

r e v i s t a

abril - junio 2016

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA 324

Colombia: \$10.000 Exterior: US 20

Colombia: \$10.000 Exterior: US 20



REVISTA
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

ISSN: 0120-2367

Fundador

Alfonso Mora Naranjo

Rector

Mauricio Alviar Ramírez

Vicerrector de Extensión

José Edinson Aedo Cobo

Jefe Departamento de Extensión Cultural

Oscar Roldán-Alzate

Director

Elkin Restrepo

Asistentes de dirección

Ana Cecilia Sánchez A.

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.



www.udea.edu.co/revistaudea

 /revistaudea

 @revistaudea

 revistaudea@udea.edu.co



Escanea el código QR
y visita nuestra página web

ConTexto. Palabra, escritura y narración en el arte contemporáneo



Álvaro Barrios
Yves Klein y sus pinceles vivos
Acrílico
46 x 29 cm
2006

Contenido 324

ABRIL - JUNIO 2016



Pablo Guzmán
Reforma (2014)

EL PLACER DEL ESCÉPTICO

- 4 La figura número 12
Alejandro Gaviria
- 6 La creación de Latinoamérica
Andrés García Londoño
- 9 Por qué me gusta Séneca, pensador
anacrónico
H. C. F. Mansilla



EN PREDIOS DE LA QUIMERA

Ensayos

- 12 Ondulaciones en el espacio-tiempo
Alonso Sepúlveda S.
- 17 Una parada en Stratford-upon-Avon
Lina María Aguirre Jaramillo
- 22 Elias Canetti: *Auto de fe*, un personaje
Daniela Londoño Ciro
- 27 Una historia natural de las
alucinaciones
Róbinson Grajales
- 32 Olga de Kiev.
La primera rusa en la historia
Anastassia Espinel





- 38 La filosofía trágica en la obra de Rosset
Olga del Pilar López
- 47 Vita Sackville-West y una novela
sobre la vejez
Jairo Morales Henao
- 54 En busca del cachaco. Colombia en la
obra narrativa de Ricardo Cano Gaviria
Juan Carlos Orrego
- Poemas**
- 60 La flor más extraña y delicada
Jaime Restrepo Cuartas
- 65 Signos y Desde la ausencia
Jaime García Maffla
- Entrevista**
- 66 Los papeles de Jessie Burton
Ana Cristina Restrepo Jiménez

FRAGMENTOS A SU IMÁN



El papel del doble

- 75 Ocho razones para celebrar *Breaking Bad*
Luis Fernando Afanador
- 78 En tiempos del Zancudo
Ignacio Piedrahíta
- 80 George Orwell. El totalitarismo
o la reinención de la mentira
Leticia Bernal
- 85 Samuel Beckett
Adolfo Castañón
- 87 Christina Rosenvinge: Tejedora
de canciones
Julia Escobar Villegas

Óscar Collazos

- 90 Óscar Collazos, retrato intermitente
Guido Tamayo
- 94 Carta a Francisco Velásquez.
Días de la revolución del 68
Óscar Collazos
- 96 Todos los abrazos desde Vientoazul
Fernando Cruz Kronfly

Arquitectura

- 100 Zaha Hadid: de la arquitectura pictórica
a la arquitectura global
Luis Fernando González Escobar

Cuento

- 108 El hombre de las gafas
Elsa Morante - Traducción de Julia Escobar



EL SOMBRERO DE BEUYS

Plástica

- 116 El milagroso Fernell Franco
Melissa Serrato Ramírez



LA MIRADA DE ULISES

Cine

- 127 Nombrar a Trumbo
Juan Carlos González A.



RESEÑAS

- 132 Guido Tamayo Juego para niños grandes
Felipe Agudelo Tenorio
- 134 La sal del mundo
Ángel Castaño Guzmán

LA FIGURA NÚMERO 12



ALEJANDRO GAVIRIA

EN 1881, EN LOS AÑOS de la Constitución de Rionegro, el gobierno de Colombia, “that people from Bogotá”, como decía Theodore Roosevelt, organizó una comisión científica para continuar el trabajo que había emprendido la Comisión Corográfica tres décadas atrás. Rafael Núñez, entonces presidente de Colombia por primera vez, nombró como jefe de la comisión al explorador argelino José Carlos Manó y como secretario a Jorge Isaacs. La nueva comisión se desbarató antes de tiempo, cuando apenas había iniciado sus labores, por cuenta de pugnas internas, de rencillas personales (tan comunes en los encargos burocráticos). Isaacs decidió entonces emprender el trabajo de manera independiente en el norte de Colombia, en la Sierra Nevada y la península de La Guajira.

El comentario de Isaacs es una de las primeras menciones a la obra de Charles Darwin en la historia intelectual de Colombia.

En 1884, durante la segunda presidencia de Rafael Núñez, el gobierno nacional publicó, en los *Anales de instrucción pública*, el resultado del trabajo de campo y las pesquisas librescas del autor de *María*, devenido ahora en etnógrafo aficionado y crítico social.

El *Estudio sobre las tribus indígenas del Magdalena* fue reimpresso en 1951 por la Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, acompañado esta vez de un comentario crítico escrito por Miguel Antonio Caro.

“Los viajes que hice por las costas e interior del Estado del Magdalena, los apuntamientos que en tales excursiones tomé, tenían por objeto escribir un libro en la forma que nos dejó enseñada el señor doctor Manuel Ancizar en la *Peregrinación de Alpha*”, escribió Isaacs en la introducción. El libro tenía, en sus palabras, “la humanitaria intención de hacer lo posible en beneficio de las tribus salvajes de este país, desamparadas sin piedad o víctimas de inicuos explotadores”.

En su excursión por la Sierra Nevada, en sus aventuras etnográficas, Isaacs se topó con una serie de pictografías indígenas que habían sido inscritas sobre piedra en tiempos inmemoriales. Procedió luego a copiarlas y describirlas con la curiosidad indisciplinada de un aficionado que no le teme a las opiniones (y gruñidos) de los especialistas. Los poetas, ya lo sabemos, tienden a las expansiones líricas y a las interpretaciones fantasiosas. “Tolerándolo mis lectores muy susceptibles, los partidarios de la teoría darwiniana podemos suponer que la figura número 12, mitad simia y de rostro muy raro, es representación de la forma que tuvo el animal, temible como se ve, que precedió al hombre en la escala de perfeccionamiento”, escribió Isaacs sin muchos reatos. El poeta creyó encontrar el eslabón perdido, un homínido, un

ancestro del hombre actual, no en una excavación antropológica sino en una pintura rupestre en el norte de Colombia.

El comentario de Isaacs es una de las primeras menciones a la obra de Charles Darwin en la historia intelectual de Colombia. En 1863, dos décadas antes de la excursión etnográfica de Isaacs, Thomas Huxley, el primer y principal divulgador de las ideas de Darwin, había ya descrito con lujo de detalles los orígenes simiescos de la humanidad, nuestro parentesco (innegable) con los primates. Huxley resumió su argumento en una figura que lo dice casi todo. El contraste con la figura número 12 es evidente. Las ideas científicas, sobra decirlo, llegaban tarde a los Andes colombianos y no siempre eran recibidas con agrado.

La referencia darwiniana de Isaacs, a pesar de lo ingenua, fantasiosa o deliberadamente provocadora, desató la furia de Miguel Antonio Caro. “Vamos a ver la figura número 12... El dibujante era tan imperito que no imprimió a sus líneas el arte de lo temible ni de lo risible siquiera”, escribe. “La teoría darwiniana es una de aquellas aberraciones propias de un especialista maniático”, continúa. “¡Y qué! ¿Es exceso de susceptibilidad rechazar una hipótesis que nos niega nuestro excelso origen y destinos

inmortales y nos reduce a la triste condición de descendientes de los brutos más repugnantes?”, pregunta retóricamente. Va incluso más allá: “No se puede negar que los remedadores de Darwin tienen ciertas afinidades con su presunto abolengo”, afirma con humor rabioso. Solo le faltó decir que la figura número 12 era un autorretrato de Jorge Isaacs, el más célebre de nuestros escritores decimonónicos.

En Colombia, las ideas de Darwin tardaron más tiempo en ser toleradas y debatidas científicamente que en otros países de la región. El primer debate sobre el darwinismo, ya lo vimos, fue protagonizado por un escritor romántico y un político conservador que se ufanaba de nunca haber salido de la sabana de Bogotá. El catolicismo rabioso, la descalificación dogmática y el ánimo inquisidor dicen mucho de la Colombia de entonces. Pero este incidente no es solo una curiosidad histórica. El estilo intolerante de Caro ha sobrevivido el paso del tiempo. Hace parte de nuestra cultura política. En épocas recientes, algunos dignatarios estatales han usado su poder para castigar a los infieles (por ingenuos que sean). Muchos años después, la figura número 12 es casi un símbolo de la resistencia. Y quizá también de nuestro atraso intelectual. **U**



LA CREACIÓN DE LATINOAMÉRICA



ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

AL VIAJAR AL EXTRANJERO, muchos colombianos encontramos que el mayor referente que tenemos no es la nacionalidad. Para el emigrante, de hecho, uno de los descubrimientos más impactantes e inmediatos es lo poco conocida que es Colombia más allá de algunos personajes. Si uno dice que es colombiano, la asociación más común (y siempre incómoda) es con Pablo Escobar. A veces, surgirá quien mencione a Shakira o Juanes. En el mejor de los casos, a García Márquez o a Botero. Y en el extremo opuesto, no faltará quien pregunte en qué parte de África está Colombia (aunque otras veces nos ubican en Europa y tal vez suceda un día con Asia u Oceanía).

Por eso, si queremos que personas de otras latitudes nos ubiquen culturalmente, la alternativa más rápida (si no se tiene el tiempo para hablar de historia colonial, de la cumbia, de los chibchas y de los emberá, de José Asunción Silva y de San Basilio de Palenque) es recurrir al comodín y decir simplemente: “soy latino”. Eso funciona como magia, pues inmediatamente la otra persona entiende que tiene ante sí a un miembro de una cultura con la que en alguna medida está familiarizado, en lugar de tratarnos como visitantes de un país exótico. Obviamente, las únicas naciones donde eso no sirve para explicar nuestras diferencias culturales

son las de Latinoamérica, más España, que requieren de la nacionalidad para explicar diferencias. Pero con el 90% restante de la población de la Tierra, la referencia de “latino”, o “latinoamericano”, es suficiente para explicar las particularidades más obvias, desde la forma de saludarnos, vestimos y movernos, hasta nuestro acento.

Ahora, lo paradójico de que lo latinoamericano sea la referencia de nuestra propia identidad más importante frente a otras culturas es lo poco que solemos conocer de la creación del término en Latinoamérica (y en Colombia, en particular, ya que un compatriota jugó un papel primordial). En la academia norteamericana, la versión dominante sobre cómo se creó el término “latino” es racial y lingüística, y se afirma que la popularización de su uso obedeció a una motivación política por parte de algunas potencias europeas. Según esta versión, luego de un viaje por Estados Unidos y México, el francés Michel Chevalier acuñó la idea de que existía una raza latina en América, que estaba más relacionada con los habitantes de los países europeos que hablan lenguas romances (España, Portugal, Francia, Italia, etc.) que con los americanos angloparlantes del norte. Y esa “raza latina” estaba presente no solo en los países que hoy forman Latinoamérica, sino en las partes de Estados Unidos donde se hablaba español (casi la mitad de lo que hoy es ese país, pues la idea es anterior a la guerra entre Estados Unidos y México, donde el último

perdió más de un tercio de su territorio) y en el Quebec canadiense. Luego, esa idea fue popularizada en Francia por conveniencia, gracias a que esa nación, una de las “superpotencias” del siglo XIX, tenía proyectos coloniales en el continente americano que alcanzarían su cumbre en la invasión de Maximiliano a México. Podría decirse entonces que la idea de la “raza latina” le permitía a Francia oponerse ideológicamente a la doctrina Monroe (esto es, “América para los americanos”), pues resaltaba que la cercanía geográfica no implicaba una cercanía cultural (o racial, para decirlo según la época), y gracias a esto quedaba en entredicho quién tenía derecho a “guiar” a las naciones menos poderosas del continente (y, de paso, explotar sus riquezas).

Ahora, lo que esa versión “olvida” (o vuelve secundario, sin serlo) es el papel que cumplieron los intelectuales hispanoamericanos, pues aunque estos acogieron la idea de una “raza latina”, le dieron un sentido muy distinto, mucho más cercano a como hoy entendemos la idea de lo latino, en particular cuando se usa para resaltar las diferencias frente a América del Norte y Europa. Dos intelectuales son particularmente relevantes en esto: el chileno Francisco Bilbao y el colombiano José María Torres Caicedo. El primero enuncia un discurso y el segundo escribe un poema en el mismo año de 1856; esto es, luego de que México perdiera un tercio de su territorio frente a Estados Unidos y mientras el filibustero estadounidense William Walker usurpaba la presidencia de Nicaragua para crear a sangre y fuego una colonia angloparlante bajo su dominio personal. Ambos, Bilbao y Torres Caicedo, estaban en Europa en ese momento.

Pero aunque hablan desde Francia, no hablan por Francia. Hablan por Latinoamérica. Y eso hace toda la diferencia del mundo.

Bilbao pasa de hablar de una “raza latina” a una “raza latinoamericana” en su *Iniciativa de la América*, un largo discurso donde aboga por la necesidad de crear un Congreso de todas las naciones latinoamericanas, que escogiera una capital para crear una confederación. En el texto, Bilbao, siguiendo a Tocqueville, ve a Estados Unidos como uno de los dos imperios en formación. El otro es el ruso, pero este último está lejos, mientras que: “Los Estados Des-Unidos de la América del Sur, empieza a divisar el humo del campamento de los Estados-Unidos”. Y al respecto dice: “Sabemos que la Rusia es la barbarie absolutista, pero los Estados-Unidos olvidando la tradición de Washington y Jefferson son la barbarie demagógica”. Y más tarde recalca: “Se precipitan sobre el Sur, y esa nación que debía haber sido nuestra estrella, nuestro modelo, nuestra fuerza, se convierte cada día en una amenaza de la autonomía de la América del Sur”. En cuanto a Europa, el autor no quiere recibir nada más de ella, pues considera que Europa ha entrado en una decadencia “de la personalidad” a pesar de su crecimiento económico. Lo que quiere es, literalmente, la creación de una nueva nacionalidad, común a todas las naciones latinoamericanas, que complemente y se superponga a todas las otras en un modelo federal, como único camino hacia el desarrollo y la defensa territorial.

Torres Caicedo, por su parte, es el primero en usar la expresión “América Latina” como denominación de un área específica del continente

La evolución del término Latinoamérica, esa búsqueda de una expresión que permitiera describir una enorme región que carecía aún de nombre unificador, tuvo algo de odisea artística.

americano, en su poema “Las dos Américas”, escrito en 1856 y publicado en 1857. No sólo poeta, sino además diplomático, Torres Caicedo sería uno de los pioneros en la defensa internacional de los derechos de autor, como presidente del primer Congreso de Propiedad Literaria en Viena¹. Como Bilbao, Torres Caicedo dice que aunque Estados Unidos en su independencia hizo “una Santa Revolución”, perdió luego el rumbo marcado por Washington y Franklin. Dos de las 36 estrofas son particularmente dicientes de cómo ve Torres Caicedo a Latinoamérica en relación con el resto del mundo: “Esos pueblos nacidos para aliarse: / La unión es su deber, su ley amarse: / Igual origen tienen y misión; / La raza de la América latina, / Al frente tiene la sajona raza, / Enemiga mortal que ya amenaza / Su libertad destruir y su pendón. / La América del Sur está llamada / A defender la libertad genuina, / La nueva idea, la moral divina, / La santa ley de amor y caridad. / El mundo yace entre tinieblas hondas: / En Europa domina el despotismo, / De América en el Norte, el egoísmo, / Sed de oro e hipócrita piedad”. No en vano, el poema termina en un largo llamado a que los latinoamericanos se unan en una “Santa alianza” y tomen las armas para efectuar una defensa común de la única región del mundo donde, según Torres Caicedo, se conservan vivos los ideales de libertad que dieron origen a las revoluciones y guerras de independencia.

Habría que decir entonces que, si toda nueva propuesta artística es la mezcla de los mismos elementos de las anteriores propuestas bajo un nuevo principio, la evolución del término Latinoamérica, esa búsqueda de una expresión que permitiera describir una enorme región que carecía aún de nombre unificador, tuvo algo de odisea artística. Bilbao y Torres Caicedo fueron los puentes que permitieron saltar la enorme

distancia entre el concepto de “la raza latina” de Chevalier como mera derivación de lo europeo, a la idea de *Nuestra América* de Martí medio siglo después. Y en ese sentido, puede decirse que la historia del término “Latinoamérica” refleja bien la de la región que describe. De elementos ya existentes se dio paso a algo nuevo, la mezcla permitió recomponer lo ya existente en un sentido por completo distinto, gracias a la aparición de motivos, sensibilidades y preocupaciones intrínsecamente latinoamericanos. Como sus autores... O como nosotros mismos. ■

Notas

¹ Esto también estaba muy relacionado con Estados Unidos, donde era una práctica común para ese entonces lo que hoy conocemos como piratería intelectual internacional, pues dicho país se resistía a firmar tratados que protegieran los derechos intelectuales de los autores extranjeros. Johnny Antonio Pabón Cadavid estudia a profundidad esa faceta de Torres Caicedo relacionada con los derechos de autor en su artículo “José María Torres Caicedo: el nacimiento de la identidad latinoamericana, las construcciones nacionales y el derecho de autor” (Revista *La propiedad inmaterial* N.º 16 - noviembre de 2012, pp. 21-55).



POR QUÉ ME GUSTA SÉNECA, PENSADOR ANACRÓNICO



H. C. F. MANSILLA

EN LAS HORAS DE LA soledad, que en la senectud siempre son abundantes, vuelvo a los estoicos. Estos pensadores me enseñaron que la vida se halla a menudo en un permanente desorden. Pero esto es solo la mitad de la verdad. Las experiencias de la vida, incluidas las íntimas, pueden ser transformadas por nuestra acción intelectual en algo comprensible, lo que incluye un impulso creativo. No podemos permitir que las cosas, el azar y la historia (es decir: el desorden por excelencia) nos sometan a sus moldes de modo inmisericorde. De acuerdo con la tradición estoica, debemos tratar, hasta donde nos alcancen las fuerzas y con una sana porción de escepticismo, de dar una forma razonable a las cosas y a la historia.

Me interesan vivamente los estoicos porque supieron concebir un código moral para la adversidad, la ancianidad y la cercanía de la muerte. Cicerón, Séneca, Epicteto y el emperador Marco Aurelio me enseñaron a valorar equilibrada y distanciadamente la riqueza, los honores, el goce del poder y otras minucias que constituyen la preocupación principal de mucha gente, y precisamente de la más talentosa e interesante. Los estoicos no se opusieron a las grandes fortunas, al éxito político o a la felicidad personal, pero desarrollaron simultáneamente una actitud sabia ante la prosperidad y la desgracia. La serenidad ante los

problemas y las catástrofes personales y la templanza frente a la dicha individual y colectiva son sus principales enseñanzas, y para aprenderlas se requiere de esfuerzos intelectuales. En mi época universitaria me di cuenta de que los tiempos de infortunio siempre son mayores y más frecuentes que los momentos de felicidad, siempre efímeros y precarios, y que por ello necesitamos reconfortarnos mediante un pensamiento vigoroso y realista —sin ser pesimista— como fue el estoicismo clásico. Séneca me mostró que es una simple pérdida de tiempo el quejarse sobre el sinsentido de la existencia. Siempre podemos alcanzar un sentido limitado, de acuerdo a nuestras posibilidades, configurando nuestra vida cotidiana de manera razonable.

Por todo ello, siempre retorno a Séneca (4 a.C.-65 d.C.) en las largas horas del crepúsculo. ¡Cuánto cinismo y cuánta sabiduría lado a lado! Tertuliano y otros pensadores cristianos dijeron que Séneca había tratado temas filosóficos con descuido y superficialidad y que solo había alcanzado alturas notables en la inflexible entrega al vicio, pero esto es evidentemente una exageración. Séneca fue un hombre en sumo grado perspicaz, inteligente y laborioso. Él supo manejar sutilmente los hilos del poder supremo y penetrar con su mirada de águila en los recovecos que tiene el alma humana. Mientras componía sus tragedias y escribía sus tratados de ética, Séneca sabía aprovechar las oscilaciones del mercado de granos en Egipto

Los estoicos no se opusieron a las grandes fortunas, al éxito político o a la felicidad personal, pero desarrollaron simultáneamente una actitud sabia ante la prosperidad y la desgracia. La serenidad ante los problemas y las catástrofes personales y la templanza frente a la dicha individual y colectiva son sus principales enseñanzas, y para aprenderlas se requiere de esfuerzos intelectuales.

para amasar la fortuna más grande de su época, que ya estaba acostumbrada a los grandes caudales producidos por la inusitada expansión del Imperio Romano a partir de Augusto.

Séneca fue un filósofo brillante y un buen regente del Imperio Romano bajo la minoría de edad del emperador Nerón. Su administración ha pasado a la historia como ejemplo de un gobierno eficiente y benigno. Sin tener grandes proyectos políticos y menos un programa revolucionario, Séneca supo dilatar el incipiente Estado de derecho, aseguró la vigencia de leyes justas y multiplicó los actos de la beneficencia pública. Él no pudo escoger la época en la que le tocó vivir ni el monarca a quien tuvo que colaborar. En este contexto aseveró Séneca: sabio es aquel que desprecia los bienes mundanos, pero no para rechazar torpemente su posesión, sino para gozarlos sin inquietud de espíritu. Una cosa es ser rico y poderoso; otra, la única detestable, es dar demasiada importancia a este hecho pasajero. Una cosa es tener abundantes bienes; otra muy distinta, el dejarse poseer por ellos. Nunca hay que renunciar a la riqueza, pero no hay que desesperarse si la fortuna desaparece. Si no sobrevaloramos los caudales, tampoco nos afectará su pérdida. *Pobre no es aquel que tiene poco, sino el que desea siempre más.* A menudo se puede alcanzar lo que es suficiente; aquel que se contenta con su pobreza es rico. Sería manifestación de burda arrogancia tanto el vanagloriarse del éxito económico como el tratar de encubrirlo.

Después de todo, dice Séneca, es tan poco lo que tenemos que dejar. Todos los días debemos despedirnos y desprendernos de algo.

Dos cosas nos acompañan a donde quiera que vayamos: la naturaleza, que es común a todos, y nuestra virtud. Nuestro planeta, lo más bello que ha producido el universo (y lo más grandioso), y el espíritu que observa y admira este mundo, constituyen lo que nunca nos podrá ser arrebatado. Tenemos además el pasado como posesión inmutable: es nuestro todo lo que han creado los pensadores, los artistas y los profetas.

La muerte de Séneca ha sido ejemplo para toda la posteridad. En el momento de abrirse las arterias, obligado por una orden de Nerón, el gran hispano-romano exclamó que lo único importante que dejaba no era su inmensa fortuna ni sus experiencias en la cima del poder político, sino el ejemplo ético de una vida bien lograda. Nadie duda del leve acento de cinismo que posee toda la obra de Séneca, pero no se puede negar que fue un maestro del realismo, un hombre que sabía moverse muy bien en las procelosas aguas de la praxis diaria, un maestro de lo posible y lo prudente. Lo cual no es poca cosa. ■





CONVOCATORIA ABIERTA

Del 9.03.2016
al 1.07.2016

43° Salón Nacional de Artes Visuales: **Kai uaido**
34° Premio Nacional de Literatura, modalidad poesía
2° Premio Nacional de Gestión Cultural
17° Premio Nacional Universidad de Antioquia
a las Artes y las Letras / 2016- 2017

Mayor información: www.udea.edu.co/premiosnacionalesdecultura
premioscultura@udea.edu.co • 219 5177 - 2198178



MINCULTURA



Evento apoyado por el Ministerio de Cultura - Programa Nacional de Concertación Cultural

Textura basada en un balay Minika



EN PRECIOS DE
la quimera

ONDULACIONES EN EL ESPACIO-TIEMPO

... Que las porciones pequeñas de espacio son efectivamente de una naturaleza análoga a la de pequeñas colinas sobre una superficie que es plana en promedio; es decir que las leyes ordinarias de la geometría no tienen validez en ellas.

W. K. Clifford, 1876

[Ir a contenido >>](#)

ALONSO SEPÚLVEDA S.

I

El 14 de septiembre de 2015, dos grupos de detectores similares, instalados en suelo norteamericano y separados unos ocho mil kilómetros entre sí, vibraron casi al unísono. La duración total del fenómeno fue de solo unos milisegundos y la diferencia entre las detecciones fue de siete milisegundos, lo que permitió, por triangulación, ubicar en el hemisferio sur celeste la fuente de la señal. El hallazgo fue anunciado el 11 de febrero de 2016.

El interferómetro utilizado por cada equipo consta de dos tubos al vacío de cuatro kilómetros de longitud total y en forma de L. Luz láser dividida en dos haces en el ángulo de la L monitorea la distancia entre espejos ubicados en los extremos de los brazos. Cuando una onda gravitacional pasa por el detector, la longitud de cada brazo oscila cambiando su medida en menos del tamaño de un protón (10^{-19} metros), lo que puede ser medido mediante la interferencia de los dos haces de luz. Es el detector de ondas gravitacionales más sofisticado jamás construido. Y son dos observatorios para verificar que las señales vengan del espacio, que no sean vibraciones terrestres, y para determinar la dirección de su fuente.

Según los teóricos, esta señal —nítida y anticipada durante años con cálculos sutiles— se originó en el colapso de dos agujeros negros de masas 36 y 29 la del Sol y ubicados a unos 1.300 millones de años luz de nosotros. Los agujeros giraron uno alrededor del otro durante miles de millones de años y sus órbitas se hicieron cada vez más rápidas hasta que en las fracciones de segundo finales colisionaron a casi la mitad de la velocidad de la luz formando un solo agujero de unas 62 masas solares. En menos de un segundo, y de acuerdo con la ecuación de Einstein $E = mc^2$, cerca de tres veces la masa del Sol fue convertida en radiación gravitacional, en un pulso energético de muy corta duración y mucho más intenso que la luz emitida por todo el universo visible.

Los detectores, uno de ellos ubicado en Livingston (Louisiana) y el otro en Hanford (Washington), fueron diseñados para revelar las oscilaciones de un tipo muy particular de ondas transversas, llamadas ondas gravitacionales, que avanzan en dirección z mientras se estiran x y se encogen en y , y medio ciclo más tarde se encogen en x mientras se estiran en y . Las tres direcciones x , y y z son perpendiculares. El que se estira y se encoge es el propio espacio, lo que se traduce en la oscilación de las distancias. Esta particularidad las diferencia limpiamente de una onda electromagnética, en la que un par de campos eléctrico y magnético oscilan en direcciones perpendiculares entre sí y a la dirección de su propagación, sin que el espacio sufra las deformaciones que son específicas de las ondas de espacio-tiempo. Las ondas electromagnéticas son ondas en el espacio, las gravitacionales son ondas *de* espacio, su naturaleza es geométrica.

El espacio-tiempo es el nuevo escenario en el que ocurren los fenómenos del mundo; su concepto fue inaugurado en la relatividad especial en 1908 por Hermann Minkowski, y puede concebirse como la fusión de las antiguas nociones newtonianas de espacio y tiempo.

II

La teoría general de la relatividad, fruto de ocho años de trabajo, fue presentada por Einstein ante la Academia Prusiana de Ciencias el 25 de noviembre de 1915. El artículo correspondiente apareció en el número 49 de la revista *Annalen der Physik* en marzo de 1916. El año anterior, Einstein había explicado el giro anómalo de la elipse del planeta Mercurio, conocido como precesión del perihelio, y había previsto la curvatura de la trayectoria de la luz debida a masas, que sería confirmada por Arthur Eddington en el eclipse total de Sol de 1919. La relatividad general es una teoría geométrica de la gravitación que reemplaza a la teoría newtoniana fundamentada en la noción de fuerzas gravitacionales; la teoría de Einstein es una rama de la física teórica dedicada al estudio de las propiedades del espacio-tiempo bajo diversas distribuciones de materia. En esta teoría, el movimiento de los planetas no se debe a fuerzas generadas sobre los planetas por el Sol, sino a la distorsión de la geometría del espacio-tiempo

generada por el Sol. Se trata ahora de movimientos libres, sin fuerzas, en espacio-tiempo curvos.

En el mismo año 1916, Einstein predijo la existencia de las ondas gravitacionales, que no son más que oscilaciones del espacio-tiempo debidas a materia acelerada. Desde ese momento, diversas fuentes posibles de estas ondas fueron analizadas y pronto se descubrió que su detección tendría dificultades técnicas tal vez insuperables. Fueron de tanto alcance que solo cien años después de su postulación fueron detectadas en forma directa.

En los años sucesivos, Einstein y otros científicos realizaron desarrollos que enriquecieron las predicciones de la reciente teoría. En 1917, Karl Schwarzschild, un matemático asignado por Alemania al frente ruso durante la Primera Guerra Mundial, resolvió sin aproximaciones —y casi en el campo de batalla— las ecuaciones de Einstein, lo que le permitió evaluar en forma exacta la precesión del perihelio de Mercurio y obtener la solución de las ecuaciones que en los años sesenta se llamarían *agujeros negros*: una extraña distorsión extrema del espacio y el tiempo causada por una masa esférica superconcentrada, que atraparía toda forma de materia que entrase un poco más allá de lo que se llamó el *horizonte de sucesos*, o radio de Schwarzschild. Desde los años sesenta, los agujeros negros han estado en la mira de los astrofísicos teóricos y de los astrónomos observacionales, quienes creen haberlos localizado en lugares tan particulares como el centro de las galaxias.

Por su parte, los estudiosos de la evolución de las estrellas han encontrado que los agujeros negros son una de sus fases terminales posibles. Han descubierto la posibilidad de parejas extrañas en el cielo formadas por estrellas de neutrones, púlsares (estrellas de neutrones con altas rotaciones), supergigantes rojas, enanas blancas y agujeros negros.

III

Puesto que el espacio interestelar es de un alto vacío —y, como el sonido, solo se propaga donde hay materia—, el colapso de los agujeros negros es un cataclismo colosal que ocurre sin estruendo en el perfecto silencio del espacio profundo y en una casi completa oscuridad interrumpida solo por esa luz de ciegos de los rayos X y gammas, en el centro de cuyos halos ocurre la ceremonia. Un colapso

remoto e inaudible, sin la conflagración luminosa de una explosión. Para un observador lejano como nosotros hay, sin embargo, una novedad sin igual en la experiencia física y es un *temblor de espacio* que se propaga en forma de onda; no solo es un fenómeno que ocurre *en el espacio* sino algo que le ocurre *al espacio*, acaecer no previsto en la física newtoniana. Este acontecimiento singular, la distorsión del espacio, de la geometría del espacio, está acompañado de una singular distorsión en el flujo del tiempo, solo posible porque el tiempo es blando, maleable, deformable por la materia. Como creeríamos verlo en un cuadro de Dalí.

Esta perturbación gravitacional, consistente en la oscilación de longitudes y duraciones —impensable en la física anterior a 1900—, es el nombre corriente para una alteración periódica del espacio-tiempo en la que una de sus constantes estructurales —el número p — danza al ritmo de la melodía silenciosa que surge de las espirales del colapso de los agujeros negros. En cercanías del lugar del colapso, p es a veces 3,14, a veces 3,1415, a veces 3,13, porque la onda es una alteración periódica de la geometría. La distorsión ondulatoria de p y de las propiedades del espacio y el tiempo se propaga en la oscuridad y a la velocidad de la luz. Estas fueron las ondulaciones detectadas en Livingston y Hanford.

Son como ondas sísmicas sin materia ordinaria, solo con espacio y tiempo, ondas que afectan solo el tejido del espacio-tiempo.

IV

En la teoría de Maxwell, una elaboración que comenzó con el estudio de los experimentos de Faraday con imanes en movimiento y corrientes eléctricas que varían en el tiempo, surgió la idea de una onda de electricidad y magnetismo, una entidad novedosa en la época, equivalente en esencia a la luz y a los rayos X, a los ultravioletas e infrarrojos. Esta idea fue probada por Hertz cuando produjo en su laboratorio chispas con las frecuencias de las ondas de radio que fueron enseguida detectadas al otro extremo del recinto.

Estas ondas viajan a la misma velocidad de la luz sin necesidad de materia circundante, pueden moverse atravesando los líquidos, el aire y los cristales, y viajar en el vacío casi perfecto del espacio interestelar, donde alcanzan su máxima velocidad.



Para un observador lejano como nosotros hay, sin embargo, una novedad sin igual en la experiencia física y es un *temblor de espacio* que se propaga en forma de onda; no solo es un fenómeno que ocurre *en el espacio* sino algo que le ocurre *al espacio*, acaecer no previsto en la física newtoniana.

Cerca a esta época, William Kingdom Clifford soñaba con que la materia en movimiento alteraba la curvatura del espacio en forma tan elegante como los delfines la de las aguas del mar. Tal vez la gravitación sería solo la huella que deja en su paso la materia sobre el espacio, tal vez es el espacio mismo alterado, rizos en el espacio y el tiempo, como las suaves estelas que el viento traza en la superficie de un agua tranquila.

Variantes de estas ideas fueron propuestas por Bernard Riemann, el creador de la geometría que le permitió a Einstein repensar la gravitación.

V

Según la teoría, nada sale de los agujeros negros, ni la luz, ni las partículas que hayan caído en el interior del horizonte de eventos, pero sí pueden hacerlo las ondas gravitacionales, que en fin de cuentas son solo espacio y tiempo ondulantes, y el agujero negro es eso, espacio-tiempo con una gran masa puntual en su centro. Por esta razón, las ondas gravitacionales podrían ser utilizadas para estudiar la geometría interna de los agujeros negros. Estas ondas permitirían chequear la validez de la teoría en zonas de distorsiones intensas del espacio y estudiar la distribución y las masas de las más lejanas galaxias. Por esto se considera que la detección realizada en Livingston y Hanford es el inicio de la astronomía de ondas gravitacionales, que abre una ventana análoga a lo ocurrido cuando la astronomía basada en la luz dio paso a la astronomía de rayos X, gammas infrarrojos, ultravioletas y radioondas. La astronomía ha encontrado una nueva manera de compilar información sobre el cosmos.

VI

Un precedente notable de la detección de 2015 es el estudio del sistema binario descubierto y estudiado por Russell Hulse y Joseph Taylor desde 1975; se le llama PSR1913+16 y consta de una pareja púlsar-estrella de neutrones, en la cual el período orbital del púlsar decrece a lo largo de los años al ritmo previsto por la relatividad general y en perfecto acuerdo con la emisión predicha de ondas gravitacionales, aunque nunca involucró una detección directa de tales ondulaciones. El período orbital se reduce en unas siete cien milonésimas de segundo en cada vuelta (un segundo cada trece mil años) como lo predice la relatividad general.

Los dos cuerpos viajan en apretadas espirales y con alta velocidad, dirigiéndose al punto de su colapso. Este sistema binario es un laboratorio natural de relatividad general, pues los dos cuerpos se mueven a unos mil km/s, su distancia mutua es cercana a un diámetro solar, y las masas son de un Sol y medio concentradas en esferas de unos diez km de diámetro. Estos cuerpos chocarán en unos 300 millones de años, repitiendo a menor escala lo detectado por los interferómetros en 2015.

VII

Los púlsares son emisores de ondas gravitacionales de baja frecuencia que pueden ser detectadas por instrumentos en tierra; para emisiones de frecuencias moderadas a altas, se proyectan para los próximos decenios detectores en órbita o en diferentes puntos del sistema solar. De este modo, se espera acceder a la observación de eventos cósmicos catastróficos e invisibles, pues la generación de ondas de espacio-tiempo es un fenómeno discreto, sin el derroche luminoso ni la pirotecnia de la explosión de las supernovas.

Los teóricos creen que los colapsos de agujeros negros pueden proveer las mejores señales gravitacionales periódicas. De la teoría de evolución estelar y del conteo de galaxias, puede concluirse que la frecuencia de estos colapsos debe ser muy baja. Las cuentas anuncian que podría haber una colisión de dos agujeros negros por galaxia cada mil años. Si consideramos el cúmulo de galaxias de Virgo, el más cercano cúmulo rico en galaxias (unas tres mil), ubicado a unos 60 millones de años luz, podrían ocurrir allí unos seis colapsos por año.

No es difícil que estas detecciones puedan realizarse con frecuencia en un universo tan vasto, si se cuenta con las mejoras que vendrán en los telescopios gravitacionales, los primeros de los cuales fueron ya instalados en Livingston y Hanford. ■

Alonso Sepúlveda S. (Colombia)

Físico de la Universidad de Antioquia. Realizó estudios de posgrado en el Hunter College de Nueva York. Desde 1990 ha sido investigador del Centro Internacional de Astrofísica de la Universidad Sapienza de Roma. Ha publicado, entre otros, *Estética y simetrías*, *Un viaje en espacio y en el tiempo*, *El instante luminoso* y *Bases de astrofísica*.



Una parada en Stratford-upon-Avon

LINA MARÍA
AGUIRRE
JARAMILLO

Fotografías
de la autora

Como si el viaje hubiese sido diseñado en consonancia con el motivo de su destino —la visita a la cuna del dramaturgo preeminente de todos los tiempos—, el trayecto en tren desde Oxford hacia Stratford-upon-Avon, en Inglaterra, tiene algo de drama histórico: el paso al oeste de la ciudad de Warwick, con su herencia normanda, su famoso castillo de 1068 y su gran incendio de 1694. Tiene también un hermoso telón de fondo que, desde la ventana, se ve cómo pasa en armonía con unos tiempos marcados a manera de escenas, incluso con un “intermedio” en

[Ir a contenido >>](#)

Leamington Spa, en donde un cartel recuerda que la vecina Warwick celebra los 1100 años de fundación. Tiene también sus personajes: esta vez pasajeros discretos que ingresan en el designado “vagón tranquilo” —sin celulares, sin voces ni música en alto— y ocupan cortésmente sus asientos mientras miran, con expresión de satisfacción, el espectáculo del plácido campo inglés que discurre afuera. Tiene también una dosis de suspenso: ¿qué habrá cambiado desde la última vez?, ¿qué seguirá igual? y, por supuesto, ¿cómo serían estos parajes cuatro siglos atrás? Y tiene la emoción anticipada por lo conocida, mas nunca agotada, de retornar al lugar que vio nacer y morir, a William Shakespeare.

Al llegar a la parada, el letrero de rigor continúa en el mismo sitio, pero ha sido modernizado como el de otras estaciones británicas. La estación es funcional, sin voluntad de grandiosidad, sin estridencias, salvo si se cuenta una que sorprende enmarcada en una de las paredes de salida: “Todo el que es orgulloso en su corazón es una abominación para el SEÑOR”, una línea del libro de los Proverbios en un anuncio de la Sociedad Bíblica Trinitaria. El pasadizo elevado y cubierto para atravesar las vías tiene un estilo tradicional acorde con el entorno. Es cierto que una valla grande confirma que se ha arribado efectivamente al lugar correcto: “Shakespeare Vive Aquí” sobre un fondo rojo muy británico, pero no cita ningún soneto; ninguna otra imagen alegórica pende de alguna llamativa pared, ningún mapa antiguo ofrece un vistazo al pasado, ningún histrionismo perturba el sereno ambiente de la estación de Stratford-upon-Avon.

Sereno pero promisorio, porque está rodeado de indicios sobre el gran hombre que, siendo niño en el siglo XVI, conoció, juguetó, recorrió y escuchó leyendas, probablemente contadas por su madre, Mary Arden, sobre estos caminos que acompañan la llegada a Stratford. Años después, como un joven ya formado, entre estos campos caminó mientras cortejaba y se prometía con Anne Hathaway (y también la embarazaba. Era permitido que, una vez prometidos, los novios hicieran una ceremonia de *hand-fasting* y compartieran la habitación, especialmente teniendo en cuenta que era posible que tuvieran que aguardar un tiempo para la disponibilidad de un sacerdote que los casase. Es posible que ellos tuvieran tal ceremonia, mencionada por Shakespeare en *Measure for Measure*. No obstante, la boda tuvo que apresurarse en noviembre de 1582, se realizó bajo circunstancias no habituales para evitar cualquier escándalo y Susanna, la primogénita, nació a los seis meses). Y como adulto próspero lidió con algunos entuertos de tierras de su padre, John Shakespeare, mientras hizo también negocios con tierras propias y se entendió con asuntos de legados y parentescos que se sucedían por entre esos parajes. Como escritor, recreó profusamente estos campos en sus obras.

Los recreó con imaginación y con una precisión que asombra en el detalle. “De todos los escritores, Shakespeare tiene el más amplio vocabulario sobre la variedad de hierbas que se encuentran en estos lugares, separando la cicuta del mastuerzo, las flores de la cizaña”, como explica Peter Ackroyd en su biografía de Shakespeare. Del detalle a la amplitud del condado y de la región:



Estación Stratford-upon-Avon



Rio Avon en Stratford-upon-Avon

el paisaje del actor, del poeta, del dramaturgo está compuesto por las improntas de siglos de historia, e historias, entretreídas en las extensiones circundantes en las cuales alternaban terrenos de arbustos con espinas y poblados de conejos. Pocos árboles, ningún seto, con las colinas rociadas de primulas, tréboles y flores de mostaza, seguidas de pastos y tierra arable, granjas. Las coordenadas marcadas hacia el norte por el Bosque de Arden y hacia el sur por el Fielden.

El bosque procede de uno primitivo que siglos atrás cubría la franja que se conoce como las *Midlands* en Inglaterra, pero que para el año 1500 ya tenía considerables intervenciones: granjas, pastizales, surcos de agricultura, criaderos de ovejas. De hecho, el bosque mismo sobrevivía con intermitencias porque el nuevo tipo de construcciones de madera estaba causando muchas talas: entre sesenta y ochenta árboles se necesitaban para levantar una casa promedio de la época. Por lados del Fielden, prácticamente toda la tierra estaba empleada en arado, sobresaliendo la siembra del maíz, que compartía espacio con numerosas parcelas de flores.

El paisaje conquistado, cultivado, apacible. Pero también misterioso, protector, amenazante, legendario. Fue entre los árboles del Arden donde las tribus británicas se refugiaron durante la invasión romana, en donde los celtas buscaron protegerse de los sajones y en donde el legendario ermitaño Guy de Warwick rondaba con su espada preparada para luchar contra los daneses vikingos. Y era, por supuesto, el lugar de escondite para vagabundos, de impunidad para perseguidos.

Como dice Ackroyd, Shakespeare era un “hombre del campo”. En su obra hay una prueba inequívoca de que no nació ni creció en Londres: “No tiene la rudeza ni grandilocuencia” de John Milton, ni la dureza de Ben Jonson, ni el tono puntilloso de Alexander Pope, ni la obsesión de William Blake. Revela ser un conocedor no solamente de hierbas y árboles sino también de aves. Como él, recuerda el historiador, solamente Chaucer ha celebrado “con tanta dulzura y encanto” al cisne, al chochín, al somormujo, a la alondra. Shakespeare distingue el nido del vencejo, el canto del mirlo. Y también identifica la presencia de distintos ejemplares de cuervos y gusanos. Llega a mencionar sesenta especies de aves en toda su obra,

al punto que Ackroyd relaciona este hecho con una admiración del autor por el vuelo y la libertad que exhiben los animales, y la cual se traduce en una simpatía, en un impulso “por la energía libre y el movimiento”. Es posible decir que ese paisaje alrededor de Stratford pudo haber inspirado también el viaje a Londres con el cual Shakespeare, recién casado y convertido en padre, inició el capítulo de su vida en la capital. Un viaje de varias idas y regresos, extendido a lo largo de unas tres décadas hasta pocos meses antes de su muerte, cuando se sabe que hizo su última estadía en Londres desde noviembre hasta después de la navidad de 1615.

El camino desde la estación hacia el centro de Stratford conduce tranquilamente hacia la calle Henley, al “Shakespeare Birthplace”, la casa en donde nació y vivió hasta unos cinco años después de casado con Anne Hathaway. Perteneció a sus padres y actualmente se encuentra como pudo haberlo estado hacia 1574, cuando John y Mary vivían con sus hijos: William, Gilbert, Joan, Anne y Richard. La habitación en la cual Mary pudo dar a luz a William se ha reproducido con todos los detalles: una cama de cuatro paralelos con cortinas verdes y rojas, la pared empapelada con figuras de flores, una cuna al lado, una vela que alumbraba desde una pequeña mesa, una jofaina, unas sandalias sobre el piso y un buen juego de tres almohadas: elementos importantes en la recámara de una casa de clase media de la época, como para recordar al autor cuando pone a decir a Petruccio en *La fierecilla domada* (*The Taming of the Shrew*. Acto 4, Escena 1):

Y aquí tiraré la almohada, y por allá la almohada más larga/ Por aquí la colcha, y por el otro lado las sábanas.

Originalmente, la casa también alojaba en el extremo oriental el negocio de fabricación de guantes de John Shakespeare. Allí se procesaban las pieles de cordero, venado y cabrito, curándolas en una mezcla de alumbre, huevos, orina y excremento de perros. Esto expelía un olor terrible que formó en Shakespeare su aversión, destilada en varios escritos, a los malos olores. En el patio trasero había un taller y un granero. Hoy se encuentran unos jardines entre los cuales se puede caminar y ver las representaciones que, sobre un tablón redondo, hace usualmente un trío de actores. De pronto, por una ventana aparece Julieta llamando



Lugar de nacimiento de W. Shakespeare



Recreación habitación donde nació W. Shakespeare



Monumento a Shakespeare en la Catedral de la Santísima Trinidad

inaugure públicamente la casa reconstruida como pudo haber sido en tiempos del autor y su familia.

El recorrido por todas las propiedades relacionadas con Shakespeare incluye la escuela en donde se entiende que estudió, la granja de la familia Hathaway en Shottery, la casa de su yerno, Hall's Croft, la granja de la familia de Mary Arden, en Wilmcote, y la propiedad vecina, Palmer's Farm. Sea cual sea el itinerario escogido, debe culminar en la catedral Holy Trinity (la Santísima Trinidad), en cuyo presbiterio está la tumba de Shakespeare y su familia inmediata. Desde el siglo XIII existen registros de esta iglesia, en donde se encuentra el monumento presidido por un busto del autor, erigido en 1623. No se conoce exactamente la causa de la muerte; en cualquier caso, Shakespeare se aseguró de dejar dicho (posiblemente dictado) en su epitafio, la advertencia que remarca su estrecho arraigo en Stratford: "Buen amigo, por Jesús, absente/ de cavar el polvo aquí encerrado./ Bendito sea el hombre que respete estas piedras/ y maldito el que remueva mis huesos". Y allí siguen reposando hasta hoy. Cada año, el 23 de abril, en una ceremonia de celebración de su nacimiento, es renovada la pluma que sostiene la mano del busto, como un guiño para decirles a los miles de visitantes anuales: con seguridad, esta historia continúa.

Al salir de la iglesia, dejando atrás el campamento originalmente en madera que tan claramente identifica esa línea del horizonte, con los olmos alrededor y retomando la avenida de limoneros, el camino de Holy Trinity, en armonía con la naturaleza —física, espiritual, artística, social— de Stratford, recuerda que se levanta precisamente al lado del río Avon. Ese río que Shakespeare conoció bien desde niño, identificando sus canales,

observando los conejos que salían de las madrigueras después de la lluvia, las frágiles moreras que sobrevivían a sus proverbiales inundaciones. Porque vivir en Stratford era vivir siempre con la amenaza de una crecida, bien fuese en invierno, o en verano: en el de 1588 se creció 91 centímetros por hora, durante ocho horas continuas. "Ningún dramaturgo inglés evoca el río más a menudo que Shakespeare: 59 referencias, de las cuales 26 hablan del río desbordado", como describe Ackroyd.

Y fue en las proximidades de ese río, en el banco norte, a donde William Shakespeare, a los 52 años, casi 53, fue a morir. Como un individuo próspero, como cabeza de una familia notable, pero principalmente como un hombre que dejaba un caudal incomparable de letras, de arte, como el más desbordado legado para sus vecinos, para la humanidad que hoy, por fortuna ("esa diosa ciega" en *Henry V*), continúa reconociendo al bien llamado "Cisne de Avon". Impecable auspicio para emprender el camino de regreso a la estación. ■

Lina María Aguirre Jaramillo (Colombia)

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

Referencias

- Ackroyd, P. (2005). *Shakespeare - The Biography*. Londres: Chatto & Windus.
- Donnelly, A. y Woledge, E. (2012). *Shakespeare - Work, Life and Times*. Norwich: The Shakespeare Birthday Trust y Jigsaw Design and Publishing.
- Fogg, N. (2014). *Stratford-upon-Avon - The Biography*. Gloucestershire: Amberly Publishing.
- Shapiro, J. (2005). *1599 - A Year in the Life of William Shakespeare*. Londres: Faber and Faber.

ELIAS CANETTI

Auto de fe

UN PERSONAJE



Tullio Pericoli

¿Por qué los críticos de *Auto de fe* se han interesado en Kien, aquel sinólogo cuya vida se hunde en el extravío, y no han reservado más que comentarios secundarios a la mujer que fue su ama? ¿Acaso solo interesa la vida del erudito puesta en cuestión y no tiene valía propia la contumacia de los otros personajes, especialmente la de Teresa? ¿Su vida insulsa no nos atañe, su infamia no es memorable? Acéptese la breve divagación que sigue en torno a ella como una forma de catarsis de una lectora acechada por su presencia ominosa. Si este personaje femenino, “de mejillas rechonchas, cebadas, lustrosas”, es digno de recordación, singular y atrayente, es porque produce un miedo muy peculiar e intenso, relacionado con la locura, y porque se hace odiar con la más auténtica pasión.

Teresa llama la atención en cuanto entra en escena. Algo es familiar en ella; se parece a una tía, a una madre, a alguna otra mujer que merodea por nuestra vida. No es cierto lo que Hermann Broch le dijera a Canetti sobre sus personajes de *Auto de fe*: que estos eran extremos, deformados, irreconocibles como humanos. Todo lo contrario. Y Teresa lo prueba. Más de uno la conoce en verdad, la desprecia tanto como el propio Kien, metamorfosea su odio mientras la lee. De esta manera, lo que

en adelante se enuncia de ella, hasta en los mínimos detalles que parecen exclusivos de la obra, es una referencia directa a las que existen de carne y hueso entre nosotros.

Teresa es una mujer envejecida, que frisa los sesenta, pero apenas tiene treinta, según su apreciación irrenunciable de sí misma. Ha trabajado como criada, pero tiene mentalidad de ama de casa y llena su imaginación con los títulos que lee en los periódicos. Su conciencia del mundo, allende las frases que emula de anuncios en los periódicos, se resume en el quejido de que todo sube de precio, que las patatas están muy caras, que ella merece algo bueno para sí. Es de una convicción inquebrantable sobre sus merecimientos. Sí: una merece, una necesita, a una no la aprecian. Usa este pronombre indefinido para darse importancia.

Llega a casa de Kien por un anuncio en el periódico. Él busca a alguien que cuide su biblioteca y ella parece idónea. Lo importante es que no pretenda robarle sus preciados libros. La mujer, a más de un buen sueldo, se ve atraída por la misteriosa personalidad del tipo, muy serio él. Algo ha de guardar tras esos libros. Cada que lo ve salir de casa, ella husmea entre los ejemplares y en todos los rincones de la biblioteca, suponiendo un misterio oculto que dé cuenta de la rareza de ese hombre que se la pasa

leyendo y que no va a la cama a una hora decente. La intriga la arraiga a esa biblioteca, hábitat extraño para una mujer inculta. Palpa con sus dedos ásperos libro por libro, a ver qué secretos inmorales y crímenes se ocultan allí. Nada encuentra, pero no se conforma. Comienza a suponer que el tipo tiene dinero, que esconde una buena cantidad quién sabe dónde. Además, porque le ha escuchado decir que en su biblioteca hay un gran capital y que lo que él escribe vale oro. Y ella traduce esto al lenguaje de su ambición.

Kien desposa a Teresa con la intención de que cuide de sus libros. Le ha parecido que los quiere. Basta este gesto —darle poder a la mujer de ser ama y no criada— para que ella desencadene su maldad. Ya que es dueña de casa, manifiesta todo el tiempo sus necesidades; antes que nada, la de “un flamante mobiliario”: quiere poblar la casa con muebles principescos que estén a su altura. La mudez de la criada se transforma en alharaca de vieja tirana: todo le da ocasión de opinar; hiere con su voz la existencia del hombre que necesita del silencio para su trabajo de académico. He ahí una de las actitudes que más impresionan al lector. Teresa se impone con sus graznidos. Insultante palabra, es cierto, pero denota el efecto invasor de su voz. Esta mujer, que toda la vida ha atesorado su voluntad de ama, de pronto la desencadena ante Kien. Y él comienza a odiarla, así que le cede unos cuartos de su casa para que no le estorbe. Pacta a cambio de su silencio. La vieja lo acepta de mala gana, pero se mantiene al acecho. Va cercándolo poco a poco. Finalmente, mediando un par de tundas, lo expulsa de su biblioteca. Los sucesos inentendibles que desencadenan el exilio de Kien quizá recuerden el cuento de Cortázar *Casa tomada*. Lo esencial en ambos casos es considerar el carácter siniestro de la presencia que arrincona, y luego expulsa.

¿Es Teresa un personaje siniestro? Sin duda. Primero, porque ella y su codicia constituyen un referente de algo absoluto, incomprensible, impenetrable, de trasfondo oscuro; una *máscara*, si tomamos nota del sentido que le confiere Canetti a este término en *Masa y poder*:

La máscara, pues, es precisamente aquello que no se transforma, inconfundible y perdurable, algo inmutable en el juego siempre cambiante

de la metamorfosis. Para que su efecto sea impecable tiene que ocultar cuanto se encuentre detrás de ella. Su perfección reside en existir de forma exclusiva, y en que todo lo que esté detrás se mantenga irreconocible. Cuanto más clara es ella misma, más oscuro es lo que hay detrás. Nadie ha de saber qué puede ocultarse detrás de una máscara. La tensión entre la rigidez de la apariencia y el secreto que oculta puede alcanzar proporciones inmensas. Esta es la razón propiamente dicha de lo *amenazador* de toda máscara.

Segundo, porque Kien, que no logra introducirla en su código libresco, se la imagina como un mejillón cuya dureza induce a un violento zapatazo que la despedace. Aquí es preciso aludir al rasgo más significativo de Teresa, a saber, la almidonada falda azul:

Esa falda era parte de ella como las valvas lo son del mejillón. No hay quien se atreva a abrir, forzándolo, un mejillón cerrado. ¡Un mejillón gigante, tan grande como esa falda! Habría que aplastarlo, reducirlo a una masa viscosa y erizada, de astillas, como él hizo una vez, de niño, en una playa. El mejillón no le ofrecía ni un resquicio. Nunca había visto uno por dentro. ¿Qué animal era el que sujetaba las valvas con tal fuerza? Quiso averiguarlo en el acto. Tenía aquella cosa dura y pertinaz entre las manos, y luchaba con uñas y dedos por abrirla [...] tiró violentamente al suelo el mejillón y bailó una triunfal danza gordiana. De nada le sirvió esta vez la concha. Sus zapatos la pulverizaron. Poco después lo tuvo al fin desnudo ante sus ojos: un amasijo viscoso y miserable que quiso pasar por animal.

Pasaje espeluznante, de psicótica lucidez. La falda se impone y delata la imposibilidad de la significación. Es el límite de todos los esfuerzos intelectuales y conscientes de un hombre; el límite de su arrogancia, es preciso decirlo. En otras ocasiones, Kien sueña con la falda azul: la asesina y la convierte en jirones que Teresa cose nuevamente, con obstinación de loca; o la encuentra aplastada bajo el peso de sus libros; o la ve monstruosa, engulléndolo a él con sus pliegues. La falda es una aparición funesta, que sobrevive

Canetti ridiculiza la vanidad, que aparece aquí como una suerte de invención grotesca de la propia persona, cuya insignificancia constitutiva solo puede traducirse al lenguaje del poder, valga decir, del Yo, en forma de caricatura.

a todos los intentos de matarla. Es, en consecuencia, signo supremo de la incomprensión, fenómeno medular de este *Auto de fe*. Para Kien, un mejillón que destrozar, para Teresa, prenda de distinción y de feminidad, atuendo que cubre sus tentadoras caderas que todos quieren ver y poseer. Ciertamente, aunque Teresa sea una vieja sin atractivo que se cree moza casadera, su falda oculta la voluptuosidad que elude el sinólogo, pero también es clave de su equivocada percepción de sí misma, algo que todos notan menos ella. Canetti ridiculiza la vanidad, que aparece aquí como una suerte de invención grotesca de la propia persona, cuya insignificancia constitutiva solo puede traducirse al lenguaje del poder, valga decir, del Yo, en forma de caricatura.

En la lógica de la incomprensión que hace existir a Teresa (igual que a Kien), hay otro elemento antes señalado y que es tan perturbador como la falda: el dinero. La mujer solo piensa en el dinero, se deleita fantaseando los ceros que ha de poner a la cifra de la herencia que le dejará su esposo, busca por todas partes el talonario que le acredita su tesoro, hace de Kien un ladrón de una cuantiosa fortuna que ella ha ganado, en fin. El dinero es su obsesión y la novela está colmada de ella. Igual a Teresa es el jorobado Fischerle, que, al conocer a Kien, se cuida de dormirse porque en sueños le esquilmaría la suma que tiene encima. No hay moral, no hay pudor, no hay mediación ninguna: Canetti nos muestra la vileza de aquellos cuyo móvil es el dinero, la arbitrariedad que implica la codicia y, por ende, la destrucción de las nobles aspiraciones humanas que pretenden superarla.

La codicia es un portazo en pleno rostro a cualquier forma de vida desinteresada, abstraída del cinismo mercantil. El dinero constituye de suyo un lenguaje y un sistema de valores excluyente y fatal, es un referente de la ignorancia y

del maltrato entre los humanos. Con el dinero se instaura una suerte de fanatismo contemporáneo: existen por doquier adoradores del dinero, seres deleznable, tal como los hace ver Canetti. Quienes han recorrido sus apuntes y sus memorias comprenden cuán visceral es el desprecio del autor por el dinero y, de ahí, la indoblegable avaricia de Teresa. En la vida diaria nos topamos con esas “almas de gusano”, como las refiere Canetti en un apunte. *Gusano*, metáfora conocida de la vileza que provoca pisotear. Imagen tremendamente agresiva (que intimida a la propia mano que ahora la transmite), de trazo tan delirante como el de los mejillones: uno se figura ese espécimen de cuerpo blando y sin patas que se arrastra plácidamente y el mandato que se apodera de una gran bota de aplastarlo sin remordimiento ninguno. La inframoralidad que no merece compasión.

La desconfianza es un rasgo que se suma a esta ambición incansable. ¿Cómo más iba a ser si Teresa no obtiene la cuantiosa herencia que merece y si, en vez de eso, halla una cifra desnuda? Con el palpito de su corazoncito, que solo conoce la palabra amor por los periódicos, Teresa cuenta billetes imaginarios y estos avivan tanto su anhelo de riqueza que no puede creer que el tipo ese los haya gastado tan infructuosamente en libros y más libros. En la lógica de Teresa, la gente oculta lo que posee, y si Kien finge modestia con su dinero, entonces lo tiene en gran cantidad, escondido. Además, si Teresa no conoce el desinterés, solo puede pensar que Kien le miente porque persigue lo mismo que ella: “[...] tuvo la convicción de que quería engañarla. Expiaba sus palabras cual Cancerbero de cien cabezas. Al menor descuido, podía verse con la soga al cuello”.

Qué torturante es la suposición del engaño, qué tiranía ejerce sobre el entendimiento, qué destrozo de las posibilidades inmensurables de la conciencia humana. La tortura que ejerce Teresa

sobre Kien con sus reclamos solo es comparable a la que ella misma padece: su ser engrandecido y, al tiempo, fustigado por una obsesión, la del dinero. Cuán mezquinos se tornan el mundo y la persona desde este lente, cuánta insatisfacción no genera la desmesurada ansia de riqueza. Teresa es una persona infeliz, aunque no perciba que su infelicidad no es tanto por carecer de dinero cuanto por desearlo. Ella es presa de la peor infelicidad, la que resulta de no poder confiar en el otro (que es siempre un ladrón), de no estar desprevénida, tranquila, a la espera de la bondad natural de las cosas y de las personas. A esa mujer le está negada la candidez de la vida, la generosidad, el don, la gracia, pues solo se sobrepone cada día a esta forma de la infelicidad quien erige su conciencia en los férreos pilares de la mezquindad y el egoísmo.

Cabe advertir que todo baluarte del mal, como el ser de Teresa, está ligado a la soledad o, mejor, al abandono. Nadie la quiere y por eso ella se entretiene deletreando la palabra amor y diciéndola para sí misma cuando la encuentra en los periódicos. No es casual que otro rasgo fundamental de este personaje sea la vejez: cincuenta y siete años es una edad concluyente, de lo inmodificable, de la degradación del cuerpo. Pero la pertinacia de Teresa la hace creerse de treinta, edad que se repite con sumo placer, como si, embelesada frente al espejo, se peinara una tersa cabellera de doncella. En este sentido, la belleza —bajo la forma de la juventud— y la avaricia se nos aparecen como dos atributos esenciales de un carácter que niega la muerte. Teresa es alguien que teme a la muerte, y su defensa, su estrategia de poder, a pesar de odiosa, no es más que un recurso de su desvalimiento. Acaso desde este punto de vista la comprendemos un poco el resto de los seres humanos, seres enfermos de muerte como ella.

Otro rasgo elocuente de su abandono es la tendencia a hablar más de la cuenta. Ya lo dijimos. Su palabrería invade el mundo de silencio de Kien a tal punto que este sueña, pobre, que los lóbulos de sus orejas tienen la facultad de abrirse y cerrarse como los párpados. Qué lamentable órgano es la boca —piensa el sinólogo—, tan bien provisto y protegido, hasta con dientes, apto para la vulgar función alimenticia o capaz de transmitir sandeces sin resultar herido; en cambio, los delicados oídos, tan sensibles, tan inermes ante la

estupidez bulliciosa. Mientras sufre el esposo, la señora ha cavilado todos los improprios que le lanzará. Alguien habrá de escuchar su monólogo —dice para sus adentros—. En el fondo, ella es muy consciente de su tiranía hecha de palabras-grito. Hace parte de su vanidad puesta en función del mal. Es claro. Teresa no tiene nada de qué hablar más que de sí misma: que a una no la tratan como se merece, que una exige espacio, que una necesita muebles, que a una no la comprenden, que ese tipo no es un hombre para una, en fin. Por contrapartida, cuando no puede hablar, “para las orejas”, una más grande que la otra debido a la sordera, y espía las posibles tramas en su contra, es decir, en desmedro de su herencia. Su abandono está poblado de verbosidad agresiva y de perversa fantasía.

La trama desconcertante a la que nos hemos acercado desde la perspectiva de Teresa tiene su cumbre en el miedo. La mujer, en su falda azul, es temible. Gracias a ella podemos comprender un poco de qué manera este sentimiento indefinible se manifiesta en nuestra vida cotidiana. Tal es la incompreensión en que la sume su personalidad avara e infeliz, que Peter Kien la encuentra monstruosa. Ella representa todo el caos que antes estaba aislado por sus libros, el mundo confuso y banal del que se evadía. De igual modo, cualquier vieja loca que nos encontramos por ahí o que habita en nuestra casa —que no es improbable—, representa para nosotros un constante absurdo que nos incomoda, un lenguaje del mal que quisiéramos evitar, un dolor de vivir que atraviesa a una persona haciéndola grotesca y lamentable. Y el miedo invade a quienes conocen a Teresa y a las demás viejas locas que pudieran llevar el mismo nombre porque ellas son encarnación de un lenguaje inaccesible y colérico, que desmorona la seguridad de la vida, que amenaza la cordura. Su existencia es de vértigo y desdibuja la esperanza en el sentido y en la solidaridad humana. ■

Daniela Londoño Ciro (Colombia)

Historiadora y Magíster en Hermenéutica Literaria. Editora en la Editorial Universidad de Antioquia.

UNA HISTORIA NATURAL



DE LAS

ALUCINACIONES

RÓBINSON GRAJALES

La tozuda disociación entre ciencias humanas y ciencias naturales supone una escisión entre la naturaleza y lo humano, como si pudieran ser dos entidades separadas. Quienes todavía insisten en esta oposición olvidan que todo conocimiento, por objetivo que sea, es en últimas una experiencia subjetiva, y que el conocimiento objetivo del mundo, incluyendo a los humanos, repercute en la experiencia que tenemos de él y de nosotros mismos. Así, la ciencia también es una forma de pensar lo humano y nos proporciona nuevas experiencias subjetivas de nuestras maneras de habitar este mundo.

[Ir a contenido >>](#)

Por fortuna, en las últimas décadas muchos pensadores, la mayoría de ellos científicos, se han ocupado de resaltar esta unidad del pensamiento, tratando de reducir la brecha entre humanistas y científicos. Este grupo de intelectuales asumieron la tarea de comunicarle directamente a un público amplio las implicaciones de su trabajo. De esta manera, armados con una formación literaria y humanista, a la par de un conocimiento científico sólido, estos *científicos divulgadores* y *divulgadores científicos* poblaron el mundo de ideas e imágenes sugestivas e inquietantes. Como resultado, la ciencia ha encantado de nuevo el mundo, contrario a las profecías oscuras de aquellos humanistas depresivos que anunciaban el fin de los tiempos a manos de científicos que solo nos dejarían como imagen final la esterilidad de la Luna o el desierto de Marte.

A ese grupo de pensadores que tienen el talento para comunicar de manera eficaz su trabajo científico, y a la vez plantear las preguntas que conciernen a nuestra condición humana a partir de sus hallazgos, pertenece Oliver Sacks. Este neurólogo inglés, nacido en 1933, no solo realizó la proeza de escribir *best sellers* sobre neurología, sino que además propició que se llevaran al cine y la televisión las historias de pacientes con afecciones neurológicas. Entre los libros más recordados de Sacks están *Despertares* y *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, ambos una muestra del estilo ameno, claro, ilustrativo y conmovedor que caracteriza toda su obra. Sus libros producen admiración y alegría porque en ellos se encuentra, por un lado, un mundo cerebral diverso y sorprendente, un asomo a diferentes versiones de la vida a partir de condiciones particulares, y, por otro lado, los retratos de los seres humanos que viven esas circunstancias singulares. Todo esto lo hace con un pulso narrativo cautivador, lo logrado gracias a esa “duplicidad indomable” que el mismo Sacks describe en su prefacio a *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*: “Me siento a la vez médico y naturalista; y me interesan en el mismo grado las enfermedades y las personas; puede que sea también, aunque no tanto como quisiera, un teórico y un dramaturgo, me arrastran por igual lo científico y lo romántico, y veo constantemente ambos aspectos en la condición humana” (Sacks, 2009: 9).

De igual manera, en sus libros Sacks nos habla de él mismo, unas veces con pinceladas breves con anécdotas de pasada, y otras veces lo hace con más detenimiento sobre sus propias experiencias. Así, se va configurando también su retrato, en el cual no solo aparecen sus propias alteraciones neurológicas transitorias, sino también su carácter solitario, disciplinado, aventurero, generoso, su adicción a las anfetaminas en su juventud, así como la experimentación con otras drogas, su prolongada relación con el psicoanálisis, sus gustos literarios, musicales, artísticos en general, y cómo las artes y la filosofía arrojan luces para la comprensión de las personas con quienes trabaja; también aparecen sus maestros, sobre todo los neurólogos del siglo XIX con los prolijos relatos de sus casos clínicos, al igual que la influencia del estilo del neuropsicólogo ruso Alexander Luria... en fin, aparece un hombre inmerso en la experiencia del conocimiento sin fronteras artificiales, pues, como dijo alguna vez: “Por encima de todo, he sido un ser con sentidos, un animal pensante, en este maravilloso planeta, y esto, en sí, ha sido un enorme privilegio y una aventura” (Página 12, 2015: s. p.). Esas múltiples dimensiones de su vida, entre las que se incluye su sexualidad y el hecho de haber encontrado el amor —“después de una vida de mantener distancia”— a los setenta y cinco años, las relata en su autobiografía, *On the Move: A Life*, publicada a principios de 2015, después de haber sido diagnosticado con un cáncer terminal, a propósito de lo cual declaró: “Me encuentro intensamente vivo y quiero y espero que el tiempo que me quede por vivir me permita profundizar mis amistades, despedirme de aquellos a los que quiero, escribir más, viajar si tengo la fuerza suficiente, alcanzar nuevos niveles de conocimiento y comprensión. Esto incluirá audacia, claridad y hablar con franqueza; trataré de ajustar mis cuentas con el mundo. Pero también tendré tiempo para divertirme (incluso para hacer alguna estupidez)” (Página 12, 2015: s. p.).

Todos estos aspectos de su experiencia del conocimiento confluyen en su libro *Alucinaciones*, publicado en español en 2013. Lo primero que hace Sacks en esta obra es sacar las alucinaciones del rincón oscuro de la patología y dispersarlas por el colorido jardín de la vida cotidiana; de hecho, de manera explícita, decide no ocuparse

Sacks cumple de forma extraordinaria la promesa hecha al lector de que este recorrido “permita intuir la enorme gama y variedad de la experiencia alucinatoria, una parte esencial de la condición humana”.

de las alucinaciones esquizofrénicas porque para él requieren una consideración aparte. Entonces algo alrededor nuestro empieza a animarse: ¿quién no ha sentido alguna vez que lo llaman por su nombre, ya sea una voz conocida o anónima, sin que *nadie* nos haya llamado? Y de repente nos enteramos de que hemos padecido alucinaciones auditivas, por lo menos la más común de ellas, una experiencia que el mismo Freud relata en *Psicopatología de la vida cotidiana*: “En tiempos en que yo, de joven, vivía solo en una ciudad extranjera, a menudo oía una voz querida, inconfundible, llamarme por mi nombre; decidí anotar entonces el momento en que me sobrevinía la alucinación para preguntar luego, inquieto, a quienes permanecían en mi hogar, lo ocurrido en ese mismo instante. Y no había nada” (Sacks, 2013: 72). ¿Y qué decir de nuestras percepciones erróneas o ilusiones de carácter visual que alejamos con una sonrisa, cuya línea, como el mismo Sacks plantea, es difícil de trazar con respecto a las alucinaciones evidentes? De esta manera, nos vamos adentrando en una realidad cada vez más sospechosa, sobre todo teniendo en cuenta que estas experiencias tan comunes, así como otras más extremas, son “tan antiguas como el cerebro humano”. Es más, el mismo Sacks se pregunta si estos fenómenos alucinatorios están en la base del arte, el folklore y la religión: las figuras geométricas del arte aborigen, los elfos, los duendes, los demonios, las brujas, los alienígenas, las experiencias divinas, la idea de que se puede carecer de cuerpo, los fantasmas, los espíritus, etc. Además, se plantea una cuestión muy provocadora: “¿Por qué todas las culturas que conocemos buscaron y encontraron drogas alucinógenas y las utilizaron, ante todo, con una intención sacramental?” (106). A propósito de este uso sacramental de sustancias vegetales psicoactivas, Sacks comenta que los agentes psicoactivos del mundo vegetal parecen creados a la medida de los neurotransmisores y de

los receptores cerebrales humanos; aunque aclara que, obviamente, no fue así, anota que “uno no puede evitar una sensación de asombro ante el hecho de que haya tantas plantas capaces de provocar alucinaciones o estados alterados del cerebro de tantos tipos distintos” (106). Así, nos abre la puerta a una realidad donde no hay una certeza absoluta sobre lo que vemos, o más bien, nos enfrenta a una certeza fatigada como los relojes blandos de Dalí en *La persistencia de la memoria*.

La galería de alucinaciones por la cual nos conduce Sacks posee una riqueza impresionante. Por un lado, están presentes todas las modalidades sensoriales de las alucinaciones; por el otro, están las causas de las experiencias alucinatorias, que incluyen la privación sensorial —dentro de la cual se cuentan los estímulos monótonos como las carreteras, los paisajes cubiertos de nieve y los desiertos—, la ceguera, la sordera, los trastornos neurológicos —como el Parkinson, la migraña, la epilepsia, entre otros—, ciertos medicamentos, el consumo de sustancias psicoactivas, el umbral del sueño, los delirios, así como lo que Sacks denomina “la mente obsesionada”. Además, se encuentra una inmensa variedad de contenidos alucinatorios, muchos de ellos vinculados con las circunstancias particulares de cada persona o con el tipo de trastorno al que están asociados, y algunos relacionados con el carácter o el estado de ánimo de quienes alucinan; dentro de estos contenidos aparecen manchas de colores, figuras geométricas, miembros amputados, olores transitorios u omnipresentes, melodías musicales, partituras en paredes o en textos escritos, espectros, fantasmas, personas conocidas o desconocidas, paisajes, conversaciones, animales, seres fantásticos, experiencias de éxtasis, objetos multiplicados, escenas de batallas, los dobles o alucinaciones de uno mismo, y muchos más. Las alucinaciones también difieren en cuanto a si interactúan o no con quien las padece, si generan o no alguna emoción negativa,

si las personas las ignoran o las acogen como parte integral de su vida; algunos se divierten con ellas, otros sufren, y hay quienes las reciben como a cualquier visita y se sienten acompañados por ellas; una alucinación puede ser interpretada por algunos como un ángel y por otros como un demonio. De esta manera, el autor nos ofrece, como él mismo lo anuncia en la introducción del libro, una especie de historia natural o antología de las alucinaciones, acompañada de los relatos de primera mano de estas experiencias, la única manera de entender su poder y su impacto. Sacks cumple de forma extraordinaria la promesa hecha al lector de que este recorrido “permita intuir la enorme gama y variedad de la experiencia alucinatoria, una parte esencial de la condición humana” (14).

Dentro de este multicolor catálogo de alucinaciones, hay un grupo que se diferencia de la mayoría: aquellas que Sacks atribuye a la “mente obsesionada”. En todos los otros casos de alucinaciones producidas por trastornos, intoxicaciones o hipnagogias, siempre hay un mecanismo cerebral que origina o facilita las alucinaciones; estas no se relacionan con las creencias, el carácter o el estado de ánimo de las personas y no tienen ningún sentido ni relevancia en los sucesos y preocupaciones de sus vidas. En cambio, en las alucinaciones de la *mente obsesionada*, que Sacks define como “regresos compulsivos a una experiencia pasada”, eso que regresa para obsesionar a la mente es una parte significativa del pasado: “Experiencias vitales tan cargadas de emoción que crean una impresión indeleble en el cerebro y lo obligan a repetirlas” (239). Las emociones que pueden dar lugar a experiencias alucinatorias son diversas: tristeza por una pérdida, temor o angustia como consecuencia de acontecimientos profundamente traumáticos en los que han estado amenazados el ego o la propia vida, incluso el sentimiento de culpa también puede provocar alucinaciones. Tal como lo plantea Sacks, “Cualquier pasión o amenaza que nos consume puede conducir a alucinaciones, en las que aparece una idea y una intensa emoción” (241). En estos casos, la imaginación sobrepasa sus límites y es sustituida por la alucinación, lo cual puede obedecer, según el autor, a una ruptura de los mecanismos que normalmente nos permiten hacernos responsables de nuestros pensamientos y fantasías y reconocerlos como

propios, verlos como algo nuestro y no de origen externo. Además, en este tipo de alucinaciones intervendrían distintos tipos de memoria, pues mientras que los recuerdos autobiográficos son accesibles de modo verbal, los recuerdos retrospectivos de escenas traumáticas, por el contrario, no son accesibles ni de manera voluntaria ni de forma verbal, afloran automáticamente ante la referencia al suceso traumático o a algo relacionado con él, ya sea una imagen, un olor o un sonido. Los recuerdos autobiográficos están integrados en el contexto de una vida y pueden ser revisados en relación con diferentes contextos y perspectivas; en cambio, los recuerdos traumáticos parecen conservarse en un tipo de memoria diferente, aislada y no integrada. A partir de estas hipótesis, Sacks plantea que una psicoterapia debería tener el propósito de reintegrar los sucesos traumáticos a la memoria autobiográfica, pero anota inmediatamente que esta tarea puede ser extraordinariamente difícil, y a veces casi imposible.

A propósito de la diferencia entre imaginación y alucinación, Sacks muestra que esta distinción no es solo subjetiva, sino también fisiológica, pues en las alucinaciones se activan las áreas cerebrales de la percepción, lo cual no ocurre con la imaginación; es decir, las alucinaciones se parecen mucho más a las percepciones que a la fantasía. En este sentido, el autor retoma las palabras del naturalista suizo Charles Bonnett, quien afirmó en 1760 sobre las alucinaciones: “La mente no sería capaz de distinguir la visión de la realidad”, y Sacks en 2012 agrega: “el cerebro tampoco las distingue” (38). Estas aseveraciones implican que, en términos estrictos, podemos ver, oír, en general sentir, algo que no está fuera de nosotros como si fuera externo a causa de trastornos neurológicos, la ingestión de sustancias químicas, los ejercicios espirituales como la meditación, el paso de la vigilia al sueño o viceversa, así como por el retorno de experiencias o ideas que obsesionan a la mente, o por cambios en la dinámica neurofisiológica; es decir, casi por cualquier causa, en cualquier momento, y sin enterarnos muchas veces, a no ser en algunos casos por el llamado insistente de la realidad, pues una alucinación podría costarnos la vida al ver una autopista que se convierte en cuatro autopistas, y para eso hay otros a nuestro alrededor diciéndonos “eso no es una percepción,

estás alucinando”, aunque a veces el cerebro también se defiende solo. Todo esto indica cómo hay una disociación entre la manera en que se presenta el mundo a nuestros sentidos y aquella en que lo representa nuestro cerebro.

En términos visuales, Lacan se refirió, el 19 de febrero de 1964, en su seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Lacan, 1987), a una disociación similar como “La esquizia entre el ojo y la mirada”. Esta *esquizia* la introduce después de haberse ocupado de la repetición en la clase anterior —“*Tyche y Automaton*”— para indicar que esa mirada es el lugar del retorno de una escena traumática a través de la pantalla del *fantasma*. Esto funcionaría de esta manera gracias a que entre la percepción y la representación del mundo que hace la conciencia intervendría el orden de lo real. Lacan lo ilustra de manera muy bella a partir del sueño: aquel sueño que relata Freud, en *La interpretación de los sueños*, en el que un hombre que ha estado velando a su hijo, para dormir un poco, se va a descansar en el cuarto contiguo; después de un rato, ante un ruido en la otra habitación, en su sueño aparece el hijo en llamas diciendo: “Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?” y al correr a la habitación de al lado, el padre se encuentra un incendio ocasionado por una vela que se cayó. Este mecanismo se puede extrapolar a la vigilia. Siguiendo este camino de la mano de Sacks, se puede suponer que esas ideas que obsesionan nuestra mente, *fantasmáticas*, pueden alterar nuestra percepción de la realidad, incluso hasta producir alucinaciones originadas por un sonido, una palabra o una imagen relacionados con alguna escena traumática. El psicoanálisis nos ha enseñado que esa escena puede retornar a pesar de ser irrepresentable, o de no haberse producido nunca, pues, como dice Pascal Quignard en *El sexo y el espanto*, “El hombre es aquel a quien le falta una imagen” (2005: 8). Esa escena perdida, que retorna en la fantasía creada por las experiencias singulares de cada sujeto, se instala en la mirada que en el centro del cuadro *Los embajadores*, abordado por Lacan a propósito de la anamorfosis, ubica un falo con forma de calavera, o una calavera con forma de falo; esa misma mirada intenta reproducir en nuestra vida la escena de nuestra propia concepción, como lo señala Quignard, con todo lo que tiene esa escena de sometimiento, de destrucción, de anulación; o nos

muestra el mundo como un gran pecho alucinado, con las consecuencias que ya señaló Freud, cuyo destete es tan temido, y dicho temor tiene tal poder, que Quignard cita a Tácito, quien nos cuenta que “las esposas de los germanos desnudaban sus pechos durante el combate para que sus maridos o sus hijos temieran el cautiverio inmediato que las amenazaba si no era suya la victoria” (90).

De esta manera, existe la posibilidad de que vivamos en una realidad alucinatoria sin darnos cuenta. Algunos vivirán felices en ella, otros no podrán acomodarse; algunos verán ángeles, otros demonios; unos la verán como una amenaza, otros como una entidad protectora. Muchos nos aliviaremos con el delirio, pues, como dice Quignard: “*Toda interpretación es un delirio*” (231).

De esta manera, Sacks, mediante la ciencia, nos conecta con las intuiciones de otros pensadores que han desvelado la fragilidad de nuestra imagen del mundo, construida a través de la fantasía alucinatoria, contra la cual se han tratado de erigir andamios para sostener la certeza de la realidad; pero esta certeza se encuentra fatigada, como lo atestigua Sacks, y empieza a ceder ante una imagen múltiple y evanescente de la realidad. Esta nueva versión que nos proporciona la ciencia no nos dejará incólumes, y nos abre desde ya la posibilidad de una experiencia subjetiva diferente del mundo, de nosotros mismos y de nuestra relación con los otros. ■

Róbinson Grajales (Colombia)

Escritor, psicólogo y Doctor en Lingüística. Ha participado en diferentes proyectos sociales como psicólogo y en los últimos años se ha dedicado a la investigación en el área de la lingüística. Trabaja como profesor de Lingüística Teórica y Descriptiva en la Escuela de Ciencias del Lenguaje de la Universidad del Valle. *El gato de dos caras* (Sílabas, 2012), obra ganadora del Estímulo al Talento Creativo Antioquia 2012, de la Gobernación de Antioquia, es su primera publicación literaria.

Referencias

- Lacan, Jacques ([1964] 1987). *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Página 12 (2015). El anuncio de Oliver Sacks [en línea], disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-34769-2015-02-20.html>.
- Quignard, Pascal (2005). *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula.
- Sacks, Oliver (2009). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona: Anagrama.

OLGA DE KIEV



Ilustración Z Akhmetova

La primera rusa en la historia

[Ir a contenido >>](#)

En la historia rusa existen numerosas mujeres distinguidas, cuya fama rivaliza con la de los más célebres personajes masculinos. La princesa Olga, quien gobernó la Rus de Kiev, el primer Estado de eslavos orientales, durante los años 945-962, fue la primera de ellas y sigue siendo una de las figuras más fascinantes de la historia rusa. Muchos aspectos de su vida siguen siendo un gran misterio, debido a la escasez de datos de las fuentes originales. La más antigua y completa de aquellas fuentes es el *Relato de los años de Bigone*, también conocido como *La crónica de Néstor* (Danilevskiy, 2004: 117), en honor a su autor, el monje Néstor del famoso monasterio de las Cuevas de Kiev, basado en las aún más antiguas (y hoy perdidas) crónicas de los eslavos orientales, leyendas populares eslavas y escandinavas, así como en la *Cronografía* de Juan Malalas, la *Crónica compendio de varios articulistas e intérpretes* de Jorge Hamartolus, y otros anales de autores bizantinos. Fue escrito a finales del siglo XI y principios del XII, casi 300 años después de que en Kiev habían comenzado a reinar los primeros príncipes, y, por lo tanto, el autor interpreta la vida y obra de los primeros soberanos de Kiev, gentiles y politeístas, desde su posición de monje cristiano, por lo que comete numerosos anacronismos. Aun así, la *Crónica de Néstor* presenta un gran valor histórico y sigue siendo

la fuente principal de información sobre los primeros gobernantes de la Rus de Kiev, incluida Olga, la primera gran mujer en la historia rusa.

1. El misterio del origen

El primer misterio de la vida de Olga es su origen. Ninguno de los documentos contiene la fecha exacta de su nacimiento, que debió suceder aproximadamente a finales del siglo IX y comienzos del X. Tampoco se conoce el lugar de la procedencia de la futura princesa, ni la condición social de sus padres. La *Crónica de Néstor* afirma que nació en la pequeña aldea llamada Vybuty, cerca de Pskov, al noroeste de Rusia, y que sus padres, cuyos nombres ni siquiera menciona, eran “de condición humilde y de lengua varega”.¹

Otra fuente, la *Crónica de Ioakim*, una compilación tardía del siglo XVII cuya autenticidad es discutida por muchos historiadores modernos, dice que cuando el príncipe Igor, el hijo y heredero de Riúrik, el primer soberano varego de Rus, llegó a la mayoría de edad, su preceptor Oleg lo casó con una doncella eslava, “procedente de la ciudad de Izborsk, de un linaje ilustre que descendía de Gostomysl,² cuyo nombre era “Prekrasa” (literalmente, “belleza”), “pero el día de la boda recibió el nuevo nombre de Olga, ‘la ahijada de Oleg’ (Ilovaiskiy, 1914: 441). Los historiadores búlgaros apoyan la versión acerca de las raíces búlgaras

de la princesa, basándose más que todo en el *Nuevo Cronista de Vladimir*, que narra la boda del príncipe Igor y menciona que la novia procedía de la ciudad de Pliska, la capital de Bulgaria en los siglos VII y IX. En fin, otras fuentes también admiten la versión según la cual Olga podría ser hija natural del mismo príncipe Oleg, pues este era el artífice principal de su boda con Igor.

Las circunstancias de aquel matrimonio son bastante confusas. Mientras la *Crónica de Ioakim* y el *Nuevo Cronista de Vladimir* hablan de su carácter exclusivamente político, otras fuentes, como la *Genealogía de príncipes rusos*, narran una romántica historia sobre un encuentro casual de Igor, a orillas de un río cerca de Pskov, con la hija de un simple barquero quien impresionó al joven príncipe con su belleza poco común y sus sabias palabras (*The book of royal degrees...*, 2011: 34). La *Crónica de Ioakim* afirma que aunque Igor, como todos los nobles de la Rus precristiana, tuvo varias esposas, “a ninguna de ellas la amó y respetó tanto como a Olga”.

No existe ningún retrato original de Olga o una descripción detallada de su apariencia, pero todas las crónicas coinciden en que era una mujer de “bello rostro y apariencia majestuosa” (Néstor, 2012: 64). Sin duda, la joven, encantadora e ingeniosa esposa del príncipe Igor debía ejercer una gran influencia en su regio cónyuge, pero su auténtica entrada en la historia se produjo varios años más tarde, en unas circunstancias trágicas tanto para ella misma como para toda la nación.

2. La vengadora

El esposo de Olga no dejó un rastro notable en la historia. En realidad, Igor no era más que una pálida sombra de su antecesor, el célebre Oleg, aunque siempre trataba de imitarlo. Al igual que su preceptor, emprendió dos incursiones contra Constantinopla que, a diferencia de las de Oleg, fueron un desastre total. Desde entonces, Igor no se arriesgaba a salir de Kiev, y todas las campañas militares las dirigían sus generales, obrando por su propio riesgo. Entre tanto, los guerreros de la guardia personal de Igor se consumían de ocio y se quejaban a su príncipe: “Los que sirven [...] a tus generales se apoderaron de fabulosas riquezas mientras nosotros, los que servimos al mismo príncipe, estamos desnudos” (Néstor, 2012: 55).

Para mitigar aquellos humores y evitar una posible revuelta de sus guardias, Igor emprendió una incursión en las tierras de los drevlianos, una tribu eslava que habitaba en los bosques al noroeste de Kiev. El inicio de la campaña fue exitoso; los drevlianos casi no opusieron resistencia y pagaron el tributo exigido por Igor. No obstante, el codicioso príncipe de Kiev consideró que el botín era insuficiente y decidió exigir más. Mandó de vuelta a Kiev el grueso de la tropa y regresó al territorio de los drevlianos con una pequeña escolta.

En la época de Igor, la recaudación de tributos de los pueblos vasallos (*poliudie*), realizada por los príncipes de Kiev, no estaba reglamentada y se hacía de una manera totalmente arbitraria. Los cronistas rusos no dejaron muchos datos sobre los *poliudie*, pero el emperador bizantino Constantino VII el Porfirogeneta describe aquel sistema en su tratado *De Administrando Imperio*:

En invierno la vida de los rusos se torna mucho más severa. Cuando llega el mes de noviembre, sus príncipes salen con toda su corte de Kiev en rondas que llaman *poliudie*. Van a las tierras de los drevlianos... y otras tribus tributarias de Kiev y se llevan por la fuerza todo lo que quieran. Algunas tribus les pagan en dinero, otras en esclavos, en pieles finas, miel y otros productos valiosos. Cuando llega el mes de abril y el río Dniéper se descongela, el príncipe y su corte retornan a Kiev (Constantino Porfirogeneta, 1991: 68).

De tal modo, cobrar el tributo a su propio antojo se consideraba completamente normal, pero aun así el líder de los drevlianos, el príncipe Mal, protestó contra semejante arbitrariedad y ordenó a su pueblo atacar a los advenedizos: “Si no detenemos a este lobo voraz ahora mismo, terminará por devorar todo el rebaño” (Néstor, 2012: 74). Todos los escoltas de Igor fueron asesinados y él mismo capturado, juzgado por los drevlianos según su antigua ley tribal y condenado a una muerte atroz: amarrado de brazos y piernas a las cimas de cuatro árboles y descuartizado.

Al acabar con su enemigo, el príncipe Mal envió un mensaje a Olga, en el cual asumía la responsabilidad por la muerte de Igor, justificando su decisión con el hecho de que el príncipe de Kiev “desolaba y saqueaba nuestras tierras como

La princesa Olga pasó a la historia no solo como una gran administradora, sino también como la primera, entre los gobernantes de Rusia, que se convirtió al cristianismo.



un lobo feroz” (74). En este también afirmaba que su pueblo no le guardaba rencor a la joven viuda ni a su pequeño hijo Sviatoslav, e incluso le proponía casarse con él. Cabe señalar que entre muchos pueblos eslavos, germanos y celtas se consideraba honroso para el vencedor casarse con la viuda de su enemigo vencido, así que, desde el punto de vista ético de la época, Mal era un pretendiente más que legítimo de la mano de Olga y también del trono de Kiev.

Sin embargo, la viuda de Igor destruyó todos sus planes. Ni siquiera admitía la idea de unas nuevas nupcias, pues la entronización de Mal o de cualquier otro príncipe eslavo quebrantaría el equilibrio establecido por Riúrik, provocando nuevas guerras tribales y un caos total. A lo mejor, Olga seguía amando a su esposo muerto, deseaba serle fiel por el resto de su vida y, además, debía proteger la vida y la futura herencia de su hijo Sviatoslav, pero las crónicas no dicen nada sobre sus sentimientos de esposa y madre sino únicamente de su deseo de proteger la orden proferida por Riúrik.

La *Crónica de Néstor* describe en detalle la venganza de Olga, que se asemeja más a unas escalofrantes historias de terror que a los hechos reales. Pero, por muy fantásticas que parezcan, todas las etapas de aquella venganza tienen un profundo sentido ritual, casi religioso, y evocan muchas antiguas costumbres eslavas y escandinavas, relacionadas más que todo con la venganza de sangre y los ritos funerarios.

Tratando de engañar a los drevlianos, Olga fingió aceptar la propuesta matrimonial de su príncipe Mal. Siguiendo el rito nupcial, éste le envió sus casamenteros: los veinte varones de linajes más ilustres. Apenas llegaron a Kiev a bordo de sus naves, Olga les ordenó a sus guardias llevar a los embajadores desde el muelle hasta el palacio

dentro de los mismos barcos —el homenaje más pomposo que se podría otorgar a los embajadores de alto rango—. Los hombres de Mal ni siquiera sospechaban que se trataba de una trampa, pues frente a las puertas del palacio, por orden de Olga, fue excavada una enorme fosa. Los embajadores fueron arrojados allí junto con sus naves, y enterrados vivos. Este primer acto de venganza tiene un marcado carácter ritual: los antiguos eslavos tenían la costumbre de enterrar a sus muertos usando una lancha o un trineo en vez de un ataúd, así que la “bienvenida” ofrecida por Olga a los casamenteros es una alusión a aquel rito funerario.

Luego, Olga envió un mensaje a Mal, explicándole que sus embajadores se habían comportado con ella “de una manera indigna” y le pidió enviar a Kiev otra delegación más digna. Al parecer, Mal no sospechó nada sobre lo ocurrido a la primera embajada, por lo que no tardó en enviar otra. A los nuevos casamenteros, Olga los invitó a tomar un baño, y allí los encerró y los quemó vivos. Cabe señalar que para los antiguos eslavos la casa de baño era un lugar sagrado, donde cada familia honraba los espíritus de sus antepasados. Así, el segundo acto de venganza de Olga también resulta muy simbólico, pues los drevlianos, quemados como ofrendas rituales en un altar, deberían complacer el alma del difunto Igor.

El tercer paso de aquella venganza también resulta muy simbólico. En su siguiente carta a Mal, Olga le pide preparar un festín ritual sobre la tumba de Igor: “No puedo volver a casarme antes de honrar como es debido la memoria de mi difunto esposo y llorar su muerte junto con mis futuros parientes” (93). La celebración de banquetes funerarios sobre las tumbas de personajes ilustres era una costumbre muy divulgada no solo entre los eslavos sino también entre los germanos,

celtas y otros pueblos antiguos, por lo que Mal no encontró en el deseo de Olga nada sospechoso y organizó un grandioso festín que resultó ser el último para el príncipe de los drevlianos y, según la *Crónica de Néstor*, para sus cinco mil súbditos. Cuando Mal y sus hombres se emborracharon, Olga se retiró furtivamente del festín y les ordenó a sus guardias iniciar la masacre.

Después de aquellas “bodas de sangre”, Olga ya no intentó ocultar sus intenciones e inició una guerra abierta, que resultó ser la primera campaña militar para su hijo, el pequeño príncipe Sviatoslav. Siendo un niño, aún no podía participar en las batallas, pero, como informa la *Crónica de Néstor*, la sola presencia del heredero de Igor infundió ánimo a los guerreros de Kiev, quienes “se arrojaron contra el enemigo como un huracán y no tardaron en reducirlo a nada” (95).

Pronto todo el territorio de los drevlianos quedó bajo control de Olga, y solo Iskórosten, su inexpugnable capital ubicada en una isla en medio de intransitables pantanos, rechazaba con éxito todos los ataques. Tras varios intentos frustrados de tomar la ciudad por asalto, Olga volvió a acudir a la astucia y convenció a sus enemigos de que abandonarían sus tierras y pondría fin a la guerra después de que todos los habitantes de Iskórosten le pagaran un tributo simbólico: tres palomas y tres gorriones de cada casa. Los drevlianos, cansados del largo asedio, le enviaron los pájaros. Olga ordenó a sus guerreros amarrar a la cola de cada ave un manojo de paja impregnada de brea, encenderlos y dejar a los pájaros volver a sus nidos; fue así como Iskórosten se convirtió en una grandiosa hoguera y fue reducida a cenizas. Aquel último acto de la venganza de Olga, el más insólito de todos, se asemeja más a una leyenda, pero ninguno de los cronistas duda de su veracidad.

Así concluyó la sangrienta venganza de la princesa viuda, la cual le ayudó a solucionar varios problemas a la vez. Por un lado, la impunidad de los drevlianos hubiera podido inspirar a otras tribus eslavas a sublevarse contra Kiev; por el otro, actuando con semejante osadía y crueldad, Olga le demostró al mundo entero que era capaz de gobernar mejor que muchos hombres hasta que su hijo Sviatoslav cumpliera la mayoría de edad.

Una vez consumada su venganza, Olga les anunció a todos los drevlianos sobrevivientes, así

como al resto de las tribus vasallas, que de ahora en adelante, para evitar la repetición de lo ocurrido con Igor, iba a recaudar el tributo de forma diferente. El poco ordenado sistema de *poliudie*, que en varias ocasiones, como en el famoso caso de Igor, se convertía en una verdadera rapiña, fue remplazado por uno nuevo, llamado *povoz*, el cual consistía en el establecimiento de normas fijas de tributo (*urok*), que se recaudaban únicamente en sitios determinados (*pogost*), no por el príncipe en persona sino por unos funcionarios especiales. Un *pogost* controlaba desde decenas hasta centenares de pueblos grandes y pequeños, dependiendo de la densidad de la población de cada territorio concreto, por lo que establecer las normas de impuesto realmente justas no era una tarea fácil. Para llevarla a cabo, Olga tuvo que recorrer personalmente todos sus dominios, visitando las comarcas más apartadas, arreglando disputas entre las tribus y comunidades, dirigiendo personalmente el trabajo de los recaudadores y la construcción de nuevos caminos. Durante más de dos décadas trabajó la incansable princesa, convirtiendo los antiguos territorios tribales en un organismo sólido y estable tanto en el aspecto económico como jurídico, pues precisamente en la época de Olga comenzó la unificación de antiguas normas y costumbres de distintas tribus eslavas en un sistema de derecho único.

3. La santa

La princesa Olga pasó a la historia no solo como una gran administradora, sino también como la primera, entre los gobernantes de Rusia, que se convirtió al cristianismo. Lo hizo durante su visita oficial a Constantinopla en el año 957, y el mismo emperador Constantino VII se convirtió en su padrino de bautizo y le concedió el nuevo nombre de Helena, en honor a la santa madre del primer emperador cristiano Constantino el Grande. Durante aquel viaje, Olga supo apreciar en su justo valor no solo la inmensa riqueza espiritual del cristianismo, sino también su gran utilidad en la política y el derecho. Más que un acto de devoción, el bautizo de Olga era parte de su grandioso proyecto de convertir la Rus de Kiev en un poderoso Estado centralizado donde la religión, con el único Dios y el único soberano como su representante legal en la Tierra,

resultaría mucho más conveniente que el paganismo con sus innumerables dioses e ídolos.

Algunos autores afirman que con el bautizo de Olga el pueblo ruso fue arrancado de las tinieblas del paganismo y comenzó una nueva etapa de su historia a la luz del cristianismo. Aunque Olga convenció a todas sus damas de compañía de abrazar la nueva fe y construyó en Kiev la primera iglesia cristiana, aún faltaba mucho para la verdadera cristianización de los rusos, un pueblo enorme y en su mayoría pagano. La mayor tristeza de Olga, según la *Crónica de Néstor*, era el rechazo del cristianismo por parte de su único y amado hijo Sviatoslav. Mostrando una gran tolerancia y paciencia, Olga rezaba al Dios cristiano “por su hijo y por todos aquellos que aún se arrastraban en las tinieblas del paganismo, rogándole abrir los ojos a todo el pueblo ruso y convertirlo tarde o temprano a la única fe verdadera” (115).

Valiente guerrero e incansable conquistador, el príncipe Sviatoslav asumió el gobierno en el año 965, pero, en vez de permanecer en su capital, pasaba la mayor parte de su tiempo en numerosas campañas lejos de Kiev. Aprovechándose de sus frecuentes ausencias, los pechenegos, un belicoso pueblo nómada, asediaron Kiev en el año 968. Olga, ya muy anciana, pero aún valiente y audaz como en sus años jóvenes, se encerró en una torre con sus tres nietos y dirigió desde allí la defensa de la ciudad hasta la llegada de las tropas de Sviatoslav.

Un año después, el joven príncipe decidió emprender una nueva campaña contra el Imperio Bizantino en Bulgaria. Todos los cronistas coinciden en que aquella decisión complicó aún más las relaciones entre la madre y el hijo y, en cierto modo, precipitó la muerte de Olga. “¿Acaso no ves que ya no soy más que una anciana enferma? —le dijo Olga—. A mí nada me importa, pero piensa en tus propios hijos a los que estuviste a punto de perder cuando nos asediaron los pechenegos. ¿Acaso quieres que esto suceda una y otra vez?” (117). Sin embargo, Sviatoslav no hizo caso a los reproches de su madre y prosiguió con sus preparativos. Tres días después, el 11 de julio de 969, Olga falleció.

Según la *Crónica de Néstor*, en su lecho de muerte Olga le pidió a Sviatoslav que no la quemara en la pira funeraria como a todos sus antecesores, sino que la enterrara de acuerdo con el

rito cristiano. El lugar de su primera sepultura se desconoce. En el año 1007, el príncipe Vladimir el Santo (nieto de Olga), quien proclamó el cristianismo como la religión oficial de su imperio, trasladó los restos de su abuela a la Iglesia del Diezmo, recién fundada por él. La tumba de Olga se convirtió en un famoso lugar de peregrinaje poco después de su muerte, pero su canonización oficial tuvo lugar un poco más tarde, al parecer en el siglo XIII; desde entonces, es adorada como patrona de viudas y cristianos recién convertidos. En 1547 se le concedió el título de *Isapostolos*, es decir, santa de rango apostólico, el mayor honor que puede ser otorgado a un santo por la iglesia ortodoxa.

Para finalizar, dejemos la última palabra a la *Crónica de Néstor*: “Era la precursora de una nueva Rus cristiana, como un luminoso amanecer, como una estrella matinal, como una luna que brillaba en las tinieblas del paganismo, como una perla preciosa en el lodo de nuestra ignorancia” (120). ■

Anastassia Espinel (Rusia).

Es historiadora y especialista en docencia universitaria, Ph.D. en Ciencia histórica graduada del Instituto de América Latina de la Academia de Ciencias de Rusia. Residió en Moscú hasta el año 1998, con prolongados viajes a otros lugares, como Ucrania, Bielorrusia, países del Báltico y del Asia Central, España, Ecuador y Perú. Actualmente reside en Bucaramanga, Colombia, donde se desempeña como docente de la Universidad de Santander (UDES).

Referencias

- Constantino Porfirogeneta (1991). *De Administrando Imperio*. Traducción del griego de G.G. Litavrin. Moscú: Nauka.
- Danilevskiy, I. N. (2004). *Las primeras crónicas rusas. Las bases hermenéuticas del estudio historiográfico de los manuscritos*. Moscú: Aspect-Press (en ruso).
- Ilovaiskiy, D. I. (1914). *Sobre el origen de la santa princesa Olga*. Moscú: Obras históricas (en ruso).
- Néstor (2012). *El Relato de los años de Bigone*. Traducción del ruso antiguo de D.S. Lijachev y O.V. Tvorogov. San Petersburgo: Vita Nova.
- The Book of Royal Degrees and the Genesis of Russian Historical Consciousness* (2011) Traducción de G. Lenhoff. Indiana: Bloomington.

Notas

¹ El origen de los varegos, “los hombres de ultramar”, grupo étnico que dio origen a los Riúrikovich, la primera dinastía de soberanos rusos, sigue causando numerosas discusiones entre los historiadores y antropólogos. La mayoría de los especialistas los considera una tribu vikinga de alguna región de Escandinavia, mientras otros ven en ellos una rama de los eslavos bálticos.

² Legendario caudillo eslavo del siglo IX.

A black and white photograph of an elderly man with a full white beard and mustache, looking slightly to the left. He is wearing a dark, long-sleeved shirt. The background is a sandy beach with ripples in the sand.

LA FILOSOFÍA TRÁGICA EN LA OBRA DE ROSSSET

[Ir a contenido >>](#)

A pesar de su gran claridad y su alegre diversidad, el pensamiento de Clément Rosset permanece aún en reserva. En eso también él es musical. Una música encantada, sin jamás aclarar el secreto de su encanto.

Jean Tellez (2009) *El goce trágico. Introducción al pensamiento de Clément Rosset.*

OLGA DEL PILAR LÓPEZ

Antes de retomar los términos de la escritura de Rosset y su concepción del acontecimiento trágico, hagamos una breve aproximación a este filósofo francés, poco conocido en nuestro ámbito. Clément Rosset nació en 1939 en Barneville-Carteret, Francia. Subió paso a paso los peldaños para seguir una carrera académica en ese país: estudió en la Escuela Normal Superior y obtuvo la agregación de filosofía a la vez que escribía, en la misma época, su primer libro, *La filosofía trágica*, a la edad de 21 años (1960). A continuación, realizó su tesis doctoral en la Sorbona, intitulada “Schopenhauer, filósofo del absurdo”, bajo la dirección de Vladimir Jankélévitch (1967) y, posteriormente, su tesis de Estado, de donde surge su libro *La anti-naturaleza* (1973). Con este trabajo se cierra un ciclo en la obra de Rosset, en el que su pensamiento estuvo muy ligado a Nietzsche y a Schopenhauer; sobre este último publicó *La estética de Schopenhauer*, además del libro mencionado previamente.

Decimos que se termina un ciclo en el pensamiento de Rosset, y quizás el más intenso, ya que a partir de 1976, momento en el cual publica su libro *Lo real y su doble*, todos sus estudios serán dedicados a pensar “lo real”. Este término, que bien puede ligarse a la filosofía trágica ya que explora una forma de empirismo propio de esta línea de

pensamiento, está también en relación con la teología negativa de Angelus Silesius y su muy conocido poema “La rosa es sin un porqué”: “... la rosa existe sin un porqué, florece porque ella florece / No tiene cuidado de ella misma, no desea ser vista”.¹ Retomamos los versos de este poema porque ellos son fundamentales para comprender la nueva fase que vive el pensamiento de Clément Rosset, que tiene como principio insistir sobre las cosas inmediatas, sobre nuestra vida cotidiana, sin buscar otras razones que las que ellas nos indican de modo empírico.

Es bajo esta perspectiva que publica *Lo real. Tratado de la idiotéz* (1977), el cual parte del principio de la simplicidad de lo real, condición por la que, justamente, ella se nos escapa y por la que nos pasamos buscando mundos ocultos, “dobles”, como si hubiera otras realidades detrás de la que se presenta a nuestros ojos. Durante este periodo Rosset se apoya ampliamente en la estética y nos indica por esta vía que su antiguo centro de interés, la filosofía, se ha desplazado hacia nuevos campos: las artes, en particular, literatura y música. De igual modo, es durante esta época que Rosset multiplica sus esfuerzos por construir una filosofía propia, que elabora sus propios términos, para así salir de la tradición del comentario, propia de la filosofía francesa, que marcó sus textos de juventud.

En los años posteriores a 1976, Rosset sigue sobre esta línea, la cual está aún vigente en sus últimos libros. Sin embargo, ¿cuál es su objetivo?; ¿hacia dónde nos conduce ese afán tautológico de enunciar “lo real es lo real”? Desde nuestro punto de vista, tiene un solo objetivo —que por lo demás presentimos ya en la escritura del mismo Nietzsche—: llevarnos a celebrar lo real, aunque sea lo más difícil de digerir. Lo real es irrecusable, lo real es simple, lo real es cruel, y no obstante es la sola vía para encontrar el goce. De allí aflora esa última línea del pensamiento de Rosset, acerca de la cual queremos insistir en esta corta biografía intelectual: su valoración del goce trágico y paradójico, puesto que este es el sentimiento más importante de la vida, aquel con el cual llevamos a cabo la celebración de la existencia y que subyace en el *Gai Savoir* de Nietzsche. Por ello la última fase de Rosset, en la que ha publicado uno de sus últimos libros, *L'invisible* (2012), tiene entre sus objetivos

mostrarnos lo real en su simplicidad para lograr disfrutar de “objetos” reales tales como la música, el cine y la pintura.

Después de este recorrido, queremos volver en este artículo a la concepción de Rosset de la filosofía trágica, así como a su arquitectura del acontecimiento trágico.

A continuación indicamos una lista de las obras más importantes de Clément Rosset. Si bien no todas ellas están traducidas al español, ofrecemos una traducción de sus títulos:

- La filosofía trágica*. París, PUF, 1960.
- El mundo y sus remedios*. París, PUF, 1964.
- Schopenhauer, filósofo del absurdo*. París, PUF, 1967.
- La estética de Schopenhauer*. París, PUF, 1969.
- Lógica de lo peor*. París, PUF, 1971
- La anti naturaleza*. París, PUF, 1973.
- Lo real y su doble*. París, PUF, 1976.
- Lo real. Tratado de la idiotéz*. París, Minuit, 1977.
- El objeto singular*. París, Minuit, 1979.
- La fuerza mayor*. París, Minuit, 1983
- El filósofo y los sortilegios*. París, Minuit, 1985.
- El principio de crueldad*. París, Minuit, 1988.
- El demonio de la tautología*. París, Minuit, 1997.
- Escritos sobre Schopenhauer*. París, PUF, 2001
- La escuela de lo real*. París, Minuit, 2008.
- Trópicos. Cinco conferencias mexicanas*. París, Minuit, 2010
- Relato de un abogado*. París, Minuit, 2012.
- El invisible*. París, Minuit, 2012.

Los estudios filológicos versus la filosofía trágica

El término filosofía trágica se ha usado para referirse a diferentes tipos de filósofos, en contextos y áreas del saber muy diversos. Así, Heráclito era trágico según algunos (Nietzsche, en particular, lo consideraba un filósofo del devenir, y más tarde Marcel Conche lo considerará trágico por su capacidad de pensar con términos contrarios²), mientras que Sócrates y Platón eran antitrágicos según otros (Nietzsche y Rosset; a este respecto debemos recordar el desprecio de Platón por los poetas, quienes según él eran solo imitadores y por tanto iban en contra de la verdad³). Otros consideraban a Aristóteles como el primer teórico de la tragedia y el inventor del adjetivo ‘lo trágico’. Pero este reconocimiento, más que valorizar al estagirita, lo ponía en cuestión, ya que era visto

como el primer tergiversador de las tragedias, es decir, aquel que va a las fuentes para construir un anacronismo: una teoría de la acción que a pesar de apoyarse en los dramas antiguos no está en relación con ellos. Esta versión proviene de los estudios filológicos y la literatura comparada.⁴ En síntesis, el campo de donde surge el término “la filosofía trágica” no es nada claro, involucra un conjunto de saberes y traza distintas versiones de la historia de la filosofía.

En este contexto cabe recordar de nuevo a Nietzsche, quien hizo una clasificación de los trágicos según el nivel de intensidad del *pathos*: Sófocles y Esquilo en un primer plano, en tanto que considera a Eurípides como un tergiversador de la tragedia y la expresión misma de su decadencia. Por su parte, esta clasificación es cuestionada por los estudios de filología y de literatura comparada, mientras que Rosset la retoma y concentra su interés en *Edipo Rey*, que le servirá para avanzar sus términos de la filosofía trágica, tal y como la veremos más adelante.

Entonces el misterio se acrecienta. ¿Qué significa lo trágico? Un aspecto se muestra claro: la tragedia y su posterior adjetivo ‘lo trágico’ se convierten, después de su aparición en el mundo antiguo, en ejes vitales de la cultura occidental. ¿Ello se debe quizás a una relación profunda entre violencia y arte o entre lo bello y lo sublime? En cualquier caso, los tres grandes trágicos servirán de modelo a la tragedia cristiana y a la tragedia clásica, de la misma manera que la *Poética* de Aristóteles, escrita alrededor del 335 a.C., será el estudio teórico más citado en los siglos posteriores para pensar el arte dramático. De este modo, visto bajo la perspectiva de la filosofía trágica, sí existiría un “milagro griego”, ya que las tragedias de los grandes poetas servirían como un modelo intemporal para pensar el conjunto de la humanidad (*Edipo* o *Antígona* son intemporales y pertenecen tanto al mundo antiguo como a nuestra realidad; es por ello que el teatro contemporáneo no duda en revivir estas figuras).

Por el contrario, según los estudiosos de la literatura comparada, no existe ningún “milagro griego”, ya que las tragedias antiguas deben ser inscritas en su contexto y no deben en ningún caso servir para pensar el conjunto de la humanidad. De modo que toda tentativa de pensar los

griegos como la cuna de la civilización en la cual debemos inspirarnos y retomar las figuras dramáticas —Edipo y Antígona—, entre otras, como modelos para pensar la humanidad, no es más que una versión del etnocentrismo propio del hombre occidental. Por esta vía siguen los trabajos de W. Marx,⁵ quien insiste en la singularidad de las tragedias antiguas y su inscripción en una *paideia* de la cual no deben separarse. Para este autor, los dramas antiguos tenían un gran protagonista: la ciudad. Es ella, más que el héroe trágico, lo que se pone en escena. Por eso las exclamaciones épicas de los personajes no se dan en la vida privada (término en todo caso absolutamente moderno), sino al aire libre frente a los ciudadanos. Para W. Marx, el héroe vive, sufre y cae en desgracia únicamente en contextos geográficos precisos, como es el caso de Edipo, quien permite evocar Tebas o Colon. Según él, es muy distinto lo que ocurre en el siglo XVII, cuando la tragedia está circunscrita a la vida privada. Esta se desarrolla en los castillos, en sus pasillos y salones, sin evocar la vida cívica de la polis y siendo, por el contrario, la expresión de las pasiones desatadas del sujeto moderno. Sin embargo, esta clara separación entre la tragedia antigua y la moderna ya formaba parte de las inquietudes de Festugière,⁶ un estudioso de los años sesenta, para quien la tragedia es únicamente antigua y las piezas del siglo XVII simples dramas domésticos. Para este autor, la modernidad banaliza la tragedia, ya que está ausente un aspecto fundamental de esta: la pequeñez humana, pulverizada por las fuerzas divinas, lo que implicaba concebir al individuo como un insecto que se destruye a voluntad, para así exaltar el *pathos*. En contraste, en la tragedia moderna no tienen cabida las fuerzas divinas, pues ella se centra en dramas burgueses.

Pero este debate sobre la tragedia y lo trágico no se agota en este punto, ya que debemos recordar igualmente otra línea de reflexión de la tragedia que se remonta al siglo XVIII y que, si bien es próxima a Nietzsche, no por ello es bien diferente. Nos referimos al idealismo alemán, el cual se nutre ampliamente de las fuentes griegas, se inventa el “milagro griego” y lo pone en consonancia con las circunstancias históricas de su época. Bajo esta intención debemos mencionar a Schelling, Hölderlin y Hegel —solo por dar

De allí aflora esa última línea del pensamiento de Rosset, acerca de la cual queremos insistir en esta corta biografía intelectual: su valoración del goce trágico y paradójal, puesto que este es el sentimiento más importante de la vida, aquel con el cual llevamos a cabo la celebración de la existencia.

algunos ejemplos—. El primero va a la tragedia, en particular a Edipo, para inventar la idea de destino. Su lectura es absolutamente moderna, ya que él comprende lo trágico como el enfrentamiento de dos fuerzas que se oponen: la necesidad y la libertad humana. Con Schelling lo trágico se abre a una lectura humanista y dialéctica, en la que la libertad es exaltada en detrimento del destino. El individuo lucha, se humilla e incluso llega a ser aniquilado, pero siempre con la sola finalidad de exaltar la libertad. Por su parte, Hölderlin va a las tragedias antiguas para construir su propio mundo trágico. De este modo, con su tragedia *Hypérion* él expresa la profunda tristeza por un mundo desacralizado, abandonado por los dioses. En ella el héroe termina suicidándose, para retornar así a lo indeterminado, donde se confunden dioses y humanos. Si Hölderlin contribuye a través de traducciones y versiones propias a recuperar la tragedia antigua, lo hace con la sola finalidad de exaltar el mundo griego, en detrimento de su época.⁷

Finalmente, Hegel aplicó a la tragedia el principio que acompaña a su filosofía —la dialéctica—, de forma que él la lee como la confrontación de fuerzas positivas y negativas: como una relación entre el amo y el esclavo en la que este último reacciona frente al ataque recibido. Si trasladamos este principio dialéctico a la tragedia, ella es la reacción del héroe frente a las fuerzas que lo atacan, y, posteriormente, su anulación definitiva, como ocurre en la tragedia *Antígona*, modelo preferido de Hegel. Esta lectura dialéctica se produce en el resentimiento, de tal modo que, según Hegel, la única alternativa posible para la sociedad es anular completamente lo trágico para vivir en la completud del Ser.⁸ Es en este sentido que Deleuze interpreta la mirada hegeliana de la

tragedia: la reacción del esclavo frente al dominio del amo, siendo el primero un ser del resentimiento que no vive nunca en la acción, sino que responde únicamente a las fuerzas negativas.⁹

Ahora bien, con Nietzsche escaparemos a esta visión dialéctica, ya que él instaura una nueva lectura. Para él la fuerza de la filosofía trágica proviene no de la oposición, ni de la anulación de contrarios, sino de la posibilidad de pensar con opuestos que terminan por ser no antinómicos (Apolo/Dionisos, día/noche, vida/muerte, dolor/placer...). Por su parte, Rosset considera a Hegel como un antitrágico que piensa el avenir como el triunfo de las fuerzas positivas, producto de la reacción del esclavo. Hegel es antitrágico porque niega la relación de contrarios, porque no busca la acción sino la reacción, porque, en definitiva, niega la actualidad de lo trágico. Rosset ve, por tanto, en la filosofía hegeliana un mundo lavado de lo trágico.

De modo que, alejado del idealismo alemán e influenciado por Schopenhauer (el gran opositor de Hegel), encontramos al gran crítico de la modernidad, Nietzsche, quien, profundamente atraído por la tragedia, comienza su vida intelectual con un libro que le costará su carrera de profesor: *El nacimiento de la tragedia*. Es un texto que recibe muchas críticas, en particular de Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf,¹⁰ para quien Nietzsche no habló nunca de la tragedia antigua, sino de su propia filosofía. En este punto vemos aparecer una fractura: el término filosofía trágica aparece por primera vez para convocar una triple relación entre ética-estética y filosofía, ya que la pregunta de Nietzsche era: ¿por qué la época de mayor esplendor de los griegos produjo los dramas más terribles? Si bien es la misma pregunta que se había planteado Aristóteles,¹¹ Nietzsche la

responde así: es un signo de robustez de la sociedad hacer escuchar a sus ciudadanos los peores dramas. Si la tragedia confronta a los espectadores con los peores discursos, es justamente con el fin de prepararlos para soportar los sufrimientos que ellos encontrarán a lo largo de su vida. El héroe es, bajo esta lógica, la expresión del sentimiento universal que atraviesa la condición de lo humano: la vida que resiste al dolor. Por tanto, la filosofía trágica es una ética, ya que nos invita a incorporar lo peor y a transformarlo en un efecto vital. Según esta perspectiva, la tragedia no apunta a concebir un mundo de sentimientos tristes, sino a reconocerlos como un obstáculo necesario que fortalece la vida. Ella es una posibilidad de acción que se liga con el segundo aspecto, una estética, ya que para Nietzsche la vida debería concebirse como una obra de arte, en la que nuestras acciones tengan como único objetivo embellecer la existencia. Eso implica lograr una composición cada vez mejor con lo que nos ocurre, con el acontecimiento intempestivo, con el azar (una mujer que hay que tomar por los cabellos, según Jankélévitch). Por último, es una filosofía, ya que Nietzsche considera inútiles todas las formas de filosofar que no estén en función de la vida. Una filosofía de las ideas, una metafísica, que se aleja de lo real (del mundo empírico) para reflexionar sobre entidades invisibles, no tiene ningún valor, ya que, según Nietzsche, la filosofía debe estar del lado de la materialidad del mundo, pensada por y para seres de carne y hueso, sin ocuparse de entidades abstractas.

Esta relación entre ética-estética-filosofía la reencontramos en la obra de Rosset (él es uno de los grandes continuadores del pensamiento nietzscheano en Francia). Cada uno de estos ejes que forman el pensamiento de Nietzsche encuentra su proyección en la obra de Rosset. En primer lugar, la línea ética aparece en varios momentos, en particular, en sus estudios sobre lo real, o bien en un texto fundamental como *Principes de sagesse y de folie* [Principios de sabiduría y locura], en los que Rosset pone en cuestión todos los mundos irreales e invita al goce con lo inmediato. Pero también en sus estudios sobre el azar, tal y como lo vemos en *Lógica de lo peor*, puesto que Rosset interpela la idea del Ser y convoca en su lugar el azar como la sola constitución de la vida. Todo

es un acontecimiento del azar: nosotros, los vegetales y sus formas, o cada una de las piedras que pueblan este planeta. Pero no solo eso: todos los seres artificiales son igualmente expresión del azar, de modo que se pierde completamente la división entre seres naturales y seres artificiales, para quedarnos en un mundo donde solo el azar interviene de principio a fin. Este aspecto se liga a una estética, ya que, como Rosset lo indica en *La anti naturaleza*, es posible hablar, bien de estéticas del artificio o bien de estéticas de lo peor, puesto que el trabajo del arte se concentraría en la capacidad de introducir y cortar en un buen momento con el azar. Así por ejemplo, la música, expresión estética importantísima para Rosset, no sería otra cosa que una puesta en sonidos del azar mismo que compone el mundo. Pero todos estos elementos no están únicamente afuera en el mundo, para ser observados por un sujeto. Por el contrario, Rosset tiene como gran inquietud el sujeto, pero para llevar a cabo su disolución. El sujeto no es más que una expresión del azar y no se diferencia de las demás formas artificiales. El sujeto no observa lo real, sino que lo real existe al margen del sujeto y se le impone a este. Así, toda la reflexión de Rosset es filosófica en el sentido nietzscheano, ya que busca descentrar el sujeto y proponer un discurso antihumanista. Con Rosset encontramos la actualización de la triple relación ética-estética-filosofía, que nos sirve de síntoma para entender la producción del pensamiento contemporáneo.

Después de esta rápida apertura al pensamiento de Rosset, proponemos hacer un poco de arqueología y volver sobre uno de sus primeros estudios, *La filosofía trágica*, para entender su concepción del acontecimiento trágico.

La composición del acontecimiento trágico

Es necesario recordar la premisa fundamental de la filosofía trágica: la fórmula veneno/remedio. Fue justamente esta composición paradójica, que detectó Nietzsche en la tragedia antigua (la posibilidad de escuchar los peores discursos, que permite alcanzar la salud), la que le permitió construir el corpus de su filosofía. Sin embargo, ¿cómo encaja en esto Rosset y el título de nuestro texto? De una manera clara y directa: porque él retoma el problema donde lo había dejado Nietzsche e

introduce nuevas reflexiones en la filosofía trágica. Así, a la manera de Nietzsche, su primer libro se ocupa directamente de este problema, reactualizando la relación ética-estética y filosofía. Rosset está interesado en una manera de filosofar que se ponga al servicio de la vida, y que pueda declararse vitalista. A pesar de tal afirmación, es necesario insistir en el hecho de que Rosset propone una lectura antihumanista, ya que entre el individuo y lo trágico, él siempre exalta este último y nos recuerda la insignificancia de lo humano. Por tanto, si buscamos un filósofo completamente opuesto a Rosset, debemos indicar a Hegel, quien propuso una lectura humanista de lo trágico, al punto de que el progreso de la humanidad se puede medir por la desaparición paulatina de esta condición. Por el contrario, Rosset es antihumanista y antihegeliano, porque parte del principio de que lo trágico es imborrable, y de que la verdadera condición del individuo es aprender a vivir con ello. Rosset no otorga al humano el poder de liberarse del yugo de lo trágico, sino más bien de saber fortalecerse para lograr vivir con esta condición que está en la base del mundo y de la vida. Para clarificar mejor esta visión, propongo una lectura dividida en cinco puntos, con los cuales Rosset describe el acontecimiento trágico y nos ofrece una visión de su propia filosofía:

1. Rosset ataca sin compasión la idea de libertad humana: el individuo no es libre. Eso no significa que yo no pueda elegir entre ir a un lugar u otro, entre comer y beber lo que prefiera; el problema es de otro orden. Según Rosset, el sujeto no decide sobre los valores fundamentales que determinan su vida, lo que hace que esta sea profundamente trágica, ya que ellos no dependen de su voluntad, sino de una expresión del azar (necesario) que bien podemos indicar como trágico. Si, por ejemplo, yo puedo elegir entre una profesión u otra, es porque en realidad no tengo una verdadera vocación, y ninguna de las dos me toma verdaderamente el corazón. Sin embargo, lo que interesa retener es que en la filosofía de Rosset se niega completamente la libertad del individuo a anular lo trágico.

2. El mecanismo trágico. El rostro de lo trágico aparece bajo el efecto de una inmovilidad del tiempo. Es como si el acontecimiento parasitara el tiempo cronológico. Entonces, aquellos que lo

viven caen en un estado de intemporalidad, una forma de espacialización que se abre entre una situación A y una situación B. Por esta razón no hay situaciones trágicas, sino acontecimientos que se incrustan entre dos situaciones, entre el antes y el después, lo que implica que lo trágico es intersituacional. Pero esta es una fase del mecanismo trágico; la otra aparece cuando el acontecimiento ha terminado, ya que solo en ese momento tenemos conciencia de la experiencia vivida. Entonces, para lograr de alguna manera su asimilación, vamos del presente al pasado para encajar de este modo las piezas de lo que acaba de ocurrir. Así, Rosset retoma el tiempo de las tragedias, tiempo muerto (puesto que la pieza comienza cuando lo trágico ha terminado de actuar), para indicar cómo los dramas no se construyen con el tiempo cronológico, sino con un tiempo que va del presente al pasado. Por esta vía vemos validada la negación de la libertad humana: el individuo no puede actuar porque, cuando él es consciente, lo trágico ya ha terminado. De este modo confirmamos la vocación antihumanista de Rosset, pues con el mecanismo trágico él insiste en la insignificancia humana y en el poder de fuerzas incontrolables: Edipo cree actuar, pero en realidad él está al servicio de potencias que lo sobrepasan. Pero, como veremos, Rosset exalta esta condición del héroe no para lamentarse o para producir un efecto masoquista, sino para conceder al sujeto otra forma de acción, la cual veremos más adelante.

3. Lo trágico es insuperable. Así, a la sorpresa del acto inesperado se impone una verdad: un cambio definitivo de la realidad. A diferencia de la moral, Rosset no cree que lo trágico sea superable. El mejor ejemplo, de nuevo, es Edipo. Su tragedia es una sumatoria de hechos inevitables: cuando la pieza comienza él ya ha asesinado a su padre y se ha casado con su madre. De tal forma que después de una cadena de acontecimientos ya dados, tocamos el punto de partida: Laos había sido castigado por los dioses y condenado a ser asesinado por su propio hijo. Por ello Edipo sale de la nada, para encarnar el ser trágico. En este punto Rosset nos recuerda dos sentimientos más: lo irremediable y lo irreconciliable. Por un lado, el individuo no cuenta con varias alternativas, sino con una sola: no existe más que lo trágico como

condición necesaria. Por otro lado, lo irreconciliable, ya que si un acontecimiento es verdaderamente trágico, él cambia para siempre nuestra visión de lo real. Es una marca que se lleva en el cuerpo y que tocará todos nuestros goces futuros: se produce un efecto imborrable, una memoria que se niega al olvido.

4. Lo trágico es irresponsable y está en oposición a la responsabilidad moral. De tal modo que, para esta forma de filosofar, no es cuestión de elección, ya que lo trágico supera siempre las fuerzas humanas; en contrapartida, la responsabilidad surge de un instinto antitrágico. Es el caso de Sócrates, quien no soporta ver los esfuerzos de Edipo por evitar su “caída” y su fracaso definitivo, entonces decide ignorarlo. Este principio de irresponsabilidad, propio de la filosofía trágica de Rosset, está ligado a la ausencia de libertad humana, razón por la cual, si lo trágico actúa, lo hace en el ámbito de la irresponsabilidad, sin que pueda ser modificado por una responsabilidad de cualquier tipo (esto es palpable en las decisiones arbitrarias de los dioses griegos, que están en la base de gran número de tragedias). Este aspecto está determinado en Rosset, igualmente, por la visión jansenista, en particular por Pascal, cuando participa en el debate entre lo dado y lo adquirido (postura que defienden los jesuitas). Si los jansenistas consideran que los individuos nacen con aspectos que determinan su personalidad futura, los jesuitas, por el contrario, estiman que el carácter depende de la educación y, por tanto, que somos responsables de nuestras acciones. Según Rosset, la visión de los jansenistas libera a los humanos del problema de la libertad, a la vez que les concede una nueva forma de inocencia: sentir que es ante todo el azar el que gobierna sus vidas. Sin embargo, si no somos responsables frente a lo trágico, Rosset nos invita a acogernos a una nueva responsabilidad, que termina por ser nuestra única posibilidad de actuar: aprender a vivir con lo trágico.

5. Lo trágico es indispensable. Lo trágico es necesario para la vida. Es la contrariedad que nos fortalece y que hace que volvamos de nuevo al efecto veneno/remedio. Así que, después de asumir la condición insuperable e irresponsable, el mayor signo de salud es hacer una celebración de lo trágico. Una aceptación del mundo que da en



Rosset es antihumanista y antihegeliano, porque parte del principio de que lo trágico es imborrable, y de que la verdadera condición del individuo es aprender a vivir con ello. Rosset no otorga al humano el poder de liberarse del yugo de lo trágico, sino más bien de saber fortalecerse para lograr vivir con esta condición que está en la base del mundo y de la vida.

retorno una posibilidad de goce (de ahí la actitud de la filosofía trágica: pensar en la contradicción y no en la anulación de contrarios). De esta forma, después de haber anulado completamente la idea de lavar el mundo de lo trágico, podemos celebrarlo. Ello implica que la filosofía trágica se nos aparece como un pesimismo activo, mientras que el optimismo es un signo de debilidad porque niega el mundo y lo real. En consecuencia, lo indispensable es otra manera de hablar de lo trágico necesario, o bien del azar necesario. El goce, sentimiento indispensable de esta manera

de filosofar, nos recuerda que la vida se da en la contradicción y que cada uno de los aspectos indicados no hace más que confirmar esta fuente en la cual se produce la vida.

Con estos niveles descritos por Rosset, no dejamos de asombrarnos de la disonancia que acompaña la vida y del reto que él nos propone: aprender a acordar con esta disonancia. De ahí que Rosset nos hable de composición disonante, la cual, a pesar de las resistencias de la moral, será siempre el *alpha* y el *omega* con el cual se escribe el texto del mundo. Esto nos lleva a afirmar que Rosset no está ni del lado de Sócrates, que rechaza completamente lo trágico, ni del lado de Aristóteles, que le da una función social, sino que defiende ante todo una manera de vivir, una ética propia de ciertos individuos que tienen la capacidad de acordar con la disonancia trágica. Es en ese sentido que Rosset actualiza el pensamiento de Nietzsche, quien, como habíamos dicho, encuentra una vía de escape a la lectura dialéctica a través del goce trágico, que significa amar la vida aun en las peores condiciones. ■

Olga del Pilar López (Colombia)

Historiadora y magíster en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. PhD en Estética-filosofía de la universidad París Ouest-Nanterre la Défense. Profesora en Yachay Tech University, Ecuador.

Notas

¹ Citado por Rosset en *Tratado de la idiotez*. París, Minuit, 1977.

² Heráclito. *Fragments*. Texto establecido, traducido y comentado por Marcel Conche. París, PUF, 1986/2005.

³ Cf. Platón. *Œuvres complètes. La République*. Livre III. Nueva traducción. Con introducción y notas de Robert Baccou. París, Librairie Garnier Frères, 1966/1997.

⁴ En particular Florence Dupont, quien acusa a Aristóteles de vampirizar la tragedia antigua. Cf. Dupont, Florence. *L'insignifiance tragique*. París, Le Promeneur, 2001.

⁵ Marx, William. *Le tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*. París, Minuit, 2012.

⁶ Festugière, A-J. *De l'essence de la tragédie Grecque*. París, Aubier-Montaigne, 1969.

⁷ Friedrich, Hölderlin. *Œuvres complètes*. París, Gallimard, 1967.

⁸ A propósito de esta lectura dialéctica de lo trágico, Cf. Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, París, PUF, 1962.

⁹ Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. París, PUF, 1962/2007.

¹⁰ Para este autor, la tragedia es, ante todo, un ritual representado en homenaje al dios Dionisos, y, por tanto, una lectura de otro tipo no es más que una falsificación. A partir del debate

que él entabla con Nietzsche se da una bifurcación en los estudios de la antigüedad, que es aún actual: por un lado, los trabajos históricos y antropológicos de la tragedia que proponen anular el adjetivo 'trágico' para restituir las condiciones de aparición de la tragedia; por otro lado, la filosofía trágica, que busca actualizar las tragedias para convertirlas en un discurso universal. Cf. Von Willamowitz-Moellendorff, Ulrich, *Qu'est-ce que une tragédie? Introduction à la tragédie grecque* (1889), en Marx, William, *Le tombeau d'Œdipe*, p. 61. Esta línea de tragedia sin trágico se reactualiza con los estudios de Jean-Pierre Vernant, Vidal-Naquet, Nicole Loraux, Claude Calame y Florence Dupont, quienes insisten en leer las fuentes antiguas sin aplicarles conceptos filosóficos, ya que, según ellos, estos terminaron por inventarse un "milagro griego" inexistente que obstaculiza los estudios de la antigüedad.

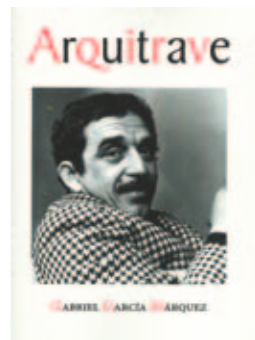
¹¹ Aristóteles, en *La poética* (1980). El texto griego con traducción y notas de lectura de Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallott. París, Seuil. Esta obra es el primer estudio teórico sobre la tragedia. En ella Aristóteles explica la tragedia a partir de la "acción" y le otorga una función social al drama: la liberación de las pasiones. Según esto, la tragedia tiene una función catártica, que nos permite liberar la compasión y la piedad por el sufrimiento del héroe.

Novedades

Poemas Ilustrados
Los cuadernos del
inmunólogo Miroslav Holub
 Jorge Cadavid
 Tragaluz editores
 Medellín - Colombia, 2016
 81 p.



Revista *Arquitrave* N°62
 Gabriel García Márquez
 Enero - abril
 Cali - Colombia, 2016
 100 p.





Vita Sackville-West

y una novela sobre la vejez

JAIRO MORALES HENAO

Ha muerto Henry Holland, primer Conde de Slane, exvirrey de la India, exprimer ministro, miembro por muchos años del parlamento británico y figura familiar en el gabinete de gobierno desde muy joven y por muchos períodos. Tenía 94 años de edad. Lo sobreviven sus seis hijos y su esposa, ahora Deborah Holland o Lady Slane, de soltera Deborah Lee.

El muerto fue un prohombre del imperio, un arquetipo intachable en su vida pública y privada, un fiel y brillante servidor del Reino Unido y sus majestades reales. “Hedonista, humanista, deportista, filósofo, erudito, hombre de seducción y de ingenio; uno de esos raros ingleses que tuvieron la fortuna de nacer provistos de una mente realmente adulta. Sus colegas y sus subordinados se deleitaban y enfurecían alternativamente por su fingido desdén para tratar cualquier asunto práctico. Era difícil conseguir de él un sí o un no. Cuanto más importante era una cuestión, más despreocupadamente la trataba”. Rey del sentido común y

[Ir a contenido >>](#)

del término medio, elocuente, encantador, en el polo opuesto a toda radicalidad, habitante de una burbuja impenetrable a todo desconocimiento y aun a la menor crítica o reproche.

Su esposa, el personaje central de esta novela, tenía apenas dieciocho años y una inexperiencia total del mundo cuando, sin darse bien cuenta de lo que le sucede, y sin estar enamorada, *fue casada* por los suyos, sobre todo por las suyas (el corro femenino de su familia) con ese hombre que, siendo aún muy joven, era ya un político sobresaliente, mucho más que una promesa, un hombre de Estado cuyo futuro, como dice el lugar común, se despliega ante él brillante y sin obstáculos presumibles en el horizonte.

A Deborah Lee nadie le preguntó si se quería casar, si estaba enamorada, menos Lord Henry Holland, que se dio por aceptado desde la primera visita. Todos consideraban que se la distinguía, que era un honor haber sido elegida, y que a nadie se le ocurriría la idea de que ella pudiera rechazarlo. Pero lo pensó, vaciló. Esto se sabe mucho más adelante en la novela porque el relato va del presente de la muerte del padre y esposo, hacia los comienzos del matrimonio. En esas primeras horas de la muerte es la madre *el problema* a resolver por los hijos. ¿Qué hacer con mamá? Lo de Lord Slane es ya solo trámite rutinario: decidir detalles importantes y secundarios de las exequias, recibir coronas y condolencias, evitar el asedio de los reporteros, las intromisiones. En cuanto a Deborah Slane, es seguro que ella aceptará lo que sus hijos —sexagenarios todos y próximos algunos a los setenta— acuerden. Por eso, deben preocuparse únicamente de decidir lo mejor para ella. Ni de lejos se le ocurre a ninguno que ella pueda disentir. Nunca lo hizo con su esposo durante sus setenta años de convivencia. “Es claro que ella no discutiría la sensatez de las medidas que resolvieron tomar. Mamá no tenía voluntad propia; toda su vida, graciosa y dulce, ella había sido completamente dócil, un apéndice [...] Nunca calcularon que ella pudiese tener ideas que guardara para sí. No sospechaban que su madre les fuese a dar el menor trabajo. Que pudiese volverse contra ellos y jugarles una mala pasada”. Su hija lúcida e irreverente, Edith, una presencia incómoda para los demás por el desparpajo de su franqueza involuntaria, escucha a su duende

resumirle el proceso vivido por su madre al lado de su padre con estas palabras: “Papá la había drenado tan completamente durante su vida que ahora no le quedaban fuerzas para ocuparse de su memoria”. ¿Cómo podían esperar, entonces, sus hermanos una actitud distinta a aquella pasividad con la que Deborah Slane se dejaba estar durante las primeras horas de la muerte de Lord Slane?

Pero que la drenada no había sido tan completa, como lo veía la aguda Edith, es algo que sus hijos supieron muy pronto y de cuyos entretelones se enterará el lector, en una de las vetas más interesantes y entretenidas de una novela que, al principio puede dar la falsa impresión de ser solo una historia convencional y, no obstante, está llena anecdóticamente, bien hilvanada, con dominio pleno del mundo social representado y desde una escritura que exhibe la brillantez propia de un escritor de primer orden.

El quiebre argumental que redime a la novela del plano convencional ocurre cuando la familia se reúne después del funeral, al que asistieron el primer ministro y los dos príncipes de la Corona, entre otras personalidades. El diálogo entre hijos y madre es una deliciosa esgrima de chispeante oposición entre las fórmulas dictadas por la hipocresía de las buenas maneras para con la madre, obligación de todos, y la socarrona ironía de esta, que termina por desarmar a sus hijos, empeñados en hacerla pronto a un lado de la manera más “respetuosa”, “elegante” y “delicada” posible. La “solución” que habían cocinado para ella era “sencilla”: viviría en los cuartos de huéspedes de las casas de sus hijos, por turnos y temporadas preestablecidas. Había que evitar los gastos que representarían el sostenimiento de aquella mansión para ella sola, su servidumbre y su hija soltera. La respuesta los deja pasmados:

—¿No estás de acuerdo, mamá?

Todos la miraron, consternados.

—¿No estás de acuerdo, mamá?

—No —respondió Lady Slane, sonriendo—. No voy a vivir contigo, Herbert; ni contigo, Carrie; ni contigo, William; ni contigo, Charles, por buenos que sean todos. Voy a vivir sola.

Pasmo colectivo. Ahí tiene la novela su quiebre definitivo, su entrada en el tema central. En

Y cumplió la promesa de hundirse en la vejez. Que en su caso tuvo dos significados: disfrutar de los hechos elementales, incluyendo las dificultades, que le ofrece su nueva vida, libre de toda obligación social y familiar; y reflexionar —por fin en calma, con todo el tiempo para ello— sobre lo que ha sido su existencia.

el fondo, todos le agradecen, pero deben dejar sus manos cabalmente limpias, por lo que le garantizan que no permanecerá sola ni un día:

—Bueno —dijo Carrie, tratando de solucionar las cosas—, por lo menos nos ocuparemos de que no te sientas nunca sola. Somos tantos, que podemos arreglar fácilmente que tengas por lo menos una visita por día.

La respuesta de su madre es una delicia:

—Al contrario, ése es otro asunto sobre el cual estoy resuelta. Ves, Carrie, me voy a volver completamente egoísta. Me voy a hundir en la vejez. Nada de nietos. Son demasiado jóvenes. Ninguno ha llegado a los cuarenta y cinco años. Nada de bisnietos, tampoco; eso sería peor todavía. No quiero ver a jóvenes llenos de energías, que no se contentan con hacer las cosas sino que tienen que saber por qué las hacen. Y no quiero que me traigan a sus hijos para verlos, porque solo me recordarán el esfuerzo terrible que tendrán que hacer las pobres criaturas [...] Prefiero olvidarlos. No quiero a mi alrededor sino aquellos que están más cerca de la muerte que del nacimiento.

Y parte sola hacia Hampstead, entonces en las afueras de Londres (estamos en 1930). Se le unirá Genoux, su dama de compañía de toda la vida, una francesa de origen campesino y también octogenaria.

Y cumplió la promesa de hundirse en la vejez. Que en su caso tuvo dos significados: disfrutar de los hechos elementales, incluyendo las dificultades, que le ofrece su nueva vida, libre de toda obligación social y familiar; y reflexionar —por fin en calma, con todo el tiempo para ello— sobre lo que ha sido su existencia. Para cumplir con lo primero, fuera de su decisión absoluta de hacerlo, el azar

le proporciona dos cómplices formidables, sobre todo el casero, a la vez “representante” para discutir el precio del alquiler y los arreglos necesarios, el inolvidable señor Bucktrout, decidido también a vivir su vejez, y que comparte con Lady Slane, aún de manera más radical, su distancia con las personas de edades diferentes a las de ellos:

—Es usted muy amable, Lady Slane. Tengo pocos amigos y encuentro que, a medida que uno envejece, se apoya cada vez más en la compañía de sus contemporáneos y evita la de los jóvenes. Son tan fatigosos. Tan perturbadores. Actualmente, no puedo casi soportar una persona de menos de setenta años.

Cultiva también Mr. Bucktrout un decir anacrónico y enfático que es toda una delicia para el lector, que divierte a Lady Slane, deja indiferentes a Genoux y al maestro carpintero, y debe sonar insoportable al oído de un editor minimalista de hoy. Escuchémoslo solo un momento: “Uno sabe que, casi con seguridad, va a caer en el Arroyo de la Competencia y a quebrarse la pierna saltando el Cerco de la Desilusión, tropezar con la Alambrada de la Intriga”. Párrafo a propósito de lo que es tener veinte años, y el cual termina de este modo: “Cuando uno es viejo se puede tender a descansar como el jinete lo hace a la tarde, después de la carrera, y decir: Bueno, en esta pista no tendré que correr nunca más”. Este decir macarrónico de Mr. Bucktrout es uno de los disfrutes de Lady Slane en su vejez, y es rasgo de carácter del personaje en todas sus apariciones.

La otra línea que compone el retiro de nuestro personaje, ya lo anotamos, es la reflexión sobre lo que ha sido su vida. Escoge con celo lugar y hora para hacerlo, cuando nada la va a interferir. Que el asunto viene de antes lo muestra la naturaleza no errática de ese pensamiento, el cariz

de lo que viene de una semilla, que la voz narradora nos cuenta recurriendo a un símil: alguna vez, acompañando a su esposo en un viaje por Persia, una nube de mariposas blancas y amarillas persiguió con persistencia el coche tirado por caballos en el que viajaban, y a ella se le ocurrió pensar que, de igual manera, de toda su vida al lado del gran hombre, nunca se habían apartado por completo: “Recordó haber pensado que esto se parecía un poco a su propia vida, siguiendo a Henry Holland como si fuese el sol pero, de vez en cuando, metiéndose dentro de una nube de mariposas que eran sus propios, irreverentes e inconexos pensamientos” que, desde luego, no alteraron nunca el destino de su marido, pero que, en ella, “el revoloteo de aquellas mariposas de sus pensamientos secretos, perversamente, siguió siendo siempre más importante”.

Y ahora se trataba de echarle una mirada a esas mariposas secretas de su vida. En el centro de aquella nube, dos imágenes refulgen como ejes definitorios. Sabe cuáles son. Desde ellas quiere levantar el plano de su existencia, para eso ha venido a Hampstead. Quiere establecer en rigor el papel jugado por cada una, su peso final en el diseño de su destino y, de acuerdo con eso, absolverse o condenarse. Esos centros de gravitación fueron su matrimonio y su vocación profunda de ser pintora, surgida en la adolescencia, pero finalmente ignorada y acallada. Y aunque muy cerca uno de otro, fue primero la irrupción del deseo de pintar. Se encontraba en las mejores condiciones para hacer esa inmersión en su pasado: “Podía recostarse en la muerte y examinar la vida [...] Se vio a sí misma como una muchacha joven, caminando junto al lago [...] Seguiría esa ambición de antaño desde su dudoso nacimiento, a través de los meses en que se afirmó y aumentó y la recorrió por dentro como la sangre [...] ¡Por Dios —exclamó, al correr la sangre joven otra vez generosamente por ella—, ésa es la vida que merece ser vivida! La vida del artista, del creador”. Pero aún apenas afinándose esa compulsión artística, sin haber cogido apenas un pincel, se encontró casándose, dándose cuenta apenas, no de lo que hacía, sino de lo que hacían con ella padres, familia y amigas, sin haberlo deseado y sin estar enamorada —eso lo tiene claro— del “partido” que le llovió del cielo, y el que con el primer beso en los labios y el anillo

de boda en la mano, le desliza, con la delicadeza del caso, la negativa a su deseo de dedicarse a la pintura en la forma que lo ha soñado. Negativa esencial envuelta en el pañuelo perfumado de la aceptación de que, desde luego, puede hacerlo como pasatiempo, dado que su ocupación central será darle hijos, apoyarlo en su carrera política y acompañarlo en cuanto evento lo requiera: “Entonces sí fue cuando se sintió entrapada y enloquecida. Sabía muy bien lo que él quería decir [...] Había obtenido una respuesta. Jamás volvió a referirse a ella”. “¿Había sido feliz?”. Había sido cuidada. Pero “las cosas no eran tan sencillas. Si le hubiesen preguntado si amó a su marido, podría responder sin vacilar: sí, lo había amado”. Solo que hacía presencia otro lado que también era cierto: “Sus ambiciones, su existencia secreta, todo había cedido. Lo quiso tanto que hasta su rencor fue sojuzgado; ni siquiera podía reprocharle el sacrificio que le había impuesto”.

Por eso el balance definitivo carga con la ambivalencia. “¿Habría tal vez algo hermoso, algo activo, algo hasta creador, en su aparente sumisión a Henry? [...] Todo lo que había de mujer en ella contestó: ¡sí! Todo lo que en ella había de artista replicó: ¡no!”. Recordó que algunas veces deseó morir: “A veces, alejándose, su posición con respecto a Henry le parecía tan falsa que el peso de la vida se volvía demasiado grande y deseaba morir. No era una frase, realmente lo deseaba”. El balance, pues, de una existencia “rodeada de todos los lujos y comodidades”, como dice la frase hecha, no es favorable; desdeña la idea de tomarla como burladero de lo que se admite a sí misma como un fracaso esencial: se traicionó por las conveniencias de los demás. Así se cierra la segunda parte de la novela, que es su eje central. Y en ese movimiento introspectivo de Lady Slane es clara la intención de la autora de ir más allá de ese caso particular y plantearlo como pregunta a las mujeres inglesas. Victoria Sackville-West, una aristócrata (se crio en un castillo con 500 habitaciones y 50 criados), autora de una obra literaria importante —reconocida por el mundo literario de su tiempo, incluyendo el Grupo de Bloomsbury, poeta, novelista, experta en jardinería—, y con una vida personal por completo fuera de la norma: vivió con su esposo, Harold Nicolson, en lo que ahora se llama “pareja abierta”

“No hay nada nuevo bajo el sol”, dijo alguno), porque también él era bisexual, y se toleraron esa situación, lo que no les dificultó tener dos hijos; fue amante reconocida de Virginia Woolf, quien la tomó como modelo para su novela *Orlando*, y de otras mujeres destacadas en la vida social y cultural inglesa. Ese “ir más allá” del caso particular de Lady Slane adquiere la forma de pregunta agresiva a las mujeres de su tiempo: “Nunca se le ocurrió que tal vez prefiriese ser, sencillamente, ella misma”.

Aclarado el asunto capital de su existencia, aquello que la desasosegó siempre como una presencia oscura, no definida y expuesta a la luz cenital de una comprensión cabal, en la “Tercera Parte”, Lady Slane, animada por la reconciliación que le ha entregado su entendimiento, regresa a su vida exterior con una serenidad que la revitaliza y que agrega una nueva luz a la conciencia previa de estar viviendo el último tramo de su vida. Así la rutina, los gestos y detalles mínimos que la componen, cobra el relieve de quien solo tiene ese presente para vivirlo, para escanciarlo deleitosamente, sin añoranza alguna por el relumbrón de su pasado social ni del ámbito familiar que le arrebataron tantas horas. Un paseo por las afueras, un parque, los niños elevando cometas, la contemplación de un atardecer, la lectura de un buen libro, las comidas, el sueño, las conversaciones con Genoux, su sirvienta, Mr. Bucktrout, el casero, o Mr. Gosheron, constructor y carpintero, las gentes que van o vienen del trabajo o simplemente pasean, sus horas en el jardín dedicadas a los recuerdos. “La rutina de su vida cotidiana era cuanto deseaban; en verdad, era lo único para lo que les alcanzaban las fuerzas”.

Y la novela pudo terminar con esa coda, con esa “adición brillante” de poesía y sabiduría que en la voz narradora anima el fin de la existencia de una protagonista que ya para ese momento se ha ganado la simpatía del lector. Pero no ocurre así. Hasta el cierre de ese segundo movimiento, el relato se ha movido en lo fundamental hacia atrás, en el territorio de la evocación y la reflexión: qué sucedió y por qué. Un amigo de Kay, su hijo, y bastante mayor que este, aparece en escena y cambia la dirección del movimiento narrativo, que se proyecta hacia adelante: ¿qué va a pasar?, lo que altera en algo la serenidad del retiro de

Lady Slane, no a fondo, pero sí riza esa calma con una excitación imprevista.

Riquísimo coleccionista de arte y objetos preciosos, y tan avaro como rico, Mr. FitzGeorge resulta ser un hombre que en su juventud se enamoró de Lady Slane, quien en absoluto dice recordarlo, lo que es cierto, como se lo expresa a su hijo Kay cuando este le solicita una entrevista para su amigo. El encuentro ocurrió en una cena en Calcuta, cuando ella era virreina, pero no dejó huella porque nada ocurrió entonces. Cuando Mr. Fitz ve que su amigo le da largas al asunto, se aparece por cuenta propia en el retiro de Hampstead Head. Agrada en su primera visita y esta se convierte en costumbre semanal. El cuarteto de ancianos parlanchines, no olvidemos a Genoux, se hace quinteto, y la conversación, desde luego, se enriquece con su presencia, se hace mucho más divertida. Disfrutan la compañía mutua, no hay rivalidad alguna entre ellos, ni ninguno espera nada especial del otro, más que aquella compañía fácil, voluntaria y agradable para las partes.

Ese “ir más allá” del caso particular de Lady Slane adquiere la forma de pregunta agresiva a las mujeres de su tiempo: “Nunca se le ocurrió que tal vez prefiriese ser, sencillamente, ella misma”.

Pero bajo esa superficie anodina y sabia, de hombres y mujeres sin futuro —y todos ellos saben que así es—, en ese aire zumbón de sus encuentros, comienzan a fluir dos acontecimientos. El agrado de Lady Slane con aquella amistad tardía y desinteresada, y con el conocimiento de su origen: el amor que le inspiró en su juventud y del que no se enteró, dato que es un calorcillo especial para su sangre vieja: es valioso para ella saber que inspiró sentimientos en otros hombres y no solo en su marido. La otra corriente viene de Mr. FitzGeorge. El lector, pincelada aquí, pincelada

allá, va sintiendo bajo sus pies la corriente de un amor que fue poderoso en su momento, avasallador incluso, y que después no tuvo par en la existencia prolongada y aventurera de ese rico, avaro y solitario coleccionista. Tanto que a él lo ha sacado de su rutina de anciano, cuya única distracción era su encuentro semanal en el club con Kay. Y a ella la ha llevado a aceptar aquel tardío e inocente galanteo intrascendente, incorporándolo a la placidez de su retiro porque halaga a su vanidad y porque no va a alterar esa placidez. Fitz encarnaba para ella una “amable fantasía”, como sus otros dos nuevos amigos. Los dos son ancianos, y no lo olvidan. Nada va a ocurrir entre ellos, desde luego. Y también saben esto. Y más que un galanteo en presente, Mr. FitzGeorge divaga por lo que fue su tímido y distante galanteo antiguo, y con una astucia que la asombra, le hace reconocer el fracaso íntimo que representó renunciar a la pintura. Paseaban juntos, simulaban ignorar los momentos de fatiga física. En uno de esos paseos —no resistimos la tentación de citar esta joya de la novela—: “hasta visitaron la casa de Keats, ese cajoncito de tensión y tragedia perdido entre laureles de color verde oscuro”.

Pero la muerte de Mr. FitzGeorge altera la placidez de aquel cuadro de ancianos en espera relajada de la muerte. Solterón, solitario, sin familia, los museos contaban con que iba a legarles su colección (el viejo les había dado a entender eso en distintas oportunidades). “Pero Mr. FitzGeorge no dejó su colección ni al país ni a Kay Holland. La dejó toda, incluyendo el total de su fortuna, a Lady Slane”. “Revocaba un testamento anterior. Decía expresamente que la posesión de Lady Slane debía ser absoluta, y que no se le imponía obligación alguna en cuanto a la disposición ulterior de sus bienes”. Revuelo. La familia, desaparecida del relato como presente activo —los hijos habían dejado de ir muy pronto, los bisnietos tenían prohibido aparecerse en Hampstead y los nietos no eran bien vistos— miran de nuevo con interés en dirección de su madre y abuela. “La indignación y la congoja de los museos solo fue comparable con el asombro y regocijo de la familia de Lady Slane, que reunió enseguida todas sus fuerzas en torno de la mesa de té de Carrie”. La rapacidad de esta familia de clase alta y la mezquindad para juzgar a la madre

se expresa de la manera más desvergonzada en esa reunión, en boca de cualquiera de ellos ante el temor expresado por William, el hijo con más “sentido práctico”, refiriéndose a su madre:

No parece tener ninguna idea del valor de las cosas, ninguna idea de responsabilidad. Bien podría ocurrir que entregase toda la colección al país.

Cundió la alarma en la familia de Lady Slane.

—¿No lo dirás en serio, William? Seguramente tendrá *algunos* sentimientos con respecto a sus hijos.

Finalmente ella decide lo que el lector sabe desde un principio que hará: donar esa colección y el dinero a la nación y los hospitales. Ha sido un juego. Mr. FitzGeorge, también sospecha del lector, sabía que ella no iba a hacer otra cosa. Transcurridos algunos meses de la muerte de este amigo tardío, su mente tiene la revelación: “Y de pronto, en un momento de iluminación, comprendió por qué FitzGeorge la había tentado con su fortuna: sólo lo hizo a fin de que ella hallase las fuerzas necesarias para rechazarla”. El suyo ha sido un gesto de amor, una prueba de cuánto la había querido, y de que ese rescoldo aún alentaba, así fuera en la forma de una nostalgia sincera de lo que pudo ser. La vacilación de Lady Slane en absoluto fue una crisis honda, asunto de días, porque desde un principio ese núcleo suyo de integridad había tomado la decisión justa, y ella lo intuía así fingiera ante Mr. Bucktrout lo contrario. Con la muerte cerca, no iba a sacrificar aquella libertad que disfrutaba ahora, no iba a entrar en la emboscada sin salida de las posesiones materiales. Ignora lo que dicen los periódicos, también las reacciones de sus hijos, más exactamente: no quiere oír su reproche, del que sabe se excluyen solo Edith y Kay. El relato regresa entonces a su centro: el desapego de lo sobrante en esa hora, inspirado por una vejez lúcida. El alboroto causado por su decisión no la impresionaba mucho. Los hechos sociales, académicos, culturales, políticos o deportivos de sus descendientes, de los que se enteraba por unos periódicos hojeados con displicencia, le producían más lástima que otra cosa, por lo que sabía los esperaba a todos ellos en las aristas futuras de la vida.



Es posible romper el círculo de las convenciones dominantes y arriesgar vivir de acuerdo con otros valores, en la resistencia. Si a Lady Slane no le fue posible, si a las mujeres de su generación aquello les quedaba cuesta arriba, ahora es factible, su bisnieta lo ha demostrado. Algo nuevo ha aparecido en la mentalidad de las mujeres jóvenes.

De pronto se interesa en los bisnetos de manera absorbente, en secreto, pidiendo que le hagan llegar lo que dicen los periódicos de ellos. Esto se convierte en su actividad central. Es una exaltación de la juventud: “Gracias a Dios que no estaría allí para verlos endurecerse en una vida de adultos”. Al pensar en ellos siente escrúpulos por la donación del legado de Mr. FitzGeorge, como si les hubiera faltado. Remordimiento temporal del que no la libera la respuesta magnífica que le ofrece Mr. Bucktrout cuando se lo confiesa:

—Mi querida señora —dijo—. Cuando sus Cellinis, sus Poussins, sus nietos y sus bisnetos estén todos mezclados con el polvo de los planetas, su problema de conciencia dejará de tener mayor importancia [...] Esto era más verdadero que útil”.

Aquel nudo se deshace con la visita inesperada de su bisnieta Deborah Slane. La visita para contarle que ha roto su compromiso, contrariando a su abuelo (su abuela, Mabel, hija de Lady Slane, no cuenta, los padres tampoco). Y lo ha hecho por la música. Y aunque sus ideas son aún confusas y sus palabras vacilantes, no lo es su decisión ni su noción sobre la diferencia: “De todos modos, ¿por qué habría de aceptar las ideas de otros? Las mías tienen las mismas posibilidades de ser acertadas, acertadas para mí”, le dice la muchacha. Su bisnieta no estaba al tanto de que ella sacrificó su deseo de ser pintora y, por eso, también ignoraba la emoción extrema que embargó a su bisabuela en esa hora. Para Deborah fue suficiente la oleada de simpatía que sin duda sintió alentar en la anciana. Lady Slane muere

menos de una hora después en el abrazo de esta reconciliación. Es posible romper el círculo de las convenciones dominantes y arriesgar vivir de acuerdo con otros valores, en la resistencia. Si a Lady Slane no le fue posible, si a las mujeres de su generación aquello les quedaba cuesta arriba, ahora es factible, su bisnieta lo ha demostrado. Algo nuevo ha aparecido en la mentalidad de las mujeres jóvenes.

Esa esperanza parece ser un sentido cantado en el cierre de la magníficamente bien construida novela *Toda pasión concluida*, publicada en una fecha ya tan lejana para nosotros como es el año 1931, con traducción al castellano prologada por Victoria Ocampo en 1963, en la editorial Sur. Pero el centro de gravitación y de poderosa atracción del relato es la imagen que representa una vejez coherente con el fin de todas las pasiones que impiden una entrega a lo único cierto que se tiene entonces: el tiempo presente. ■

Jairo Morales Henao (Colombia)

Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana. Director del Taller de Escritores de la Biblioteca Pública Piloto, editor del Boletín Cultural y Bibliográfico *Escritos desde la Sala*, publicación de la Sala Antioquia de la misma institución. Últimos libros publicados: *Oficio lector* (reseñas críticas, Ediciones UNAULA, 2014); *Panorama de la caricatura en Antioquia en el siglo XX*, en coautoría con Luz Posada de Greiff, Biblioteca Pública Piloto, 2015.

En busca del cachaco

Colombia en la obra narrativa de Ricardo Cano Gaviria



¿Qué tal si un día los españoles descubren que tienen un rey colombiano?

Ricardo Cano Gaviria, *La puerta del infierno*

JUAN CARLOS ORREGO

Alguna vez, un amigo escritor me contó una anécdota, tan breve como pintoresca, de Ricardo Cano Gaviria: que este medellinense, ante la visión de un plato con arepas en un almuerzo, se refirió a ellas como “tortillas”. Basta tener dos dedos de frente para concluir que se trata de una historia apócrifa —a nadie que haya vivido sus primeros veinte años en Medellín se le ocurriría pensar que la arepa pueda ser *otra* cosa—; infundio sugerido, sin duda, por tres particularidades de la vida personal y literaria del escritor: su precoz salida de Colombia, los temas recurrentes de sus libros y la imagen que de él han construido los críticos.

De lo primero apenas hay algo por agregar, en virtud de que el asunto casi se agota con enunciarlo: en 1968, cuando frisaba los 22 años, Cano Gaviria viajó a Europa —primero a Barcelona, luego a París— y sólo volvió a pisar tierra colombiana en 1995, cuando vino por algunos días para ser jurado del Concurso Nacional de Novela Colcultura. De todos modos, conviene apuntar que, instalado en España, el escritor desarrolló una carrera creativa, crítica y editorial en la que son dominantes los escenarios franceses y los temas de la historia literaria y filosófica europea. Piénsese, sobre todo, en novelas como *Las ciento veinte jornadas de Bouvard y Pécuchet* (1982), *El*

pasajero Benjamin (1989) y *Una lección de abismo* (1991); en un libro de ensayos como *Acusados: Flaubert y Baudelaire* (1984), y en las traducciones de muchas páginas del mismo Flaubert, de Valery Larbaud, Víctor Hugo y Gérard de Nerval, entre otros escritores. Que esas aventuras literarias y librescas han distinguido a Cano Gaviria entre sus compatriotas es claro para Juan Felipe Robledo, autor del primer ensayo que intentó sopesar la obra global del autor de Medellín: “Los temas escogidos por Cano Gaviria son distintos de los que nuestra literatura ha frecuentado” (Robledo, 2000: 100).

Con sobrada razón podría decirse —como en efecto se ha dicho— que también hay particularidad temática en la obra cosmopolita y multitemporal del santandereano Enrique Serrano —y, sin duda, en la del también santandereano Pablo Montoya—. De ahí que sea necesario aludir al segundo rasgo de la alteridad radical que se ha creído ver en la obra de Ricardo Cano Gaviria: el signo adverso de su valoración de las cosas colombianas. Su primera novela, *Prytaneum* (1981), es particularmente ilustrativa de esa actitud: el argumento gira en torno al descubrimiento de una academia secreta que habría controlado la producción y circulación de la literatura nacional desde finales del siglo XIX, con arreglo a la visión y valores pacatos de la Regeneración impulsada por Rafael Núñez y Miguel Antonio

Caro. En esa escuela apolillada parecen estar matriculados los poetastros que pueblan el altozano de la catedral bogotana en el primero de los cuentos de *En busca del Moloch* (1989), poetas, todos ellos —salvo un amigo originalísimo del narrador—, suscriptores de un romanticismo caduco que rinde culto enfermizo a Victor Hugo. Ese cuento, “Noticias del altozano”, tiene un doble valor en el inventario de las visiones adversas de Colombia en la obra de Cano Gaviria, pues, además de mofarse del raquitismo del numen poético criollo, ofrece una crónica desalentadora de la guerra civil de 1885, una de las tantas materializaciones de la endemia bélica colombiana, en la que se enfrentaron los liberales radicales contra las concesiones conservadoras de Núñez. Que esa fatalidad política es, realmente, el gran móvil del escepticismo de Cano Gaviria frente a las tradiciones nacionales —la literatura no ha ido más allá de sugerirle personajes y líos regocijantes— lo prueba el cuento que da título a esa colección de 1989, “En busca del Moloch”, coronado con la imagen desgarrada y sublime de un círculo del *Inferno* dantesco imaginado a la medida de los infelices guerreros colombianos. En esas páginas, una corresponsal neogranadina de Flaubert, amargada por la muerte en combate de su sobrino —antes que por la elefantiasis que la tiene postrada en cama— suscribe estas líneas dolorosas y perdurables: “Y mientras abajo, en la terrible fosa de los granadinos,

seguía girando aquel gigantesco trapiche humano, gracias a la fuerza de los propios condenados, que tarde o temprano serían también triturados por él” (Cano Gaviria, 1989: 180).

Ese gerundio apocalíptico —la máquina mortal que preside el Moloch seguirá girando sin conocer la saciedad— es revelador del obstinado desdén de Cano Gaviria por el pasado y el presente colombianos, que él indudablemente percibe como partes indivisas de una continuidad nefasta. Así lo sugiere el que, en su última novela, *La puerta del infierno* (2011), la crónica de la debacle biológica y moral de dos colombianos en París se vea antecedida por la revelación de que uno de ellos ha ido hasta allí porque se encontraba adelantando una investigación sobre la Guerra de los Mil Días; como si fuera el hálito mortal emanado desde la trágica coyuntura que cerró el siglo XIX colombiano lo que, casi en nuestra época, alcanzara al personaje hasta desvanecerlo (o triturarlo, según la profecía enunciada en “En busca del Moloch”). A un lado de eso, el escritor ya había confesado su desesperanza frente a la Colombia contemporánea cuando, en 1995, la visitó con fuero de jurado literario; esto dijo a quien, por esos días, lo entrevistó en el Museo Nacional: “Respecto a Bogotá, comprobé que el casco antiguo de la ciudad había sido abandonado a la marabunta, bajé por la Jiménez y casi lloré ante el antiguo edificio de la Buchholz, vacío y en venta, descubrí que ciertos amigos ya estaban muertos y que algunos amigos muertos seguían vivos”; ni siquiera Medellín le pareció mejor: “vi que la ciudad se había convertido en un zoco” (Castillo Granada, 1996: 6).

Finalmente, es forzoso asumir la culpa que corresponde a los críticos de la obra de Ricardo Cano Gaviria en su imagen de extranjero hiperbólico: en el artículo ya mencionado, con especial vehemencia, Juan Felipe Robledo —de quien ya dijimos que caracteriza al escritor como “distinto”— consagra la remota situación de la obra en el título de su estudio: “Ricardo Cano

Gaviria, un escritor más allá de las fronteras” (Robledo, 2000: 98). Da la impresión de que ese “más allá” arrastrara al autor, irónicamente, hasta la misma puerta del infierno. Antes, en la edición del *Magazín Dominical* que publicó la entrevista hecha por Álvaro Castillo Granada en 1995, se puso en la tapa una foto de Cano Gaviria con un rótulo que lo moteja de “ausente”. Yo mismo, en un artículo de 2004 en que examiné las novelas publicadas hasta entonces por mi coterráneo —con excepción de *Las ciento veinte jornadas de Bouvard y Pécuchet*— me concentré en acusarlo de ser acólito de una suerte de *Prytaneum* modernista, tan anacrónico como el de los románticos de la novela homónima, y en el desespero de argumentar tan personalísima impresión opté por denunciar —y primero hinchar, sin duda— lo que entendí como cierta entraña afrancesada del autor; censuré, con evidente audacia, que en *Prytaneum* se recurriera fatigosamente a “jactanciosos inventarios de calles y lugares parisinos para certificar lo francés” y que en *El pasajero Benjamin* se apelara “más allá de lo conveniente a citas de Proust o a interjecciones francesas en medio de la historia de un judío alemán” (Orrego, 2004: 89). Solo muy recientemente, Efrén Giraldo ha puesto los puntos sobre las íes al denunciar los prejuicios topográficos que recurrentemente han invadido la crítica de la obra literaria de Ricardo Cano Gaviria. Escribe ese ensayista en su reseña de *La puerta del infierno*: “Como se sabe, Cano Gaviria ha estado alejado de Colombia por varias décadas, hecho que ha contribuido a definir de manera problemática su figura autoral, construida a lo largo del tiempo sobre un presupuesto casi pueblerino, elevado a clave interpretativa: que, a causa de sus inclinaciones ‘foráneas’, es una especie de figura extraterritorial, difícilmente ubicable en la tradición literaria colombiana y en su estructura de reconocimiento” (Giraldo, 2012: 98-99). En lo particular, sé que difícilmente podría esquivar la acusación de haber actuado como un reseñista de provincia.

Aunque solo se trate de una provocación, vale la pena apuntar que una buena prueba de que la obra narrativa de Ricardo Cano Gaviria es altamente susceptible de encontrar un lugar en la tradición literaria colombiana la sirve, precisamente, un tema más o menos pueblerino: su declarado interés por participar en el establecimiento —tan artístico como etnológico— del “cachaco” bogotano; una figura que, por lo demás, ya fue medular en novelas de otras centurias como *El doctor Temis* (1851) de José María Ángel Gaitán y *Diana cazadora* (1915) de Clímaco Soto Borda; figura a la que también dedicaron muchas páginas Alfredo Iriarte y Gonzalo Mallarino, y que acabó interesando a Cano Gaviria, quien a lo largo de varios años se concentró en una investigación sobre José Asunción Silva, iniciativa materializada tanto en el trabajo biográfico *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* (1992) como en “Página en blanco”, un relato incluido en la colección *Cuando pase el ciego* (2014) y en el que, de modo superlativo, se declara al poeta “[El] cachaco más guapo de Bogotá” (Cano Gaviria, 2014: 60). Con todo, es el cuento “Noticias del altozano” el que, sin duda, representa el más profundo adentramiento del autor antioqueño en el mundillo rancio e ingenioso de la capital colombiana, conducido —como Dante por Virgilio— por la mano de Leonardo Acevedo, un connotado “sinvergüenza” cuya figura protagónica acaba imponiéndose sobre las tétricas apariciones del presunto fantasma de Victor Hugo.

Desde las primeras páginas de “Noticias del altozano” se hace patente el cuidado del autor por caracterizar etnográficamente a su cachaco: por los apuntes de diario del propio Acevedo sabemos que vive solo, duerme hasta tarde, pesca chismes en el altozano de la catedral, come en el Jockey Club, pierde el tiempo en el tresillo, improvisa versos, adora el chocolate con bizcochos y aprovecha —capote sobre la espalda— cualquier oportunidad de pasearse por las afueras de la capital; pero, sobre todo, logramos conocer su fascinación



Cualquier duda sobre la intención de Cano Gaviria de precisar los contornos de ese prototipo cultural se desvanece cuando, en medio de una conversación de Acevedo con Monsieur Padeloup —ministro francés en Bogotá—, surgen papeles manuscritos con extractos de una monografía etnológica sobre los cachacos.

por las formas heterogéneas de un discurso tan culto como campesino, nunca tan bien expresado como en la respuesta que da Acevedo a una amiga establecida en una quinta, deseosa de saber qué motivo ha llevado al visitante hasta allí: “El *tedium vitae*, sumercé” (Cano Gaviria, 1989: 13). Esa fórmula, mixta hasta la afectación, remite de modo natural a la idiosincrasia provinciano-cosmopolita y al ámbito churrigueresco en que transcurre la vida de José Lasso, *Pelusa*, el cachaco pobretón y modernista que campea, todavía fresco, en las páginas de *Diana cazadora*. Cualquier duda sobre la intención de Cano Gaviria de precisar los contornos de ese prototipo cultural se desvanece cuando, en medio de una conversación de Acevedo con Monsieur Padeloup

—ministro francés en Bogotá—, surgen papeles manuscritos con extractos de una monografía etnológica sobre los cachacos; Padeloup, autor del tratado, comparte unas líneas con su interlocutor: “El cachaco bogotano se distingue especialmente por tres cualidades: el valor, el ingenio y la elegancia en el hablar. Agréguese a esto su pulcritud en el vestir y su amplia generosidad. Sorteando el peligro con chistes y la dificultad con el tesón y el trabajo” (36). Creo lícito suponer que Acevedo, “muérgano” y “sinvergüenza” en su propia opinión y la de sus coterráneos, sabía, mejor que nadie, que Monsieur había acabado naufragando en el ingenio marrullero de sus informantes, quizá más vividores que laboriosos y, sin duda, tan afectados como campechanos en sus hábitos lingüísticos.

El proyecto caracterizador de Cano Gaviria alcanza las páginas de otras novelas; incluso, las de *Una lección de abismo*, sin importar su ambientación en la provincia francesa y la profusa acumulación de referencias a las historias literaria y musical de ese país. Uno de los corresponsales de esa novela epistolar, Robert, surgido de la unión de “un embajador francés” y “una mestiza descendiente de extremeños y de chibchas” (Cano Gaviria, 1991: 20), recibe de su primo Jasmin el burlesco tratamiento de *rastaquoère*, categoría comúnmente asociada al nuevo rico, inútil y jactancioso, tan común en la Bogotá de fines del siglo XIX como en la misma París. Como irónica defensa frente a la mofa de su primo, Robert opta por fijar la categoría para disipar cualquier duda sobre su pertenencia (o no) a ella: “Y no sabes cuánto me satisface que me conozcas tan bien que casi estés convencido tú mismo de que soy un rasta, quiero decir, un *rastaquoère*. Lo que podría traducirse, en buen castellano de Bogotá, por rastracueros o arrastracueros... Consideraré la palabrita [...] como un aporte reciente a nuestro léxico amistoso, por más que ella se acerque ya al medio siglo de existencia. En efecto, se puso de moda hacia 1880, cuando París empezó a llenarse de ricachos

sudamericanos” (19-20). No es gratuita la apelación al contexto sociolingüístico bogotano, toda vez que la especie social del *rastacuero* surge naturalmente cuando se pone en discusión la del *cachaco*, ya sea porque ambas categorías se asimilen o porque sea forzoso delimitarlas.

En *La puerta del infierno* todavía son perceptibles gestos de demarcación etnográfica de la especie social bogotana, por más que esta parezca sobrevivir, apenas, en la persona de Rolando Dupuy, contertulio de Héctor “el mono” Ugliano a lo largo de las 250 páginas que componen la novela y quien, en virtud del apodo sincopado con que se lo llama en algunos pasajes, “Rolo”, bien puede ser tenido como el bogotano por antonomasia. Ya en la primera página de la novela, cuando, después de muchos años, los dos amigos acaban de encontrarse en París, Dupuy accede a una especial conciencia de su léxico nativo: “¿Que qué hago aquí? —repetió para darse tiempo, sintiendo que debía pronunciar una palabra mágica, alguna especie de abracadabra—. Pues venir a verte, Héctor Ugliano, pedazo de...’ —dijo al fin, todavía inseguro. ‘¿De pendejo?, ¿de güevón?’, caviló, ligeramente aturdido por el tráfico del boulevard, ‘¿pero cuánto hace que no uso esa palabra?’” (Cano Gaviria, 2011: 9). Poco después, la reiteración del “pendejo” —apelativo que, en lo sucesivo, se impondrá en los modos verbales de Rolo— deja claro que no otro es el ansiado “abracadabra”; por lo demás, sus efectos son inmediatos: estimulado por los primeros intercambios de una conversación iniciada con ese conjuro, Dupuy logra sentirse de nuevo en “los mercados de las muy lejanas barriadas bogotanas” (10). De hecho, podría pensarse que la presencia de Ugliano, además de hacer las veces de alter ego del autor en virtud de su común origen medellinense, sirve la oportunidad de definir, por contraste, el bagaje cundiboyacense de Dupuy; en ese sentido puede entenderse que, muy rápido, este tome distancia respecto de los símbolos *oficiales* de la cultura paisa: “Ah, sí, el chicharrón con arepa... Pero, si quieres que te sea sincero, yo

prefiero el sabor e incluso el olor de la natilla y los buñuelos” (10-11). Cerca del cierre de la novela, el personaje mantendrá la pretensión de identificarse con los signos de la más rancia cultura bogotana, especialmente con referencia al lenguaje, según lo deja colegir su diálogo con una buscavidas parisina, a quien informa que él es “un español de pura cepa, un castellano viejo de Bogotá” (245). Si de ese orden de cosas debe concluirse que hay una fijación filológica en el novelista, nada menos sorprendente: a fin de cuentas, cuando participó en el jurado que otorgó el premio de Colcultura a *El camino del caimán* (1996) del antioqueño Javier Echeverri Restrepo, Cano Gaviria encomió el trabajo de investigación antropológica de su paisano, en buena parte reflejado en la plasmación del léxico regional de la costa chocoana.

La perspectiva evocativa de *La puerta del infierno* deja pensar que la novela ofrece una especie de balance de la laboriosa búsqueda del cachaco iniciada tantas décadas atrás. Porque, además de la ya mencionada investigación de Ugliano sobre la Guerra de los Mil Días, la conversación entre él y Dupuy incluye sus recuerdos de jóvenes revolucionarios en los ambientes universitarios de Bogotá, las evocaciones de tragedias civiles como la toma del Palacio de Justicia —“Después de esa fecha el fuego dejó de ser una metáfora en Colombia” (130), anota Rolo— y las lamentaciones sobre el desplazamiento forzado en Colombia y las amenazas que obligan a dejar el país, situación en la que, precisamente, Ugliano regresa a París al término de su vida, pues ya había vivido allí durante sus años mozos. Se propone, pues, la continuidad temporal de una entidad social compleja que reúne las orgías orquestadas por un *ethos* social autodestructivo y la aventura individual del hombre que busca sobrevivir con base en el ingenio (algo tendrá que ver, a ese respecto, que Dupuy llegue a trabajar en París como asistente y actor en una empresa de cine pornográfico de la peor estofa). El bogotano de todas las épocas, cachaco, rastacuero, universitario marxista o inmigrante ilustrado, representa

la apuesta persistente del hombre colombiano por sobreponerse a los designios antropófagos de la historia política de su país. De ahí el cierre delirante y alegórico de *La puerta del infierno*: la disolución de las entidades históricas de Dupuy y Ugliano en la forma de sendas cucarachas, estas a su vez confundidas en una marejada de congéneres que pretende ganar su permanencia en el mundo a través de la libre huida por las cloacas. Antes que degradación, la imagen supone una valoración positiva de ese esfuerzo, ejecutado por criaturas que son “incansables, [...] eternas y humildes” (258) y que, desde los días de infancia en la Bogotá proletaria, Rolando Dupuy amaba con frenesí y dolor. Así que, por más que denuncie al Moloch que señorea sobre Colombia, Ricardo Cano Gaviria tiende una mano enternecida y solidaria a los *sinvergüenzas* y *pendejos* que tratan de sortear su asedio. ■

Juan Carlos Orrego Arismendi (Colombia)

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

Bibliografía citada

- Cano Gaviria, Ricardo (1989). *En busca del Moloch*. Bogotá: Tercer Mundo.
- (1991). *Una lección de abismo*. Barcelona: Versal.
- (2011). *La puerta del infierno*. Medellín: Sílabo/Igitur.
- (2014). *Cuando pase el ciego*. Medellín: Sílabo.
- Castillo Granada, Álvaro (1996). “Ricardo Cano Gaviria. Conversación desde Bogotá”. En: *El Espectador. Magazín Dominical*, N.º 669, 10 de marzo de 1996, pp. 3-6.
- Giraldo, Efrén (2012). “*La puerta del infierno* de Ricardo Cano Gaviria, una ficción de archivo”. En: *Revista Universidad de Antioquia*, N.º 307, enero-marzo de 2012, pp. 98-103.
- Orrego, Juan Carlos (2004). “Ricardo Cano Gaviria o el *Prytaneum* modernista”. En: *Revista Universidad de Antioquia*, N.º 278, octubre-diciembre de 2004, pp. 81-90.
- Robledo, Juan Felipe (2000). “Ricardo Cano Gaviria, un escritor más allá de las fronteras”. En: María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo (eds.). *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Volumen II: Diseminación, cambios, desplazamientos*. Bogotá: Ministerio de Cultura, pp. 98-115.

La flor más extraña y delicada

JAIME RESTREPO CUARTAS

En la ciudad hay un hermoso jardín.
Pero esta flor, entre otras muchas, se distingue de las demás.
A conocerla es común que acudan expertos, científicos y vagos
o descarriados en busca de ilusiones perdidas.
Sus variedades son exóticas.
La que vi ese día era como una de ellas.
Provocaba tocarla, olerla, saborearla;
pero creo que si lo hubiera intentado la lastimaría
Es muy difícil establecer a cuál de ellas
(dentro de tantas que existen en el jardín)
pudiera parecerse.
¿A qué género, a qué especie, a qué familia?
menos aún a qué variedad.
Podría descartar el crisantemo y sus múltiples presentaciones
porque son muchas, reunidas en corimbos,
y esta, a la que me refiero, es única;
también desecharía las rosas, por ejemplo,
tan competitivas por su hermosura y fragancia,
porque aunque tiene el tinte rosado que la pudiera caracterizar,
sobre todo en el instante de su juventud,
no es un botón que se abre en múltiples pétalos;
ni es un pensamiento,
porque aunque también se torna violácea en el fervor del momento,
y cuando el viento azota,
éste tiene cinco pétalos, cinco sépalos y cinco estambres
y de la que les hablo sólo posee cuatro pétalos y un estambre.

la azalea posee múltiples estambres
que se mecen al viento;
el azafrán se pinta demasiado rojo y se abre como queriendo entregarse al aire;
la azucena es acampanada,
unas veces de olores suaves y otras desagradables;
el ciclamen, aunque florece en invierno, siempre sale al encuentro,
como esperando a alguien;
la alfalfa, además de pequeña, es violácea.
No, ella tiene algo de cada una pero no es ninguna.
Su color es suave,
cuando atrae embriaga,
uno es el que le da vueltas a ella,
se mueve tanto en el piso como en el aire;
absorbe y chupa;
su olor enloquece, sin ser perfume;
casi siempre está oculta, no se exhibe con frecuencia
y cuando sale al encuentro se convierte en cárcel.
No es jara blanca ni jacaranda de color malva;
ni es frambuesa azucarada,
ni fucsia colgando como pequeñas campanas,
ni genciana azulina, ni glicina de racimos largos atornasolados,
ni posee el vestido rojo subido del granado,
ni es la flor de una grosella.
Cuando la tenemos cerca creemos que tiene el olor del jazmín
sin oler a jazmín
y puede simular el de la azucena sin ser azucena;
a veces perfuma como las violetas y otras como las acacias,
sin siquiera parecérseles.
Acepta teñirse de rojo sin ser jacobina.
Huele a un junquillo de los que crecen en los pantanos,
sin que su hábitat se le parezca;
y aunque es elegante como la magnolia grandiflora,
no se le tiene por tal entre los círculos más circunspectos.
A menos que se estime su donaire,
cosa que requiere de experiencia.

No se junta en multitudes como la lila,
ni es tan aceitoso su unto como el lino, ni goza tanto del agua como el lirio
aunque congenie con ella todos los días;
embriaga como el lúpulo pero no tanto como para perder el sentido,
pues antes, al contrario, los aviva todos,
uno por uno y simultáneamente;
está en un bosque sin ser madre selva;
al encontrarse con ella se calma la ansiedad, como lo hacen la malva o la valeriana,
y enferma si no se posee;
es aromática, sin ser objeto de infusiones digestivas como la manzanilla;
se usa para el amor sin que sea menester quitarle los pétalos
como a las margaritas.
Le gusta el mimo sin ser mimosa y el vino sin ser la vid;
puede ser parásita pero nunca se abre en pétalos como el muérdago;
es tan ninfa como el nenúfar sin saber nadar en lagos ni en las aguas estancadas;
puede ser adicta a la pasión sin ser la pasionaria
ni haber muerto crucificada;
hace penitentes sin ella serlo, y amasa pensamientos sin tenerlos.
Es flor de sombra sin ser pervinca y flor de sol sin parecerse al girasol,
es flor de día sin ser de un día y flor de noche sin ser de luna.
A su lado cualquiera se siente en primavera incluso en lo más crudo del invierno,
pero no es prímula.
Cuando recibe el polen no lo hace a través de insectos,
lo hace sin subterfugios; es seductora.
Es cura del alma mas no del cuerpo,
y a su vez destruye el alma dejando intacto el cuerpo.
Si se quiere, en un instante posee todos los colores
y a su contacto brillan y relucen todas las estrellas.
Tiene sereno o protector centinela, que se guarda en un cofre desde el cual vigila.
No tiene espinas como la rosa, ni la retama,
ni carece de ellas cuando de herir se trata.
Es rosa casi siempre, pero también le gusta ser morena y a la vez violeta;
se engruesa y adelgaza en un instante como anaconda
y en la humedad aligera su paso como si fuera anguila.
Tiene punta de flecha sin ser sagitaria.
Permanece a cada instante, es casi eterna sin ser siempre viva.

Nos hace ser insectos y nos embadurna las alas y las patas para poseernos.
Nos mete en el juego como el trébol y nos hincha como el trigo,
y nos hace vomitar también, como el eneldo.
Tiene vaina sin ser vainilla; es carnívora sin causar la muerte.
Le gusta la fiesta, el baile y la bebida,
pero no es verbena.
Es carnosa sin ser verdolaga.
Es voluble y trepadora
y en ocasiones se envuelve en zarcillos como liana o enredadera.
A la que más se parece es a la orquídea.
Se diría que una catleya
por las más de quince mil variedades que han sido descritas.
Además, por ser terrestre y arbórea, y también acuática, renace en todos los climas.
Sus pétalos más pequeños se entorchan a veces como el *pelargonium*.
Se alimenta de la tierra, como cualquier mortal,
pero también vive en el agua y en ella se mueve como sirena,
y del aire cuando le da por ser epífita,
pero siempre se apoya en algo que la sustente.
Sus raíces se meten profundamente, socavan y amarran.
Se esponja para captar el polvo, y la humedad estremece.
no hay belleza igual por lo exótica;
es grande y vistosa, de formas raras y delicado colorido.
Aroma sin ser aromática.
Sus pétalos no son pétalos,
unos son extremos que abrazan y otros internos que se abren,
ambos pares distintos
y tienen un sitio especial como una lengüeta
que es la plataforma de lanzamiento de no se sabe qué misterios.
Cada una con su pistilo, a modo de guardián.
Algunas son ornamentales y ocupan un lugar preferido,
otras trabajan para la industria y comercio.
Y las hay esquivas, o las que sólo viven de amor
¿Será una variedad rara no descrita, la que he alcanzado a ver,
sin ser capaz de tocarla por miedo a hacerle daño? **U**

Signos

De nuestros pasos
(Ellos por palabras
y desde el Sentimiento)
Parecerían engendrarse
Las desapariciones y el desierto.
Vivir la esencial soledad,
Por necesaria, de todo lo poético
Y lo humano,
Hace que la separación se transmute en unión,
Por los secretos lazos
Que deberán unirnos a una trascendencia
Cuyos pétalos han de abrirse al silencio cargado
de los signos antiguos...

Desde la ausencia

Actos que van
De las huellas dejadas en el cielo
Por lo angélico, hacia nuestro estar último.
Pensamientos
Que anidan en la fronda
De lo indecible,
En la que acaso sea
Nuestra sola verdad
En la figura de una búsqueda,
Actos por miradas,
Hacia un seguir la senda que "otro" ha trazado
Al íntimo vivir, si algo en verdad actúa por
la ausencia. ■

La “niña” de papá y mamá, secretaria del centro financiero de Londres, alumna de Oxford, profesora en Cádiz, actriz de teatro de cámara. Debutó en la literatura con *La casa de las miniaturas*, novela traducida a 38 idiomas, con más de un millón de ejemplares vendidos. Conversación de sofá con la escritora británica Jessie Burton.

— **B**uen día. Le habla Jessie Burton, de parte del señor Adams. Necesito un tiquete en clase ejecutiva en el próximo vuelo a Nueva York, saliendo de la terminal de Heathrow.

[Agente de la aerolínea]

— Puede llegar a cualquier aeropuerto, pero que sea hoy. En ejecutiva.

[Agente de la aerolínea]

— Por supuesto, la compañía asume el recargo.

[Agente de la aerolínea]

— Le repito el código: Yate-Aro-Taxi-Número tres-Número ocho-Copa. Muchas gracias.

26 de diciembre de 2012: *Boxing Day*, día de descuentos comerciales. Tres grados centígrados. El sol se fue de vacaciones. Bajo un cielo de plomo, la torre del Big Ben apenas asoma entre saetas de lluvia impulsadas por el viento gélido. En un escenario que oscila entre el *Cuento de Navidad* de Dickens y *The Lodger* de Hitchcock, una secretaria, sola, en una oficina del distrito financiero de Londres (“The City” o “Square Mile”), apunta en su libreta: YAT38C.

En la línea siguiente escribe: *Petronella Oortman recibirá de su marido, Johannes Brandt, un misterioso regalo: una casa de muñecas.*

Los papeles de Jessie Burton

ANA CRISTINA RESTREPO JIMÉNEZ



[Ir a contenido >>](#)

Jessie aplaude dos veces sobre su cabeza para activar los sensores de la iluminación interna, la oficina queda en la penumbra por la ausencia de movimiento (los saltos de la imaginación siempre serán imperceptibles para las máquinas). Las ventanas del complejo de compañías norteamericanas “Private Equity” están cubiertas por una pantalla que oculta la postal invernal de Berkeley Square.

Entre 2005 y 2013, Jessie trabajó como *temp* (empleada temporal) en las navidades y las vacaciones de verano: reservaba restaurantes, tiquetes aéreos, auditorios. Lidiaba con asuntos privados de sus jefes. Guardaba secretos. Mientras tanto, escribía la novela más vendida en Gran Bretaña en el año 2014: *The Miniaturist* (*La casa de las miniaturas*, editorial Salamandra, 2015). “Tenía que disimular un poco, como si estuviera tecleando mensajes”, recuerda la escritora británica, con marcado acento de castellano peninsular.

De aquella época conserva un papel en el que anotaba los correos de voz: en un lado, están detalladas sus tareas de día; en el otro, un mensaje de su agente literario: “Tengo once editoriales interesadas en tu libro. Estos son los precios que quieren pagarte...”. La lista abarcaba desde Penguin hasta Harper Collins.

La casa de las miniaturas, la primera novela publicada por Jessie Burton, ha vendido más de un millón de ejemplares en cuarenta países y ha sido traducida a 38 idiomas. Fue premiada con el National Book Award y el Libro del año 2014 de la cadena de librerías Waterstones. Alcanzó picos de venta superiores a los de J.K. Rowling, la autora de *Harry Potter*.

Jessie Burton. Treinta y tres años. Fenómeno editorial. Desdémona, Ofelia y Julieta habitan bajo su piel, así como Virginia Woolf y Charlotte Brontë. Y la vecina que sale a comprar pan fresco para el desayuno. O la oficinista que se aplica el labial, sentada en un bus de dos pisos, desprevenida de la belleza que pasa por su ventanilla. Y la que refleja su espejo.

Tras bambalinas

En octubre de 2009, Jessie Burton estuvo en Ámsterdam. En una galería del Rijksmuseum, se detuvo a curiosear frente a una inmensa casa de muñecas tallada en madera a imagen y semejanza de la mansión de sus dueños.

La anécdota que dio origen a *La casa de las miniaturas* evoca la forma en que Tracy Chevalier escribió *La joven de la perla* (1999): de la observación de una obra pictórica de Johannes Vermeer en el museo Mauritshuis (La Haya), surgió la ficción literaria. Es un diálogo de las artes.

La casa de las miniaturas transcurre en el Siglo de Oro holandés: Petronella Oortman, de 18 años, se muda a Ámsterdam para casarse con un prestigioso comerciante de 39, Johannes Brandt. Lo que inicialmente fue pensado como un cuento breve, se transformó en una novela de 443 páginas escrita por alguien que jamás aspiró a ser una autora reconocida, solo escribía “sin pensarlo mucho”. Tal vez por eso, *Entitlement* (*Derecho*), su primera novela —ochenta mil palabras rechazadas por varios agentes literarios— no fue un golpe al ego sino una tarea pendiente que permanece guardada en un cajón.

Desde muy niña, cuando los padres adivinaban en Jessie cualquier asomo de aburrición, le preguntaban: “¿Por qué no escribes algo?”. Para nutrir su imaginación, cada semana la llevaban a la biblioteca pública a prestar siete libros.

Jessie Burton es la hija única de Linda, profesora de asignaturas vocacionales para adolescentes; y de Edward, un arquitecto que abandonó su carrera después de la recesión (1993) y se dedicó a la restauración de cerámica antigua.

Linda siempre ha sido una disciplinada lectora, muy emocional. Por su parte, Edward no es un lector muy dedicado. De hecho, leyó un poco tarde la primera novela de su hija: “Temía que cambiara su impresión de mí”, dice Jessie. Cuando la BBC adaptó *La casa de las miniaturas* en veinte mil palabras (la versión original tiene más de cien mil) para ser transmitida en lapsos diarios de quince minutos, el padre de la escritora escuchaba la radio pública con el libro original sobre sus rodillas. Con algo de indignación, comentaba cada palabra y coma cambiadas.

Aunque fue criada como agnóstica, desde muy temprano Jessie ingresó a un colegio público anglicano: el Lady Margaret era el más cercano a su casa, al sur de Londres.

A los quince años actuó para la televisión en Children’s BBC. Sin embargo, al graduarse del bachillerato sabía que no quería asistir a una escuela de arte dramático, anhelaba una

vida académica con énfasis en español. En la Universidad de Oxford estudió español e inglés simultáneamente, concentrada en la obra de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier. Su tesis en español fue sobre las películas de Julio Medem y Pedro Almodóvar. En inglés, sobre los libros de Arthur Miller y Tennessee Williams.

Como actriz de teatro jamás perteneció a un solo grupo, rotaba según los montajes. Trabajó en el National Theatre, en obras del siglo xx, de autores como Moira Buffini. De su época en las tablas reflexiona: “En mi país estamos obsesionados con Shakespeare que, claro, es un genio, pero por cada diez papeles para hombres hay uno de mujer. Y con solo tres líneas: *ay, que te quiero, o la van a matar o le van a cortar la lengua*. Eso mismo les pasa a las mujeres en el teatro: dos o tres mujeres se quedan con todos los papeles”. Son pocas las Helen Mirren, Emma Thompson, Judi Dench o Vanessa Redgrave. Y concluye: “Un hombre de cincuenta puede andar con una de veinticinco, pero no al revés: los hombres con la edad mejoran, son autoridad, poder; pero las mujeres tienen que esperar hasta tener ochenta años para obtener papeles de brujas o de viudas”.

A las carcajadas, reconoce que escribe y actúa mejor bajo los efectos de la resaca. Recuerda que, en alguna oportunidad, después de una velada de vinos, sus compañeros de elenco vomitaban antes de su salida al escenario para representar *The Twelfth Night* [Noche de epifanía] de William Shakespeare: “¡Fue la mejor noche del proyecto artístico!”.

En 2002, aplicó al programa del ayuntamiento británico que mandaba a los estudiantes de idiomas extranjeros a trabajar como asistentes de colegios en diversas partes del mundo. Quería hacer su pasantía en Ecuador, motivada por la diversidad de su geografía; pero en la entrevista admitió sufrir de ansiedad, lo cual le costó su viaje a Latinoamérica. “¡A lo mejor allí me hubiera curado!”, lamenta.

Entre 2002 y 2003 trabajó en Cádiz. Jessie fue profesora de inglés de niños entre 11 y 16 años, en un área muy rural; la mayoría de sus pupilos jamás había visitado a Sevilla: “Tuve un alumno que era aprendiz de matador: ¡era como vivir en el siglo xix!”.

Allí aprendió a querer la gente, el paisaje, la comida, el arte y la música ibérica. Y por encima de todo: la poesía de Federico García Lorca. En soledad, hizo una peregrinación en autobús hasta la casa-museo natal del autor del *Romancero gitano*, en Fuente Vaqueros.

Desde aquel año en España, se empezó a fraguar su segunda novela, *The Muse* [La musa]: la historia de una niña caribeña en Londres en los años sesenta y el misterio de un cuadro escondido, que la vincula con una familia anglo-austríaca en Málaga antes de la Guerra Civil española.

La casa de las miniaturas se desarrolla en el siglo XVII; su argumento plantea una interesante paradoja: los derroches en una sociedad calvinista que exige austeridad a los fieles.

J.B.: Los principios de ese siglo, probablemente hasta los años cuarenta, eran más calvinistas, más reaccionarios. Por ejemplo, a finales de siglo, la compañía de barcos VOC [Vereenigde Oost-Indische Compagnie, Compañía Neerlandesa de la Indias Orientales] se fue quebrando un poco por la corrupción; su tamaño era demasiado grande, no podían manejarlo. Ámsterdam era vista como un sitio de vicio, y pensaron que los curas podían mejorar la situación. Si te enfrentas a que la gente no se puede comportar como quiere, por la autoridad de la Iglesia o la normativa de las leyes, vas a tener secretos, conductas interesantes, asuntos que comprometen al individuo. Eso siempre me ha interesado: la gente mostrando una cara como fachada pública y otra en la vida privada. La casa de muñecas era una buena metáfora, un buen medio para explorar las ideas de intimidación doméstica, control, secretos y una suerte de puesta en escena pública. Ámsterdam era muy rica, mucho más poderosa que Inglaterra, España y Francia de la época: había una ansiedad moral real, porque lo tenían todo y no se podían detener a sí mismos, compraban maravillosos muebles, casas de muñecas, ropa, comida, pinturas de comida, contrataban gente que tocara instrumentos para ellos. También encontré mucha iconografía que evidencia reclamos espirituales: *pagarás un gran precio por lo que ahora haces*.

El personaje de Johannes Brandt es indudablemente un actor, para salvar su vida. También da la impresión de que escribiste *La casa de las miniaturas* en escenas, su estructura es casi teatral. ¿Fue intencional o casual en una escritora/actriz de teatro?

J.B.: No fue deliberado. A veces no sé lo que estoy escribiendo hasta que lo he terminado. Ahora lo veo, con dos años de perspectiva, muy teatral. La casa de muñecas se convirtió en una novela de habitaciones, de salidas y entradas, en la cual yo soy la directora, la titiritera. Como actriz también veo gestos. Todos los actores somos conscientes de que estamos actuando todo el tiempo, me molesta cuando la gente dice que los actores somos muy mentirosos: ¡claro que no!, somos como una caja de trucos. Sabemos qué hacer para sobrevivir en el mundo: hay que disimular todo el tiempo, pero no es necesariamente algo malo. Lo hacemos como respirar.

Inglaterra tiene una gran tradición novelística y teatral, ambas formas de la literatura se conjugan en tu obra. ¿A quiénes sientes presentes —consciente o inconsciente— en tus líneas? ¿Shakespeare, Dickens, Woolf...?

J.B.: Lo que quiera que esté ahí, no es consciente. Por supuesto, cada escritor quiere ser como alguien muy bueno, o dice “no, soy completamente original” (por supuesto, nadie puede serlo). Tenemos una buena tradición de escritura sobre mujeres en casas: *Jane Eyre* de Charlotte Brontë y *Rebecca* [de Daphne du Maurier], dos libros que leí cuando tenía once años y los veo en mi obra; pero no puedo decir con mucha confianza cuál es mi estilo o mi tradición, porque apenas terminé mi segundo libro [*The Muse*], que es mucho más fluido en cuanto a escenas y voces. No he leído a Dickens y me siento un poco estúpida al decirlo. La idea del personaje y el argumento como aspectos muy importantes es, tal vez, algo mucho más inglés que de los modernistas franceses (o de cualquier modernista europeo). Lo que más me interesa cuando leo es que el autor me motive a pasar la página o que me haga detenerme para subrayar. Pensaría en Margaret Atwood, Siri Hustvedt o Penelope Lively. Siempre soy consciente de quién soy y qué hago: una vez lo haces, eres capaz de distanciarte de las trampas del trabajo.

No has leído a Dickens, pero sí a García Márquez...

J.B.: ¡Claro! A los dieciséis años me leí la primera novela, *El coronel no tiene quien le escriba*, luego *Crónica de una muerte anunciada*, nos las mandaron a leer en el colegio. Yo tenía una profesora de español maravillosa, tenía un entusiasmo profundo por la literatura latinoamericana y española. Nos llevó al cine a ver películas españolas y latinoamericanas, nos hizo leer periódicos como *El País*. Por eso leí mucho. Después leí *Cien años [de soledad]*.

Tu relación con la literatura se parece a la de tu madre: muy emocional...

J.B.: Cuando estudié en Oxford vi mucha pose intelectual. No me gustó. Cuando estás escribiendo y creando algo, no es tu trabajo pensar en cuál canon de la literatura encajas, cómo serás reseñado y qué importante será tu trabajo. Si tú puedes lograr que alguien deje de hacer lo que está haciendo para leerte: ¡esa es la meta! Una mujer me escribió un correo electrónico, era disléxica, me decía que podía leer una página en cuatro horas o algo así. Leyó mi libro en dos días, nunca le había pasado. Eso me dio mucho placer. Como sea, entiendo la intelectualidad y creo que es importante, pero no considero que tenga nada que ver con el disfrute de la literatura.

Un actor se prepara, diría Stanislavski; ¿cómo se prepara la actriz y cómo lo hace la escritora?

J.B.: En el teatro es mucho más fácil: estás en un aula con un grupo de gente, seis semanas antes de mostrar la obra. Cuando termino una novela, no me acuerdo cómo lo he hecho, es como una ausencia, me siento como perdida: el año pasado fue 2015, pero siempre estoy diciendo que fue 2014, porque el año pasado escribí una novela. Eso no es bueno, tengo que aprender a manejarlo mejor. La preparación para mí es: tengo una idea, veo si puede llegar a algún lado, pero no pienso mucho. Suena horrible, lo sé, pero es que hay que hacerlo. Escribir una novela es un acto físico, es pura disciplina, sudor. En la primera novela cometí muchos errores, tuve que repararla diecisiete veces. Con la segunda, hubo más claridad en mi mente. Cuando alguien me pregunta: ¿Cómo haces para escribir una novela? Yo le respondo: ¡sálvate, no



La anécdota que dio origen a *La casa de las miniaturas* evoca la forma en que Tracy Chevalier escribió *La joven de la perla* (1999): de la observación de una obra pictórica de Johannes Vermeer en el museo Mauritshuis (La Haya), surgió la ficción literaria.

lo hagas! Es muy difícil, es como mirarte en el espejo, muy profundamente dentro de ti mismo. Eso puede ser muy doloroso.

Si no hay un plan previo, ¿Petronella, por ejemplo, es entonces como cualquier ser humano que enfrenta las fuerzas del destino, expuesta a lo que quieras hacer con ella cada día?

J.B.: Cuando Nella se encuentra con su marido, Johannes, yo no la conozco, no tengo la autoridad, como tampoco tengo la autoridad de cumplir después con la novela. Tengo que visitarla diecisiete veces para conocerla. Hay una línea difusa entre su poder y mi poder, estamos jugando entre nosotras. ¡Pero es muy raro porque ella no es real! Es algo muy metafísico, siento que te conozco ahora, pero en dos meses no será así, te veré muy diferente: eso es lo que pasa con una novela. Escribir una novela es preguntar cosas, no es dar las respuestas. *La casa de las miniaturas* es una novela de dudas, un juego de percepción que es la vida. Por eso me cuesta mucho escribir. No puedo empezar de nuevo cada día, tengo que repasar, recoger el hilo, releer en voz alta.

¿Por qué en voz alta?

J.B.: Es interesante lo que hizo Dickens: siempre leyó su obra en voz alta; a mí me encanta hacerlo igual. Creo que muchas novelas se benefician de la lectura en voz alta, porque en la página escrita hay errores que no se ven cuando solamente lees. El ritmo es lo más importante, siempre lo voy

cambiando, en inglés se puede hacer muchísimo el juego de dónde vas a poner la palabra. Pero también para mí escribir es entretener: siempre imagino un aula llena de gente escuchándome y yo leyéndole. Enganchándola. Cuando la gente me pregunta por qué no escribo una obra de teatro, digo que es porque no puedo poner las descripciones, solo los diálogos.

Como toda buena novela, *La casa de las miniaturas* quiere hablar de algo más que la historia central. ¿Qué descubres sobre el papel de las mujeres en tu investigación?

J.B.: Lo que me pareció interesante (y lo usé) es que las mujeres en Ámsterdam, de las clases alta y media, podían heredar los negocios de sus maridos y seguir a cargo de ellos. Las viudas tenían cierto estatus en la sociedad. Las holandesas se casaban más tarde que sus iguales en Italia, España o Francia, a los 25 años, lo que quería decir que estaban trabajando. Es una extraña forma de libertad o de conciencia. No tenía mucho que ver con el feminismo, sino con el uso de la mujer como compañera de trabajo, un pragmatismo muy holandés. Las mujeres éramos útiles. Un hombre sensible que se casara con una mujer no iba a dejarla sentada en la casa: usaba su productividad para traer más dinero. Encontré un diario francés en el que un columnista se sorprendía de ver cómo en Ámsterdam las mujeres salían a la calle tomadas de la mano de sus parejas. Había un sentido de libertad de

expresión, también. Pero a la vez eran moralistas, decían que la mujer debía permanecer en casa, como madre, cocinando y limpiando, era un papel realmente importante. Eso me pareció útil para convertirlo en argumento: alguien que se siente atrapado sin la posibilidad de demostrar sus habilidades, como Marin [cuñada de Nella, en *La casa de las miniaturas*], que no puede hacer lo que quisiera. Los papeles seguían siendo restringidos: era muy poco probable que tú pagaras para que tu hija ingresara a un taller de pintura o de platería, pues no tendría la misma autoridad del hombre; en cambio, sí podía trabajar como cargadora de turba [carbón fósil], aunque fuera pesada. No creo que pensarán en las mujeres como “pequeñas criaturas delicadas”. Tenían libertad de movimiento, pero el papel seguía siendo el tradicional.

¿Es ficción, entonces, que en esa época existiera una mujer miniaturista?

J.B.: No creo que existieran. La decisión de que mi miniaturista fuera mujer fue mi propio capricho.

¿Capricho? Más parece un énfasis.

J.B.: Naturalmente no era un capricho. Al principio fue un hombre, pero lo cambié. Ella [la miniaturista] es extranjera, es noruega, no tiene familia y por lo tanto es peligrosa por no tener marido ni hijos. Es una amenaza a la vida familiar: ¡esa es la cereza del pastel!

Otro subtexto es la religión. ¿Cuál es tu relación con la religión?

J.B.: En 1993, cuando fui al colegio, había sesenta y seis cupos escolares disponibles: 33 para familias confesionales y 33 para no creyentes. Yo quedé en los últimos. Antes de la edad de once años no sabía nada de la Iglesia, fui a este colegio [Church of England, Iglesia anglicana] y en la primera eucaristía me sentí casi amenazada: ¿qué es esto?, ¿un culto?, ¿por qué se paran todos a la vez? A los tres años estaba acostumbrada, haciéndolo todo sin pensar mucho la cosa, leyendo la Biblia en las presentaciones. Muchos de mis profesores eran cristianos pero en privado, no hablaban mucho de la fe, pero sí teníamos clase de educación religiosa.

¿Cómo se referían tus padres a la religión?

J.B.: Mi madre no hablaba de la religión. Mi padre es bastante serio, severo y tímido. Él cree en la reencarnación, pero otras veces dice: estás muerto y no hay nada más. Cambia a veces. No hablamos de religión. Mis padres vivieron veinticinco años juntos antes de casarse.

Tu obra está traducida a 38 idiomas. ¿Temes a la posibilidad de que Jessie se pierda en la traducción? ¿Es un acto de fe?

J.B.: “¡Es un acto de fe! La verdad es que ya está perdida Jessie cuando alguien la lee: no puedo controlar a un millón de lectores. No quiero, tengo que aceptarlo un poco. A la vez, yo reconozco que he elegido cada palabra para que el ritmo sea perfecto, en el inglés la palabra se puede manejar mucho para reflejar un código secreto, “por debajo”. Claro que también puedes hacerlo en español. En Italia, la versión italiana [*Il Miniaturista*] ha ganado un premio: no es por mi culpa, es por el trabajo de la traductora [Elena Malanga]. Yo no tengo nada que ver. Hoy leía la traducción en español, y me he dado cuenta de que Carlos Mayor lo ha hecho muy bien.

¿Te pones en contacto con los traductores?

J.B.: No. Pero con Carlos, catalán que vive en Barcelona, sí. Nos pusimos en contacto por email y él estaba muy feliz porque por lo general no se puede comunicar con los autores extranjeros, pero conmigo pudo preguntarme: ¿qué quieres decir exactamente con esta frase?, ¿es esto?, ¿o esto? A él, que es perfeccionista, le gustó mucho. Era como una conversación. A veces me siento culpable por los traductores, tienen que manejar muchísimas cosas: me doy cuenta de que el inglés es un idioma tonto, lleno de trampas y se puede torcer una frase. Es difícil.

Tu relación con el español es muy especial, no es académica ni geográfica...

J.B.: Aunque no pueda hablar español mejor que inglés, prefiero hacerlo. Soy otra Jessie, más libre. Es el sonido de las palabras, viene de las palabras. No puedo hacer esto [dice, mientras habla español] en inglés, es un sentido más pesado. En inglés me siento mucho más rígida, apropiada. Pero en español, en Suramérica y en España, y

teniendo en cuenta que tendemos a generalizar, hay un calor y color. Es una forma de ser, pero no es fácil de explicar: la manera en que puedo gesticular y lo que puedo hacer con mi voz cuando hablo español. Tienes que ser inglés para tener consciencia de lo hermoso que es el español. Hablar español es la facilidad de escaparme de mí misma. Es como un juego.

¿Escribir te quita la ansiedad?

J.B.: Es una buena pregunta: no lo he pensado mucho. Siento calma cuando escribo, la verdad que no quiero la espera antes de escribir. Con la ansiedad el problema es la anticipación de algo, no el hecho mismo. Cuando estoy escribiendo, me siento perfecta porque no estoy. Estoy en otro lado. Estoy en otro sitio.

¿Tienes miedo de no poder superar a Jessie Burton?

J.B.: Tenía miedo. El año pasado estaba un poco deprimida. Yo sufro de ansiedad desde que tenía nueve años, aunque nunca fui diagnosticada. Los momentos de frío, de terror y de imaginación son una cosa que manejo. Tenía miedo de que había perdido la vida, la identidad, la familia, las amigas. ¡Claro que no lo había hecho! Pero por causa de mi ansiedad, de mi imaginación, de todo, me sentí muy perdida, con miedo de que no podría repetir la cosa. ¡Por supuesto que no podré hacerlo! *The Muse* es completamente diferente. Por dentro yo estaba quebrada, no podía ni vestirme. A finales de 2014, pasaba los días en el sofá, medio muerta. Tenía que escribir otra novela, pero no sé ni cómo lo hice.

¿Cómo has asumido el éxito y cómo sientes que lo han recibido otros?

J.B.: Es un shock psicológico porque la identidad se quiebra. Entre escritores, el ambiente es más difícil. Cuando es tu debut, antes de ser exitosa, todos quieren apoyarte. Te haces popular y vendes ejemplares, la cosa cambia, la envidia. Pero también hay escritores mayores que están muy felices por mí, como Tracy Chevalier, Deborah Moggach y Jonathan Coe, gente amable, generosa, que está cómoda en su propia piel. Hay otros que querían destrozarme. Eso fue difícil porque yo no elegí nada de esto.



Si tú puedes lograr que alguien deje de hacer lo que está haciendo para leerte: ¡esa es la meta! Una mujer me escribió un correo electrónico, era disléxica, me decía que podía leer una página en cuatro horas o algo así.

Leyó mi libro en dos días, nunca le había pasado. Eso me dio mucho placer.

Es una pulsión muy inglesa eso de querer escribir, ¿o es mi impresión?

J.B.: En Inglaterra es más la gente que quiere escribir que leer. Es terrible. La mayoría no sabe escribir, eso me molesta: no puedes escuchar una sinfonía de Shostakovich y salir a tocar el violín, ¿por qué creen que escribir es distinto? ¡Es increíble! Creo que tiene que ver con la mortalidad, la gente no quiere morir. Si escribes una novela no vas a morir. Mortalidad, reputación, autoridad, poder.

¿Te has enriquecido con la escritura?

J.B.: Sí. Un poco. Tengo más de lo que jamás he tenido en mi vida. No soy millonaria, pero los impuestos... he tenido que aprender a manejar el dinero. Tengo un asesor, que es ahora mi mejor amigo: la realidad es que cuando quieres ser responsable con el dinero tienes que tener reuniones cada mes. Es algo espantoso para mí, es mucha responsabilidad. De cada libro creo que me queda el 30%. Hay que tener un buen agente para luchar con las editoriales, es distinto con los *e-books*, los pasta dura, los de bolsillo.

La cabaña azul

Jessie Burton prefiere escribir acostada, en su cama. Aunque teclea muy rápido, trata de no sobrepasar el límite de mil palabras diarias. Las horas de la noche y la madrugada son las de mayor producción. En el mejor día de trabajo que ha tenido recientemente escribió ocho mil palabras, en un estado “casi febril”.

Si está de mala racha, escribe quinientas palabras. O cincuenta. “Gritando. Llorando. Odiando la cosa”, dice.

La escritora vive en el primer piso de una casa victoriana de Forrest Hill, sureste de Londres. Escribe en una cabaña azul que ella misma dibujó y mandó a construir en su jardín. Sin internet, solo con dos mesas, una silla, libros y una tetera. Toma té en cantidades industriales.

Sus paredes son una galería de grabados, ilustraciones y afiches. Le gusta la obra de [Rosemary Elizabeth] “Posy” Simmonds y de Peter Blake. Acaba de comprar un poster original de la película *Vivre sa vie* (1962), de Jean-Luc Godard.

En enero pasado, la escritora británica estuvo por primera vez en Medellín invitada por el Hay Festival. Después viajó al Hay Cartagena y de allí partió para Surinam, en una exploración personal de las colonias azucareras, trabajo de campo para su próxima novela. “En medio de todo, después de tres horas por un sendero fangoso y otras tres en barco en la selva, vi una estantería en el hotel, llena de libros en holandés y un solo libro en inglés: *La casa de las miniaturas*”, evoca con emoción.

Días después, regresó a Medellín... a conocer un poco más.

Hay quienes encuentran en la lectura la oportunidad para vivir varias vidas. Jessie Burton las lee, las escribe, las vive. La artista inglesa continúa siendo esa que aborda el *London tube* o el bus de dos pisos. Aquella que, camino a casa, digita escenas, diálogos y descripciones en su iPhone y las manda a su correo electrónico. Es la chica anónima que paseó por las calles de Medellín como parrillera en una Vespa. Y cada vez que habló en español, sintió que era otra.

Esta conversación se llevó a cabo en español y en inglés. Las respuestas completas o fragmentos en inglés fueron traducidas al español por la autora de esta entrevista. ■

Ana Cristina Restrepo Jiménez (Colombia)

Periodista independiente y profesora de la Universidad EAFIT.

OCHO RAZONES PARA CELEBRAR *BREAKING BAD*

LUIS FERNANDO
AFANADOR

1. La estética. No, no es amor a primera vista. ¿Qué belleza puede haber en un par de narcotraficantes principiantes que cocinan en un tráiler viejo, que matan chapucera o son incompetentes tratando de hacer desaparecer un cadáver? No hay belleza en la historia de un gris profesor de química de secundaria a quien le han descubierto un cáncer terminal y ha decidido incursionar en el negocio de las metanfetaminas junto con un exalumno yonqui para dejarle algún dinero a su familia compuesta por una esposa típica —embarazada— y un hijo adolescente con parálisis cerebral. Por algo HBO y otras importantes productoras de televisión rechazaron este proyecto, que terminó siendo producido por AMC, la misma de *Mad Men* y más abierta a las propuestas arriesgadas. Qué van a ser bellos esos primeros planos de Walter White —como se llama el profesor de química— tosiendo o vomitando en carreras al baño. Pero de pronto, para el que ha sido paciente o le ha dado otra oportunidad, empieza a aparecer la belleza en los cielos intensos y azules del desierto de Alburquerque y en esos encuentros al alba entre capos, verdaderos duelos filmados con hermosos planos

generales: *Breaking Bad* es un western de antihéroes donde muere el sheriff y la épica es carnavalesca: “La fama de Heisenberg / Ya llegó hasta Michoacán / Desde allá quieren venir / A probar ese cristal / Ese material azul / Ya se hizo internacional”. Y bueno, algo va del primer crimen al último, con veneno y humor negro, digno del más elegante palacio renacentista.

2. La historia y la narración. Esta serie de 62 capítulos y cinco temporadas es tal cual lo que anuncia su título: volverse malo, corromperse. ¿De qué manera Walter White, el profesor de química desahuciado, se convierte en Heisenberg, un temible narcotraficante, un malvado de las dimensiones de Mr. Hyde o de Ricardo III? La serie no es más que eso y la profundización de eso. De ahí no se mueve, y tanto las historias secundarias como los personajes secundarios no se saldrán de ese marco: todos miran para el mismo lado y todos tienen el mismo fin. *Breaking Bad* es el triunfo de un autor, Vince Guillian. La amistad entre Walter White y Jesse Pinkman —el yonqui—; las relaciones familiares —su concuñado, Hank Schrader, trabaja en la DEA—; la guerra de carteles y cartelitos, del

pez grande que se come al chico, son planetas y satélites de un solo sol. Una narración esencialmente lineal que sin embargo es alterada por anacronías muy bien logradas: *flashbacks* (salto narrativo hacia atrás), *flashforwards* (salto narrativo hacia adelante), *cold open* (primer fragmento, antes de los créditos), o ralentizada por montajes de paso del tiempo. *Breaking Bad* es cine, cine muy bien filmado, con escenas en las que las imágenes cuentan por sí mismas. Parecen piruetas técnicas; en realidad, son recursos plenamente justificados que le dan profundidad a las historias, llenando sus silencios y creando más silencios.

3. *Escenas memorables*. El arte reside en los detalles, es una suma de ellos. De las muchas escenas memorables de *Breaking Bad*, me quedo con estas: Hank acaba de morir y la cámara no lo enfoca a él sino a las áridas montañas; Mike, el letal pistolero de pocas palabras —como todo buen vaquero—, enternecido con su nieta jugando en el parque; Tío Salamanca, muchos años antes, le mete la cabeza en un balde a uno de sus pequeños sobrinos para que el otro entienda que la familia “es lo único que hay”; Gustavo Fring, Gus, milagrosamente sale vivo y caminando de un atentado hasta que, al girar su cabeza, vemos la otra mitad de su rostro destrozado por la explosión; el capítulo dedicado a una mosca que entra al laboratorio y se convierte en una obsesión; Walter White mira de incógnito y por última vez en la distancia a su amado hijo que va a estudiar; Hank, en el inodoro, como Martín Lutero, tiene una gran revelación, el momento de la serie que todos estábamos esperando: Heisenberg, el enemigo largamente buscado, estaba en la familia, ¡es su concuñado Walter White! Un homenaje a la fundación del género policiaco, *La carta robada*, de Edgar Allan Poe: las evidencias siempre están ahí, al alcance de la mano, pero no las sabemos ver.

4. *Jessie Pinkman*. Gus, tratando de romper la fuerte relación entre Jessie y Walter, le pide a este que tome como asistente al aplicado Gale Boetticher. Walter le busca fallas hasta que lo despide diciéndole que, además de sus errores,

tiene un candidato de altísimas cualidades: Jessie Pinkman. Cuando Boetticher lo conoce, no puede creer que ese drogadicto fracasado sea su remplazo. Y tiene toda la razón. En general, Jessie le traerá más complicaciones que beneficios a Walter, pero él lo preferirá por encima de cualquier otra persona. En una historia donde el amor brilla por su ausencia, la profunda, dañina y absurda relación entre esa pareja será uno de los atractivos de la serie. Walter es para Jessie el maestro, la seguridad, la zozobra y, a la vez, un padre amado y odiado al que hay que matar.

Breaking Bad es un western de antihéroes donde muere el sheriff y la épica es carnavalesca.

5. *Skyler*. Su comportamiento es irreprochable: apoya a Walter con el tratamiento de su cáncer y vuelve a trabajar para ayudarlo económicamente; es una buena madre, una buena esposa y, en su momento, una mujer infiel con causa justificada: la doble vida de Walter y luego los riesgos en los que pone a su familia son insostenibles. Sin embargo, su practicidad parece a toda prueba: arma una coartada para justificar el dinero del narcotráfico y se inventa una original forma de lavarlo. Pasa de culpabilizar a ser presa del pánico: “Alguien tiene que proteger a esta familia del hombre que protege a esta familia”, le dirá a Walter. Sí, es irreprochable, uno debería simpatizar con ella y detestar a su esposo. Pero es justamente lo contrario. Esta es una de las maravillosas paradojas de *Breaking Bad*.

6. *El oponente*. Si Walter White busca realizarse en el mal, Hank Schrader es el encargado de impedirlo, el agente de la ley en este western. Primario, machista y fanfarrón, se merece no obstante una condecoración por su honestidad y por soportar a su esposa Marie, cleptómana y arribista. Y por su perseverancia: está obsesionado con descubrir la identidad de Heisenberg, el narcotraficante más atípico que se ha topado

en su larga carrera en la DEA. Siempre está a punto de descubrirlo, siempre le apunta a la pista correcta: el gran obstáculo es la admiración que siente por W.W. (Walter White). De no haber sido por el azar, en el que interviene un ejemplar de *Hojas de hierba*, de W.W. (Walt Whitman), nunca habría descubierto el misterio de Heisenberg. Su concuñado le trajo muchos problemas —por su culpa estuvo a punto de quedar inválido— pero buscarlo le dio sentido a su vida. Al final pierde —no importa, todos pierden— y nos conmueve con sus últimas palabras, irónicas y lúcidas.

7. *Los enemigos*. Walter White solo quiere cocinar su metanfetamina pero la droga tiene que venderse y la distribución es un problema. Los amigos incompetentes de Jesse Pinkman pronto serán insuficientes y hay que buscar alianza con un capo, Tuco Salamanca, que de inmediato quiere sacar ventaja de la inexperiencia de unos principiantes. Entonces Heisenberg hará su primera aparición con una explosión de fulminato de mercurio. El débil profesor tiene de su lado la ciencia y su inteligencia para sobrevivir en un medio en el que la traición y la puñalada por la espalda están en el orden del día. Esas serán sus armas y su poder para sobrevivir en la jungla del narcotráfico y de los carteles. El nuevo reto es Gus, el siguiente capo con el cual entran a trabajar: juega en las ligas mayores y tiene contacto con los carteles mexicanos. Su empresa de fachada, Pollos Hermanos, le permite hacer un eficiente lavado de dinero. El enfrentamiento entre Gus y Heisenberg, que ocupa varias temporadas, es un largo y complejo juego de ajedrez entre la astucia y la inteligencia. “Yo gané”, le dirá finalmente White (Heisenberg) a Skyler, tras un arduo combate. La siguiente enemiga a vencer será la sofisticada Lydia, quien le abre la perspectiva de mercado internacional, aunque a la hora de la traición pierde con él porque ignora sus armas no convencionales. El último escollo será Jack, la fuerza bruta, el delincuente primario: no es difícil adivinar cuál es el ganador. La lógica del narcotráfico impone la violencia y Heisenberg responde a ella con sorprendentes métodos racionales.

8. *La transformación*. Walter White es un hombre que lleva una doble vida. De un lado la familia; del otro, el negocio ilícito, como Tony Soprano, como todos los mafiosos. Sin embargo, desde que se ha curado del cáncer, su coartada empieza a desmoronarse. No tiene sentido seguir ganando un dinero que nunca podrá lavar ni gastarse, le hace caer en cuenta Skyler. “Lo hago por mi familia”, insiste Walter White hasta que, acorralado contra las cuerdas, reconoce que lo hace porque le gusta: “Lo hice por mí. Me gustó. Era bueno en ello. Me sentía verdaderamente vivo”. El móvil no había sido la familia, ni el dinero que en alguna ocasión quema. Lo que busca Walter White, y que consigue a través de Heisenberg, es el reconocimiento. “La vida es la lucha por el reconocimiento”, decía Hegel. Más que dinero o poder, su deseo es que la metanfetamina que produce sea considerada la mejor, como lo cantan en un corrido Los cuates de Sinaloa: “Dicen que es color azul / y que es pura calidad / Esa droga poderosa / que circula en la ciudad”. Cuando Hank dice que el químico Gale Boetticher es Heisenberg y lo alaba como “genio”, White reacciona sarcásticamente a riesgo de delatarse. *Breaking Bad* no es una serie sobre la mafia sino sobre el destino. Walter White se encuentra a sí mismo en el mal: “No estoy en peligro, Skyler; yo soy el peligro. Si llaman a la puerta de un hombre y le disparan, ¿piensas que ese seré yo? ¡No! Yo soy el que llama”. Pese a su maldad, nos seduce porque es alguien que ha encontrado una pasión absoluta. Al final, el juego del doble termina y Heisenberg toma el lugar de White. Por eso, la cita final con la muerte será en su laboratorio. ■

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*.

EN TIEMPOS DEL ZANCUDO

IGNACIO
PIEDRAHÍTA

La escoria es una especie de espuma metálica que flota sobre la hirviente colada mineral en los hornos de fundición. Una vez se enfría, se parece a una piedra pómez de color negro, llena de agujeros producto de gases. En Titiribí, las jardineras de la plaza del pueblo están hechas de ese material, y lo mismo algunos muros y desagües en el caserío de Sitio Viejo, a diez minutos del pueblo, bajando por un camino de herradura empedrado.

¿Por qué tanta escoria en Titiribí y alrededores? Porque, en el siglo XIX y primera parte del XX, allá quedaban las grandes minas de oro y las correspondientes fundiciones donde se beneficiaba el metal. Titiribí fue la sede de las famosas minas del Zancudo, o más precisamente de la Sociedad Ordinaria de Minas del mismo nombre, a saber, la empresa más grande del país en su momento, propiedad de Carlos Coriolano Amador.

Amador no era el único propietario del consorcio, sino el socio mayoritario. Este tipo de sociedades mineras estaban pensadas para unir capital y conocimientos, y de esta manera darle un nuevo empuje a la minería colombiana en la época en que el país era federalista y el Estado de Antioquia el gran productor de oro. La medida favoreció la llegada de ingenieros europeos que conocían

nuevas técnicas de beneficio, así como la inversión de capital local.

Aparte de la escoria de fundición, quedan en Sitio Viejo algunas chimeneas de los antiguos hornos donde se fundía el mineral. Y queda también, como vestigio de la bonanza, la capilla de Santa Bárbara, tal como quedó después de la reforma que le hizo el Conde Adolfo de Bourmont en 1869, quien, según se dice, mandó a traer de Francia una de las tres campanas que ondean en la diminuta torre central. La campana del conde se reconoce por su sonido, pues se quebró en su parte baja y tañe con sordera.

Fue mucho el dinero que se generó en Titiribí en el tiempo de Amador y de Bourmont. El Zancudo llegó a ser la empresa más grande del país, con más de mil trescientos empleados y un banco propio que llevaba el busto de Amador impreso en sus billetes. El metal se sacaba en bruto de las minas de socavón, se fundía y se mandaba al laboratorio en Medellín, donde se calculaba su ley y se despachaba para Inglaterra. Desde allí regresaba el dinero de la ganancia, ya en papel moneda o ya en forma de mercancías, que venían a revitalizar la economía de la villa.

Después de ese primer auge de la minería, vino un segundo impulso en los años veinte del siglo XX.

Se introdujo nueva tecnología y se comenzó a contar con el ferrocarril, que llegaba de Medellín hasta Bolombolo por la quebrada Sinifaná. Esta segunda bonanza ya no recajó tanto sobre Sitio Viejo, donde estaban las fundiciones propiamente dichas, sino sobre Titiribí. Con sus arcas llenas, la administración local contrató a Agustín Govaerts, el afamado arquitecto belga, para que diseñara y construyera el palacio municipal de la pequeña ciudad, que hoy sigue en pie.

Durante ese nuevo pulso minero la región recibió a dos de nuestros grandes escritores. Uno de ellos fue Efe Gómez, que llegó allí como ingeniero y que, en un día de filosófica melancolía, escribió el texto “La campana del conde”. Trepado en la torre del campanario de la capilla de Santa Bárbara en Sitio Viejo, el autor conversa, nada más ni nada menos, que con la misma campana sobre temas varios, que van desde las hazañas trovadoras del ingenioso poeta Nito Restrepo, hasta la reivindicación del duro e insalubre oficio del minero.

El otro escritor, más bien poeta —para quienes gustan de esta distinción—, fue León de Greiff, quien luego de dejar empezada su carrera de Ingeniería de Minas en Medellín, consiguió trabajo en el manejo contable de la construcción del Ferrocarril de Antioquia. Con base en Bolombolo, de Greiff se obsesionó con la sonoridad del nombre de esta población de orillas del Cauca, y compuso numerosos versos en torno a las visiones poéticas de esa zona tórrida “de calor y de mosquitos / de cullebras y cigarras”.

Entre esos poemas está el “Relato de Ramón Antigua”, que cuenta la historia de tres jinetes que bajan por el camino que va desde el Alto de Otramina hasta el río Cauca. Otramina es una localidad que también data de los tiempos del Zancudo. Su estratégica ubicación en el filo de la montaña comunica a Titiribí con el cañón de la Sinifaná, por donde llegaba el ferrocarril y por donde también era posible conectar con Sabaletas, el lugar donde Amador tenía su gran fundición.

El camino desde Titiribí hasta Otramina y Sinifaná es actualmente una vía de cascajo sin tráfico alguno. Lo que antes fue camino

principal hoy es una carretera terciaria sin importancia. El viajero de nuestros días no encontrará ya las abundantes fondas y cantinas en las que van parando a beber y a mujerear los personajes del “Relato de Ramón Antigua”. Sin embargo, ahí está la memoria, impregnada en el perenne paisaje de lomas y cuchillas que se precipitan al corrientoso Cauca.

Uno de nuestros compañeros de viaje llevó un hermoso plano de finales de mil ochocientos, donde aparecen esos lugares hoy borrosos que León de Greiff alcanzó a presenciar en pleno auge. Está, por ejemplo, el Paso de los Pobres, por donde los tres protagonistas del relato cruzan el Cauca en barca, o la quebrada Comiá, al lado opuesto del Cauca, por donde pasaba la trocha principal hacia el sur, plena de ranchos para comer, beber y pernoctar, con o sin compañía.

En cuanto a un pulso futuro de la minería, no hay que descartarlo. En la plaza del pueblo de Titiribí, justo al lado de la iglesia, hay una oficina de una gran empresa minera. Es una casa vieja abierta al público, adaptada para recorrerla a manera de exposición, con un pequeño museo de minerales y afiches informativos. Mientras tanto, una relacionista pública está presta a despejar cualquier duda acerca de los beneficios de la actividad minera. Con los precios del oro por lo bajo, aún no comienza la explotación, pero hay que ir puliendo la imagen del oficio para cuando sea el momento de encender la maquinaria.

Más allá de los pros y los contras que pueda tener un nuevo episodio minero en tierras del Zancudo, y mirando con perspectiva, quizá vengan a trabajar en las minas, si es que de verdad se reactivan, nuevos poetas y escritores, que hayan decidido, sin darse cuenta, empezar su carrera en las letras por el lado de los socavones y las fundiciones. ■

Ignacio Piedrahíta (Colombia)

Vive en Medellín. Geólogo de la Universidad Eafit y escritor. Ha publicado, entre otros, el libro de cuentos *La caligrafía del basilisco* (1999), el libro de viaje *Al oído de la cordillera* (2011) y la novela *Un mar* (2006). Es colaborador de la *Revista Universidad de Antioquia* y del periódico *Universo Centro*.

GEORGE ORWELL

EL TOTALITARISMO O LA REINVENCIÓN DE LA MENTIRA

LETICIA BERNAL

I
Aunque es famoso, solo entre lectores de vieja data se reconoce a aquel personaje siempre invisible que sin ser dios es como dios: omnipresente, omnisciente y omnipotente. Atributos que atan el destino de los pueblos, los afectos y la vida íntima de los individuos a la voluntad autócrata y al ojo avizor del personaje.

El creador de tan atemorizante ficción literaria fue sacado de la pila bautismal —si tal había en aquella lejana colonia británica de Motihari— en 1903 con el nombre de Eric Arthur Blair; en el colegio de St. Cyprian aprendió lenguas clásicas, muy poco de geografía y matemáticas, menos aún de ciencias naturales, y de historia solo personajes, fechas y frases célebres; aprendió también el desamparo de la infancia en un entorno en el que virtudes como el dinero, la belleza, la fuerza y lo que llaman “agallas”, esto es, “el poder de imponer la propia voluntad a los demás”, construyen jerarquías, humillaciones y vasallajes sobre quienes carecen de tan insignes cualidades. Estudiante pobre, feo y con una debilidad pulmonar que lo hacía poco resistente al esfuerzo físico, por muchos años Blair vivirá bajo

la condena del fracaso: “el fracaso a mis espaldas, el fracaso ante mí. Esa fue, de lejos, la más honda de las convicciones que me llevé conmigo [al salir de St. Cyprian]”¹.

Con un futuro tan poco prometedor, Blair decide enrolarse, cuando apenas se aproximaba a los diecinueve años, en la policía imperial británica. Enviado a Birmania —anexada desde el siglo XIX al imperio británico de la India—, por seis años se desempeña como el responsable de mantener el orden en la provincia de Moulmein, donde debe soportar el odio y el hostigamiento de los birmanos y aprender, a costa de sí mismo, que un imperio es una empresa financiera que necesita de la represión para sostenerse. Entonces la vida le supo amarga: “Yo era joven [y] carecía de una educación apropiada [...]. Todo cuanto alcanzaba a saber con claridad era que estaba atrapado entre mi odio contra el imperio a cuyo servicio trabajaba y mi ira contra el espíritu malvado de las bestezuelas que trataban de hacerme la vida imposible”. Había, pues, que renunciar, y en 1928 puede por fin colgar el uniforme.

Viaja a París, donde vive cerca de un año y medio en el barrio Coq d’Or,

alojado en el Hôtel des Trois Moineaux, “una conejera desvencijada de cinco pisos [y] largas filas de chinches [que] desfilaban a diario como columnas de soldados”. Trabaja como profesor particular de inglés, y cuando sus alumnos lo abandonan empieza su lucha con la pobreza, que le resulta muy diferente al modo como los hombres que no la viven se imaginan: “Pensabas que sería muy sencilla y es complicadísima. Pensabas que sería horrible; es solo aburrida y sórdida. Lo primero que descubres es su peculiar vileza, los cambios que te obliga a hacer, sus complejas mezquindades”. Días de penuria pasados entre el hambre y el atesoramiento de un mendrugo de pan, entre las casas de empeño —donde deja, sin metáfora, hasta sus calzoncillos— y el ocultamiento de su miseria para evitar las decisiones de la casera, entre la solidaridad, la apatía y las falsas ilusiones de desprotegidos como él; días de penuria que apenas alivia un nuevo trabajo: de lunes a sábado —y en ocasiones el domingo— y con un horario de diecisiete —cuando no más— horas al día, barre, lava platos y limpia mesas.

Pero toda fatiga tiene límites, y los de Blair fueron el anhelo de dormir “más de cinco horas al día”. Decide entonces regresar a Inglaterra, donde durante un mes se aloja en casas de posada y calma el hambre en hospicios y conventos mientras comparte la vida de vagabundos y mendigos que, “como tipos sociales —dirá meses después—, son más honrados que los vendedores de la mayoría de los remedios medicinales, más nobles que cualquier propietario del periódico dominical y más amables que un prestamista”. Pasado el mes, y gracias a la intermediación de un amigo, es contratado para cuidar a un retrasado; será luego —en aquellos años iniciales de la década del treinta— vendedor de libros, maestro de escuela y escritor: revistas como *The Adelphi* y *The New Statesman and Nation* publican algunos de sus ensayos; y en 1933, y con el seudónimo de George Orwell

—seudónimo que ya nunca abandonará y por el cual será conocido literariamente— aparece su primer libro, *Sin blanca en París y Londres*. En los años siguientes publicará *Días de Birmania*, *La hija del reverendo* y *El camino a Wigen Pier*.

En los días finales de diciembre de 1936 viaja a España con el fin de cubrir para la prensa londinense la guerra civil iniciada pocos meses antes. Sin embargo, la prensa esperará en vano sus crónicas: apenas llegado a Barcelona se alista en las milicias, “porque en esa época y en esa atmósfera parecía ser la única actitud concebible”. Seis meses después, y curado a medias de una herida de bala en la garganta, regresa a Inglaterra. *Homenaje a Cataluña* (1938) y *Recuerdos de la guerra de España* (1942) serán a la vez el testimonio y el análisis de una contienda que preludiaba un fenómeno político develado en toda su crueldad por la Segunda Guerra Mundial y las purgas estalinistas.

Además de numerosos ensayos, de luchar con una enfermedad pulmonar manifiesta ya desde su infancia que lo lleva a instalarse por temporadas en Marruecos y en la isla de Jura, en la década de 1940 escribe dos novelas: *Rebelión en la granja* y *1984*. La primera, una “fábula muy inteligentemente llevada gracias a una habilidad narrativa que descansa en su propia sencillez, cosa que muy pocos autores habían logrado desde Gulliver”, en palabras de T. S. Eliot, es al mismo tiempo que una obra lograda una denuncia valiente —en tiempos en que los idealismos de izquierdas justificaban el asesinato necesario— de los totalitarismos disfrazados de pueblo. Un paso adelante en la exploración del espíritu de su tiempo, en 1984 Orwell muestra cómo los totalitarismos que se avencinan no necesitarán ya del disfraz populista, pues sabrán beneficiarse de las enseñanzas de la Segunda Guerra Mundial, moldeada por la eficiencia técnica y el maquinismo.

Eric Arthur Blair muere en enero de 1950, cuando aún no cumplía cuarenta y siete años.

Y son los hechos, la relatividad y por fin la libertad —o, si se quiere, la ilusión de la libertad— lo que el totalitarismo destruye gracias al uso de la mentira como arma política.

II

En su ensayo de 1946, “Por qué escribo”, dice Orwell:

Cada renglón que he escrito en serio desde 1936 lo he creado, directa o indirectamente, en contra del totalitarismo [...]. Me parece una soberana estupidez, en una época como la nuestra, pensar siquiera que se puede evitar el escribir sobre tales asuntos. [...] Mi punto de partida es siempre un sentimiento de parcialidad, una sensación de injusticia.

No hay que engañarse, sin embargo, con declaración tan contundente. No es Orwell un activista disfrazado de escritor, ni un teórico de la filosofía política, sino un lector avisado que supo ver en el fracaso de la revolución española y en los horrores de la Rusia estalinista, de la Alemania y la Italia fascista, los horrores que se avecinaban para la humanidad, menos evidentes, pero no por eso menos devastadores:

Vivimos en un mundo que encoge. Los “paisajes democráticos” han terminado en el alambre de espino [...]. Casi con toda seguridad nos adentramos en una época de dictaduras totalitarias, una época en la que la libertad de pensamiento en primera instancia será un pecado moral, y después una abstracción carente de sentido. El individuo autónomo va a desaparecer de la faz de la Tierra [y] la idea totalitaria de que no existe la ley, de que sólo existe el poder [echará raíces].

Y para debilitar la fuerza de estas afirmaciones no vale evocar el recurso del “contexto”: ¿no fueron acaso aquellos años de la década del cuarenta del siglo xx —años en los que escribía Orwell— la pérdida de la esperanza, el triunfo

del pesimismo, ante la aberrante realidad de las purgas, los campos de concentración y las policías secretas? Sesenta años después, Imre Kertész escribirá en *La lengua exiliada*:

La esencia del Estado totalitario consiste precisamente en ser total, en obligar de forma continua a la confrontación o a la identificación: expropia totalmente el pensamiento, nos arranca de nuestra existencia personal a modo de catástrofes inesperadas y nos ofrece las alternativas propias de una pesadilla, entre las cuales nos obliga a elegir.

Tampoco vale decir que la autonomía del sujeto y la libertad de pensamiento no son más que ilusiones, que tanto el uno como la otra están sometidos por múltiples vasallajes sociales, económicos y hereditarios. Con toda verosimilitud así es, pero precisamente por esto la permanencia de la ilusión revela todo su poder: ella les ofrece a los hechos las grietas de la relatividad donde se juega la libertad del individuo. Y son los hechos, la relatividad y por fin la libertad —o, si se quiere, la ilusión de la libertad— lo que el totalitarismo destruye gracias al uso de la mentira como arma política.

Con claridad lo dice Orwell al evocar lo visto y lo vivido en los meses de su estancia en España:

Lo que me llamó mucho la atención por aquellas fechas, y sigue llamándomela desde entonces, es que los individuos se creen las atrocidades o no se las creen basándose única y exclusivamente en sus inclinaciones políticas. Todos se creen las atrocidades del enemigo y no dan crédito a las que se cuentan del bando propio [...]. En España, por primera vez, vi reportajes

periodísticos que no guardaban la menor relación con los hechos, ni siquiera el tipo de relación con la realidad que se espera de las mentiras comunes y corrientes. [...] Vi, de hecho, cómo se escribía la historia no según lo ocurrido en realidad, sino según lo que debería haber ocurrido de acuerdo con las “directrices del partido”.

Las consecuencias de esta ideologización de los hechos son obvias: “Un mundo de pesadilla, en el que el jefe, o la camarilla gobernante, controla no solo el futuro sino también el pasado”. Sí, porque al anteponer la ideología a la realidad se despoja a esta de su carácter provisional, susceptible de múltiples interpretaciones verosímiles y transformables, convirtiéndola en absoluta y, sobre todo, en justificable: en nombre de cualquier creencia —el triunfo del pueblo (que, como la historia ha demostrado, carece de pueblo), la superioridad de una raza, la eficacia económica (es decir, la capacidad del negociante de “soplar los billetes y multiplicarlos” según la expresión de Juan de Dios, “el Indio”, Uribe), la supremacía de una religión, etc.— se destruye la solidaridad inherente a la convicción de la pertenencia de todos los hombres a la misma especie. Desaparece el “otro” y solo queda el igual a “mí mismo” y, así, las puertas de la crueldad permanecen abiertas.

El totalitarismo es esta crueldad —física, emocional o moral— como forma de organización social en la que el poder —no la ley— determina los medios y desaparece la fuerza protectora contra la deshumanización de conceptos como piedad, compasión, justicia, libertad, etc.

III

Dice Sándor Márai en su obra autobiográfica *¡Tierra, tierra!*:

¿Qué era lo que yo había conocido en aquellos años de entreguerras? Como cuando se abre un cajón antiguo y sale un tufo a humedad, así me llegó la respuesta: la mentira. [...] Siempre ha habido violencia y compasión, heroísmo y cobardía,

crueldad y tolerancia... pero la mentira nunca fue una fuerza tan potente y tan determinante de la historia [...]. Mentían la prensa, la radio, las editoriales, los nuevos medios de comunicación, todo tipo de folletos, la basura con que se llenaba la conciencia del hombre occidental... Todo emanaba mentiras, como los gases tóxicos emanaban del montón de estiércol que arde por combustión espontánea.

Es un símil justo, sin exageración ni falso pudor. Porque, así como los gases tóxicos son connaturales al estiércol, a la mentira —cuando esta se usa como estrategia política— es connatural el cinismo del poder, por fuera del cual, como en el credo cristiano, no hay salvación. A esta figura se la llama “Estado protector”: enemigos internos y externos acechan, la vida se vuelve insegura, y al individuo no le queda más que la lealtad al partido-Estado y la obediencia a sus directrices. Virtudes que la propaganda se encarga de poner en escena mediante eslóganes, etiquetas y catecismos ideológicos, que a la manera de los *exempla* cumplen la doble función de señalar la herejía y exaltar el “martirio por la causa”.

Misión de la propaganda es, en efecto, cavar cada vez más hondo en el abismo que el totalitarismo abre entre el pueblo —entendido como el sector plebiscitario del poder— y el sujeto —entendido, en palabras de Jünger, como aquel capaz de comprender “que la mera superioridad de poder no es capaz de crear derecho”—. De este modo mantiene a la sociedad en el filo de la violencia y hace de los partidarios militantes, para quienes:

Asuntos como los bombardeos de civiles en masa, el uso de rehenes, la tortura para obtener confesión, las cárceles secretas, las ejecuciones sin juicio previo, el apaleamiento con porras de caucho, ahogar a otro en una ciénaga, falsificar sistemáticamente los registros y las estadísticas, la traición, el soborno, el colaboracionismo son normales y son moralmente neutros, e incluso admirables cuando se hacen a lo grande, con osadía.

La crueldad, las ofensas y la humillación como “moralmente neutras”; ¿no es este acaso el Estado ideal, el fin último de la propaganda en los Estados totalitarios? Porque cuando así sea, los hombres habrán entregado su libertad y su potencia creadora a la voluntad y a la justicia del poder. Esto fue lo que le sucedió a Winston, el coprotagonista de la novela 1984:

Mucho había cambiado en él desde aquel primer día en el Ministerio del Amor, pero hasta ahora no se había producido la cicatrización final e indispensable, el cambio salvador. La voz de la telepantalla seguía enumerando el botín, la matanza, los prisioneros [...]. Contempló el enorme rostro [...]. ¡Qué tozudez la suya exiliándose a sí mismo de aquel corazón amante! Dos lágrimas, perfumadas de ginebra, le resbalaron por las mejillas. Pero ya todo estaba arreglado, todo alcanzaba la perfección, la lucha había terminado. Se había vencido a sí mismo definitivamente. Amaba al Gran Hermano. **U**

Leticia Bernal (Colombia)

Realizó estudios de Filosofía y Letras. Ha sido profesora universitaria y editora.

Referencias

- Crik, Bernard. “Como fue escrito el prólogo”. En: Orwell, George. *Rebelión en la granja*. Edición digital, sf, p. 10.
- Jünger, Ernst. *La emboscadura*. Barcelona: Tusquets, 1988, p. 46.
- Kertész, Imre. *La lengua exiliada*. Traducción de Adan Kovacsics. Edición digital, 2001, p. 83.
- Márai, Sándor. *¡Tierra, tierra!* Madrid: Salamandra, 2006, pp. 557-559.
- Orwell, George. *Sin blanca en París y Londres*. Traducción de Miguel Temprano García. Edición digital, 1933.
- _____. “Matar a un elefante” (1936). En: *Ensayos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2013, pp. 59-67.
- _____. *Homenaje a Cataluña*. Traducción de Virus editorial. Edición digital, 1938.
- _____. “En el vientre de la ballena” (1940). En: *Ensayos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2013, pp. 203-243.
- _____. “El león y el unicornio: el socialismo y el genio de Inglaterra” (1941). En: *Ensayos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2013, pp. 271-333.
- _____. “Recuerdos de la guerra de España” (1942). En: *Ensayos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2013, pp. 410-430.
- _____. Raffles y miss Blandish (1944). En: *Ensayos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2013, pp. 511-525.
- _____. “Por qué escribo” (1946). En: *Ensayos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2013, pp. 780-787.
- _____. “Ay, qué alegrías aquellas” (1948). En: *Ensayos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2013, pp. 901-944.
- _____. 1984. Traducción de Rafael Vázquez Zamora. Edición digital, 1949.
- Uribe, Juan de Dios. “Discurso pronunciado en la velada literario-musical del 15 de agosto”. En: Montoya y Montoya, Rafael (comp.). *Obras completas de Juan de Dios Uribe*. Medellín: Ediciones Académicas, 1965, t. XIV, p. 17.

Notas:

- ¹ Todos los textos entrecorridos, en los que no se da expresamente la referencia, son de este autor.

{ Novedades }

Revista Arquitrave
N°61
Octubre-diciembre
Cali - Colombia, 2015
100 p.



Moradas interiores
Amalia Moreno Restrepo
María Paz Guerrero
Tania Ganitsky
María Gómez Lara
Editorial Pontificia
Universidad Javeriana
Bogotá - Colombia, 2016
125 p.



Conversando con dios
Selección de poesía mística de la
India y Persia: siglos X a XVII
Compilación, introducción,
traducción y notas de Javier
Sáenz Obregón
Biblioteca Clásica para
Jóvenes Lectores
Editorial Universidad de
Antioquia, Medellín
384 pp.



SAMUEL BECKETT

ADOLFO
CASTAÑÓN

The *Letters of Samuel Beckett* (1929-1940) es el primero de cuatro volúmenes de la correspondencia del sagaz irlandés. Ha sido cuidadosa y ejemplarmente anotada por Martha Dow Fehsenfeld y Louis More Overbeck. Cada página es, como dice Paul Muldoon (2009: 14), un “canto de sirena”. Dice Molloy: “Y durante el invierno, me envolvía, bajo el abrigo, con tiras de papel periódico [...] El suplemento literario del Times era excelente para este efecto, de una solidez y una porosidad a toda prueba. Los pedos no lo desgarraban” (1982: 39).

La inteligencia rápida y certera como un relámpago de este bardo *avant la lettre* de la (pos)modernidad desnuda y dolorosamente aséptica, vierte y divierte en todos los sentidos: Samuel Beckett no solo es un lector riguroso y desinteresado de poemas, novelas y ensayos. Es capaz de ver y juzgar dibujos y pinturas con criterio y sensibilidad crítica e informada. Del mismo modo asiste a ballets y espectáculos y coreografías. Va a conciertos, es dueño de un oído fino y afinado por una educación personal, capaz de discernir, para poner un ejemplo, cuándo Beethoven hace concesiones al gusto y las convenciones de la época y

cuándo está entregado a la creación personal verdadera, por ejemplo en los cuartetos de cuerdas. No solo tiene Samuel Beckett esa singular fisonomía de águila real que domina con altivez y avidez fructuosa los paisajes que va atravesando la majestad de su lento vuelo nacido por las corrientes cruzadas en las alturas; él mismo en su interior inteligente, es llevado por el instinto superior que lo hace elegir lo mejor en las artes que no le son ajenas ni en su historia ni en su fábrica. Hay mucho de hombre del Renacimiento y de sensibilidad leonardesca en este artista de la observación celoso de su gusto, de sus prejuicios e ideas. Sorpresas de la lectura y en ella: la afición por la prosa y las ideas de Agustín de Hipona, la inclinación hacia el universo de Baruch Spinoza y del filósofo flamenco Arnold de Guelincx, las menciones ocasionales a Guillermo de Torre y sus literaturas europeas de vanguardia.

Las cartas de este primer volumen de la correspondencia de Samuel Beckett entregan una imagen magnética y devoradora del traductor de Eluard y del autor en idioma literario, que va madurando y sazonzándose en forma paralela a la escritura de las cartas, con el ensayo

sobre Proust, el libro de poemas maldito *Huesos*, y, sobre todo, con la magna trilogía compuesta por Molloy, *Malone Muere* y *El innombrable*. La edición de este tesoro la encarece y realza el aparato crítico de los editores (Beckett, 2008 [1951]: 39).

Molloy: un mutilado, un pordiosero solitario que va en busca de su madre, alguien que está luchando sin saber por qué... Para qué se mueve, por qué se mueve, quién es: el mundo que lo rodea es el mundo, está desnudo y a la vez lleno: el lector sigue las huellas de Molloy a través de sus letras pero sobre todo lo oye o se adentra en su monólogo. ¿Es Molloy un enfermo mental? ¿Un simple, un enfermo, un multimutilado (*poly-handicappé*)? Lo nuevo y arrollador es su palabra trastabillante, vacilante, y a la par certera ¿De dónde viene? ¿De un basurero humano? ¿De un campo de concentración? ¿De un hospital psiquiátrico? ¿De un pabellón de enfermos? Molloy es adorable; ya desde las primeras páginas empieza uno a amarlos y a sentir una compasión y una simpatía crecientes hacia su soledad y su enfermedad. ¿Viene de un apando? ¿De una cárcel? ¿De un internado? Entre Kafka y Beckett hay semejanzas; entre Molloy y K., desde luego.


Las cartas de este primer volumen comprenden, si seguimos el índice de la biografía monumental de James Knowlson: *Beckett*, publicada originalmente en 1996 y traducida al francés en 1999 por Oristelle Boris (Actes Sud), los años parisinos, el divorcio, los pasados en Londres, la escritura de *Dream of Fair to Middling Women*, la escritura de *Murphy*, el viaje a Alemania y el regreso a Irlanda, hasta el inicio del éxodo hacia Francia. La última carta de este volumen es la enviada a Martha Arnaud, fechada en París, el 10 de junio de 1940 (el mismo día en que Alemania, Italia y sus aliados le declaran la guerra a Francia), antes de instalarse en el territorio cátaro de Le Roussillon, y antes de darse de alta formalmente como voluntario en el cuerpo de ambulancias y como miembro de la Resistencia y de renovar su relación con Gloria —nombre secreto de Janine de Picabia—. Beckett no quiere dejar París pero los acontecimientos de la guerra se precipitan y las circunstancias los convencen de que lo

mejor es salir con vida. Huyen de la ocupación y del ejército alemán.

Descubrimiento, redescubrimiento de Samuel Beckett, sensación de que si lo leo, si lo alcanzo, tal vez pueda alcanzarme...

En casa de unos ancianos, familiares míos, leí las cartas de Samuel Beckett; *Esperando a Godot* y *Molloy*: paralelos insidiosos y fatales de la aventura mental de Samuel Beckett con la de la disminución mental universal. No en balde, como asienta Knowlson su biógrafo, Samuel Beckett se interesa en el relajamiento mental y en cómo al desaparecer “la autonomía consciente se cede cada vez más a la fascinación por los elementos inconscientes” (1999: 367), según formula Carl Gustav Jung, cuyos textos, al igual que los de Sigmund Freud, Samuel Beckett desde luego conoció casi por la misma época en que sorpresivamente los frecuentaba el poeta mexicano Alí Chumacero...

Mi atracción por Beckett tiene varios lados: forma parte de esos autores que cuando dejaba de ser niño y todavía no era adolescente me fascinaban. Sus libros han estado siempre ahí, sus retratos (aunque nunca les había hincado tanto el diente como ahora, cuando la humanidad secundante me parece ser cada vez más intensamente humana próxima al personaje de Samuel Beckett). Yo mismo, a veces, me siento un personaje de su ficción, y más: conviví durante muchos años con uno, cuya historia algún día debo contar.

“La estupidez humana me aplasta con tanta fuerza que me da el efecto de una música que carga sobre la espalda el Himalaya”: G. Flaubert a G. 

Adolfo Castañón (México)

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

Referencias

Beckett, Samuel (1982). *Molloy*. París: Minuit.
Knowlson, J. (1999) *Beckett, Biographie*. Trad. Oristelle Bonis. Paris: Actes Sud.
Muldoon, Paul (2009). Books of the year. *The Times Literary Supplement*, N.º 5565, 27 de noviembre.

CHRISTINA ROSENVINGE

TEJEDORA DE CANCIONES

*¿Quién eres tú, niña loca?
(...niña loca, niña loca...)
Muero antes que darte un beso
(...darte un beso, darte un beso...)
Quiero estar solo en el río
(...en el río, en el río...)
No pensarás que te quiero
(...te quiero, te quiero...)*

Canción del eco

JULIA ESCOBAR
VILLEGAS

Coleccionar discos (adquirirlos, disponerse a escucharlos canción por canción mientras se leen las letras y se contemplan las imágenes del álbum) es una entrañable experiencia. Se convierten en valiosos objetos de los cuales cuesta desprenderse aunque ahora sea fácil acceder a ellos de forma digital.

La relación con la música cambia cuando esta pierde su formato físico. Hoy en día, por ejemplo, se tiende más a crear y a coleccionar variadas listas de reproducción que a seguir un disco o la trayectoria completa de un artista. Esa tendencia ofrece numerosas y fascinantes posibilidades, pero el hábito clásico permite disfrutar y valorar la obra a profundidad.

Sumergirse en el mundo de Christina Rosenvinge, cantautora española de ascendencia danesa, es descubrir una obra sólida y especial en el género hispano de pop y rock indie, basada en la historia de una mujer a lo largo de treinta años.

Uno de sus emblemas es la independencia, defendida durante los

altibajos comerciales de sus álbumes: la libertad de crear a su gusto, ritmo y medida va por encima de la rentabilidad y del cuestionamiento de los demás. Lo esencial de su carrera es la calidad no solo musical, sino también lírica de sus canciones, o bien la esmerada composición tanto de la música como de la letra, y el delicado equilibrio entre ambas. Su estilo está caracterizado por el humor como postura vital para asimilar lo trágico y por su propio lenguaje femenino, un contraste entre dulzura y fiereza.

Su proceso creativo comienza en un cuaderno-cantera donde anota fragmentos de lecturas y cosas que observa y escucha fuera de casa. De ahí escoge ideas y sentimientos que la obsesionan no solo a ella, sino también a otras personas. Como autora de música pop y rock, está en constante búsqueda de imágenes y sensaciones que ilustren la época actual, con el fin de confeccionar canciones que las expresen. Así dejan de pertenecer solo a su intimidad y se

convierten en algo colectivo, capaz de producir el efecto catártico de la identificación. Sus obras se interrogan por lo que pasa en el mundo, especialmente en la madeja de las relaciones humanas, y surgen de una frase que, como un hilo, ella se propone devanar.

A la manera de Leonard Cohen, uno de sus grandes maestros, sus canciones tienen valor literario. Rosenvinge escribe con un cuidado minucioso del lenguaje, seleccionando cada palabra como entre coloridos objetos de mercería, hilvanando las estrofas que cose después con la música, porque la relación entre texto y melodía es fundamental, al igual que la dramatización de la letra o la forma de cantarla: en su caso, una alternancia de gritos y susurros.

Amante de la literatura, le gusta descubrir palabras olvidadas, incluyendo algunas en sus canciones, particularmente aquellas que evocan el mundo femenino. Tocadas por su voz, recobran valor o revelan nuevos sentidos. De la palabra *enhebrar*, por ejemplo, compuso un verso que canta: “Y él... me enhebra”.

A lo largo de la discografía de Christina Rosenvinge, en sus historias de amor y desamor, fragilidad y fortaleza, desaciertos y aprendizajes, dudas y revelaciones, viajes y regresos y, en suma, de lo que atañe a décadas de vida, está presente la pregunta sobre la condición femenina en la actualidad.

Un bello álbum, lanzado en el 2011 y titulado *La joven Dolores* en honor a un barco destruido que antaño recorría las islas españolas, cuenta algunos mitos clásicos enfocándose en sus personajes femeninos.

Cantado en susurro, a modo de narración en torno al fuego, se trata de una reescritura y redefinición de esos relatos: aquellas mujeres no solo adquieren voz propia, sino que su figura mítica es contemplada desde una perspectiva actual. El perfil que Christina Rosenvinge dibuja de Eco, Eva, la mujer de Lot y las sirenas pretende reflexionar sobre su vigencia. Sin importar lo antiguos que sean los mitos, siempre tienen algo revelador, profundo e inquietante para decimos sobre nosotros mismos.

La angustia de la ninfa Eco, enamorada de un soberbio Narciso que la desdeña, recuerda el dolor de las mujeres que viven oprimidas por

un hombre que las manipula emocionalmente a su antojo. La escena conmovedora de Eva abrazada a Adán, en medio del temor por las consecuencias de su acto, hace pensar en ese amor que está dispuesto a desafiar a la divinidad misma por defender su propio paraíso. El monólogo de la mujer de Lot es escalofriante porque sugiere ser la memoria de una estatua de sal y las reflexiones sobre su infortunio, un duro castigo a su curiosidad, a una acción instantánea tal vez impulsada por la nostalgia. La alusión a la figura legendaria de las sirenas no retoma su carácter de seres malignos que con su irresistible atracción perdían a los marineros, sino que borda el símbolo de una ardua pero maravillosa transformación de una mujer que aprende a vivir bajo el agua luego de un naufragio, insinuando quizá que el imaginario de las *femmes fatales* está basado en una especie de arcaico miedo de los hombres a las mujeres indómitas que crean su propio mundo.

Otros temas de *La joven Dolores* tejen también idilios que, si bien no están enmarcados en un mito, describen circunstancias comunes de amores enrevesados: alguna mujer que decide romper su relación con un hombre depresivo que intenta arrastrarla al abismo u otra que escapa de la sombra del amante que la amenaza de muerte.

Las contradicciones humanas son hilos recurrentes en el telar de Christina Rosenvinge. En *La joven Dolores*, su tratamiento literario adquiere una profundidad especial al empeñarse en construir a los personajes con sus matices y contrastes. Aspira a captar la belleza que encierran sus avatares. No se trata de convertir a esas mujeres en heroínas, sino de situarlas en una posición humana: pasional y valiente. ■

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.

ConTexto

palabra, escritura y narración
en el arte contemporáneo

Curadores

Francine Birbragher-Rozencwaig y Oscar Roldán-Alzate.

MUUA: Hasta junio 24 de 2016

Calle 67 No 53-108

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Sala U: Hasta agosto 12 de 2016

Calle 59 No 63-20

Facultad de Arquitectura

Universidad Nacional de Colombia

Sede Medellín



Rubén Torres Llorca / Los peores hombres cuentan las mejores historias / Collage con papel periódico, libros y pedestal de madera / Cuba / 2009



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Fundación
ArtNexus

[Ir a contenido >>](#)



1942-2015

ÓSCAR COLLAZOS

retrato intermitente

FOTOGRAFÍA CARLOS DUQUE



GUIDO TAMAYO

I

Conocí a Óscar Collazos una tarde del verano de 1981, en su apartamento de la calle Mañé y Flaquer de la ciudad de Barcelona. Me lo presentó otro escritor de su generación —también malogrado prematuramente—, Hugo Ruiz, que pasaba una breve temporada en esa ciudad y que venía huyendo del dolor de un amor contrariado en las escaleras de la Sorbona.

Había leído a Óscar desde el bachillerato y recordaba con entusiasmo sus cuentos de *El verano también moja las espaldas* y *Son de máquina*, pero también me acompañaban otras dos imágenes: su estancia en La Habana como director del Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas y cierto prestigio de mujeriego militante.

Esa tarde el verano también mojaba las espaldas y Óscar apaciguaba una resaca contraída la noche anterior acompañado, según narró, por el escritor chileno Mauricio Wacquéz y otros nombres que yo no reconocía aún, pero que con el tiempo fui identificando como escritores y artistas de la bohemia catalana de esos años.

Fue una tarde tranquila y ocupada principalmente por los recuerdos compartidos entre compañeros de generación y yo me dediqué a escuchar y mirar. El apartamento de Collazos no era muy amplio pero gozaba de un muy buen diseño y distribución que lo hacían parecer más espacioso de lo que en realidad era. Me sorprendió el orden, como si a pesar del guayabo se hubiera dispuesto temprano y sin falta a organizar el desorden. Lucía impecable, y después yo descubriría que para Óscar el orden era un imperativo matutino imprescindible antes de empezar a comerciar con el mundo. Las paredes que no tenían libros tenían pinturas y fotos suyas o en compañía de algunos escritores reconocibles. A Óscar le gustaba presumir de sus pinturas, de sus fotos en algunos lugares del mundo y de ciertas amistades. Como todo un “caballero”, jamás presumió de sus mujeres. Me parece entender en estos gestos la convicción de haber nacido en un hogar humilde y haber logrado conquistar algo de ese mundo ancho y ajeno, pero sobre todo, la alegría de subrayar el placer que le deparaba el arte de vivir.

La verdad, mi idea de Óscar Collazos entonces era más la de un “escritor colombiano de izquierdas” que por azares de la vida había llegado a vivir a Barcelona, y ese clisé se quebró aquella tarde cuando se me impuso más la realidad de un hombre que apreciaba las virtudes de la buena vida: un bonito espacio donde leer y escribir; la buena comida y bebida; la rica conversación y la seducción como principios del placer.

2

Cuando conocí a Óscar, él ya llevaba cerca de ocho años viviendo en Barcelona, de tal manera que ya había atravesado las dificultades iniciales de todo acomodamiento a una nueva vida, en una nueva ciudad y en una nueva cultura. Había vencido ya los aprendizajes difíciles: la sobrevivencia, la extrañeza y la inevitable soledad de todo comienzo. Óscar ya era un hombre que se había casado y separado en esa ciudad, que tenía una hermosa hija, Laia, y que conocía los sitios y las personas que le brindaron trabajo —siempre en el mundo editorial— durante tantos años. Ya no era un mero sobreviviente; había alcanzado el estatus de ciudadano digno y con cierto reconocimiento. Y eso, en verdad, era mucho en esos años. Y en estos también.

Durante esos años, dieciocho en total —nunca vivió en ciudad alguna tanto tiempo—, escribió una buena parte de su obra: siete novelas y dos libros de cuentos. Cabría destacar algunos de ellos: *Los días de la paciencia* (1976), *Memoria compartida* (1978), *Todo o nada* (1979), *Jóvenes, pobres, amantes* (1983), *Tal como el fuego fatuo* (1986) y *Fugas* (1988). Y los libros de cuentos *A golpes* (1974) y *Biografía del desarraigo* (1976).

Desde 1962, año de publicación de su primer cuento en *El Espectador*, Collazos asumió la escritura con pasión y convicción. Era un escritor prolífico, y con certeza absoluta estaba orgulloso de ser escritor. El azar y el destino se fueron confabulando para convertirlo en un escritor. No hubiera podido ser cosa distinta: ni actor de teatro, que lo fue esporádicamente; ni dramaturgo, que lo fue eventualmente; ni líder político, nunca militó en partido alguno; ni Don Juan exclusivo, ni burócrata cultural, ni bailarín profesional (son inolvidables sus fusiones entre Antonio Gades, Mick Jagger y Benny Moré). A Óscar la literatura

se le atravesó desde su remota Bahía Solano y no lo abandonó hasta su minuto final.

3

Collazos siempre fue un hombre de suerte, aunque la suerte, como sabemos todos, hay que saberla buscar. Su origen humilde en Bahía Solano y su inicial formación de adolescente en las calles del puerto de Buenaventura marcaron sin duda su universo literario, pero fundamentalmente su mirada del mundo. La injusticia se le prendió a la retina y nunca dejó de tener una sensibilidad especial y un interés primordial por señalarla en sus múltiples rostros. Su obra da testimonio de ello.

Su primera juventud en Bogotá, Cali y Medellín fue afortunada: en Cali fue acogido e impulsado por Enrique Buenaventura. En Medellín por Manuel Mejía Vallejo y por otros jóvenes compinches de entonces, como Darío Ruíz Gómez y Elkin Restrepo. En Bogotá fue celebrado por el mismo García Márquez y Marta Traba.

En 1968 recibió una invitación para viajar a los países del este. Allí conoció en vivo y en directo el socialismo real. Moscú, Leningrado, Alemania Oriental y una Praga invadida por los tanques rusos le mostraron la otra cara de la “utopía”. A su regreso paró en París y estuvo varios meses contemplando el mayo francés. Un año después, y luego de regresar a Bogotá, fue invitado a reemplazar a Mario Benedetti en la dirección del Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas. Allí permaneció hasta diciembre de 1970. En 1972, por decisión personal, viajó a Barcelona y allí compartió la agonía, muerte y celebración del deceso del dictador Franco. Allí reconfirmó su vocación de escritor y su buena estrella. Es difícil, si no imposible, encontrar a alguien que haya podido vivir tantos acontecimientos históricos centrales en la extensa y compleja aventura del siglo xx.

4

Fabrizio Ele es el protagonista picaresco de su novela *Fugas* (1988); en ella, Fabrizio brilla de manera especial por la profundidad de su voz, no en vano seduce en el escenario, en las calles y preferiblemente a las mujeres. Su voz grave, su dicción educada en el teatro, sus modulaciones controladas entre el dramatismo y la serenidad. El eco perfectamente medido. Así era la voz de Collazos.

Su origen humilde en Bahía Solano y su inicial formación de adolescente en las calles del puerto de Buenaventura marcaron sin duda su universo literario, pero fundamentalmente su mirada del mundo. La injusticia se le prendió a la retina y nunca dejó de tener una sensibilidad especial y un interés primordial por señalarla en sus múltiples rostros. Su obra da testimonio de ello.

Recuerdo una de tantas veces, en su apartamento de las Torres del Parque en Bogotá, hacia el año 1992. Les leía con pasión unos pasajes del *El amante* de Marguerite Duras a un par de hermosas jóvenes, ricas, amantes. Leía con la certeza de que, después de esa lectura, las jóvenes, entusiasmadas con su fama como escritor y ahora descreetadas por la sensualidad de su voz, caerían irremediablemente en sus brazos. Él también fue la “voz”.

5

Mi esposa y yo tuvimos la fortuna de conocer La Habana en la Semana Santa de 2014. Realizamos, un poco por azar y otra por decisión, el viaje con Óscar Collazos y su amada Jimena. Éramos, pues, dos parejas que, huyendo del recogimiento de la semana “mayor” colombiana, arribábamos a la bulliciosa capital del son. Por supuesto, las memorias eran distintas y por ello las expectativas. En mi caso, La Habana estaba definida por la lectura inicial de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante y más tarde por la *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez, y más recientemente algunas novelas de Leonardo Padura. Es decir, mi idea de La Habana era pura literatura. En el caso de Óscar, sus recuerdos eran los años en que vivió en el Hotel Nacional de Cuba durante los años 1969 y 1970. Los años del idilio con la Revolución Cubana, los años en los que conoció a los escritores del boom, con Cortázar y Vargas Llosa y Gabo a la cabeza. En fin, años felices que después, al decir de Jesús Díaz, serían años difíciles.

Fuimos, como era de esperarse, a La Habana Vieja y a todos sus lugares comunes e inevitables. Tomamos mojito en La Bodeguita del Medio y daiquirí en El Floridita. Buscamos el son y no fue tan fácil hallarlo escondido bajo el tronar del reguetón. Óscar realizó algunas visitas necesarias para su memoria: Casa de las Américas, alguna furtiva conversación con Fernández Retamar, etc.

Y eso sí, fuimos todos a cenar con el querido, cariñoso, inteligente y generoso Senel Paz.

Algunas noches nos emborrachamos y escuchamos y reconfirmamos la innata vocación musical del cubano.

Fueron días felices. No obstante, a nuestro regreso, noté empañada la mirada de Óscar quizá por los tiempos idos; quizá, también, por el dolor evidente del fracaso, no el de él, hombre afortunado, sino el de un sueño que también fue suyo.

6

Días antes de su fallecimiento, recluido en la clínica, una falsa voz en los medios de comunicación lo dio por muerto. Óscar, apenas se enteró de la noticia, se divirtió mucho con esa muerte prematura y falaz. Rio y hasta se permitió bromear por Twitter. Recuerdo que inventó un tuit memorable haciendo referencia al pabellón famoso de Panamericana en la feria del libro: “Panamericana, el saldo que seremos”.

7

Conocer a Óscar Collazos, haber conversado con él durante más de treinta años, haber bebido y bailado, haber gozado de su impecable tortilla de patatas, de su disposición al humor y de su ejemplar disciplina y pasión por la literatura, ha sido para mí una experiencia vital. Le agradezco su amistad y su ejemplo que también me sirvieron para hacerme un escritor y un mejor ser humano. ■

Guido Tamayo (Colombia)

Comunicador social, gestor cultural, antólogo y escritor. Realizó estudios de doctorado en Ciencias de la Información en la Universidad Autónoma de Barcelona y fue coordinador cultural de la Cámara Colombiana del Libro entre 1994 y 2004. Entre sus obras podemos encontrar los libros de cuentos *El retablo del reposo* (Educar, 1991) y *El biombo y otros cuentos* (Universidad del Valle, 2012), así como la novela *El inquilino*, merecedora del Premio Nacional de Novela Breve Universidad Javeriana 2011.

Francisco Velásquez:

Una carta a Francisco Velásquez

Días de la revolución del 68

París, junio 13 del 68

Pacho:

Recibí tu carta de mayo 12 (¿...?). Por las vainas de la huelga estaba detenida en el correo. Esto, a pesar de que la mayor parte de los huelguistas han vuelto al trabajo, sigue en agitación. Los estudiantes, último valuarte (no reformista) y revolucionario, siguen en pie (**sic**). Antier y ayer hubo barricadas, de nuevo. Un estudiante (pro-chino) se ahogó huyendo de los gases de los policías (CRS) y ayer en la mañana un obrero fue muerto de un tiro. Los obreros de la metalurgia (Renault y otras fábricas de carros) siguen parados, con las fábricas tomadas. Son como los estudiantes, los únicos que no se dejaron cabronear del reformismo de la CGT y del Partido Comunista. Este último se alista ahora a las elecciones, después de haber salvado al gaullismo. No hay duda, hermanito, que esto ya es un régimen neo-fascista. Las palabras “Fraternidad-Igualdad-Legalidad” son tres montones de mierda-abstracta flotando por los Campos Elíseos o la Place de la Concorde. Cada rato suena y resuena La Internacional. También las bombas lacrimógenas y granadas ofensivas de los CRS. He oído el último discurso de De Gaulle y qué triste suena la voz de un General derrotado. La Soborna y el Teatro Odeón siguen ocupados por los estudiantes. No hay chance de reconciliación: ellos han hablado de “Revolución Permanente” y será difícil que el Estado Burgués los aplaque. Es imposible que se cambien las estructuras de la Universidad sin que se modifique radicalmente el Sistema. Es imposible hablar de Justicia Popular mientras quede un solo pedazo de las relaciones del Capitalismo Industrial-Monopolista. Si esto ha entrado en receso, es difícil que no estalle mañana. La Revolución sonó durante veinte días y fue entregada por un partido que no ha hecho cosa distinta que hablar de reivindicaciones materiales irrisorias a sus militantes sin plantearles el único hecho revolucionario verdadero: la toma del poder político.

2- Aquí como allá y como en todas partes, el oportunismo tiene una misma cara. La burocracia, esa flamante burocracia “Revolucionaria” (la misma que pude ver en los países socialistas del Este), han venido haciendo creer que ellos, por medio de un obrerismo demagógico, son los únicos depositarios de la Revolución. Ahora, ¿sabes? Atacan a los “gauchistas” (es decir, castristas, maoístas, troskistas, etc.) y lo hacen porque por medio están los intereses de “paz” de una política

querido Pacho, Compañero:

Fue realmente una pena no poderle ver en Colombia, pero mi tiempo y mi bolsillo estaban estrechos. Además, al complicarse las cosas después de elecciones no era prudente. Era de esperarse cualquier medida de "seguridad": en Cali-afé de una vez-la presenté. Mi actividad en los medios colombianos no fue tan discreta, pero creo no podía ser otra. Buena, además, necesidad de estar a fines de agosto de agosto de 1970.


internacional que quiere castrar a los movimientos revolucionarios del mundo. Bueno, la vaina es seria. En este momento, cuando escribo esta nota, tengo algo de rabia. Para mí estar aquí en estos días ha sido mil veces más beneficioso que haber rebuznado "teoría revolucionaria" en tantos sitios de Colombia, en tantos apartamentos de Colombia. Estoy frente a un examen de conciencia, compañerito. Y la cosa es seria. Esta realidad ha sido definitiva. Estoy documentándome bastante, de todas las fuentes posibles, para escribir algo a mi regreso. Hay muchos puntos de contacto con nuestra situación. Tengo decidido mi viaje para el sábado 22 de junio. Llegaré a Bogotá-Avianca-el domingo en la mañana. Y por favor no le digas a nadie que llego ese día. Ni a Aida. ¡No quiero ver a nadie!

Bueno, no sé si te has dado cuenta de lo mal que he estado: sin cinco y a punto de reventar. Ahora por lo menos como (estoy donde una amiga colombiana, voy a veces donde otra francesa y así, sucesivamente). No he recibido cinco centavos de los hijueputas editores ni de nadie. Una cosa: te agradezco lo de la colecta, pero si algo me indigna es recibir ciertos favores o prestarme a actitudes misericordiosas. Es vanidoso, sé que lo haces con toda la buena intención del caso, pero no. Es mejor que no ¡Y punto!

Voy a estar en Colombia unos tres meses y luego me regreso, no sé si a París o a Londres o a Berlín. Ya veré. A ratos escribo o trabajo la novela.

Dile a Aida que no me envíe esos libros, que es una locura enviar esa cantidad de cosas. Que me envíe solo 10 ejemplares, por correo aéreo, cuanto antes. He conocido a un traductor que está interesado, no sé si fue Zalamea o Gabo que le habló de mí, y quiere mis dos libros para ver cómo está la cosa. Efectivamente vi a Cortázar: es un niño con dos metros de largo, cara orientalizada, tímido, algo parecido a un Cronopio, o-mejor-una mezcla de Cronopio y Fama, untando con Bebé Rocamadour. Habla poco, escucha hasta por los ojos. Ahora voy al Quartier Latin a ver qué pasa. En todo caso, por favor, ve la forma de conseguirme siquiera 50 dólares con los editores, pues debo unos francos y al salir debo pagar otros en el aeropuerto. Si Suescún publicó el capítulo, cobra, me cambias eso en dólares (aunque en bolsa negra) y me los envías por sobre recomendado, dentro de la carta. Es un riego, pero qué le hace! Puedes hacerlo en un sobre del periódico, así es más seguro. Un sobre manila. La dirección es la misma.

Salúdame a los pocos amigos de allá y que no se preocupen que allá voy.

Un abrazo, Óscar 

Todos los abrazos desde Vientoazul

Mensaje a Óscar Collazos de Fernando Cruz Kronfly

Vientoazul, febrero 7 de 2015, 4:24 de la tarde.

Hermano querido,

No sé qué decirte.

No encuentro.

Me he enterado de tu situación.

He permanecido varios días callado, pensando.

Hemos sido una generación.

Me he venido para Vientoazul a terminar de pensar.

Lo único que se me ocurre es abrazarte.

Invitarte a un Old Parr.

Cuatro o cinco podrían ser, no es demasiado.

Acá no hay mar, tu mar, debes saberlo.

Hay niebla en cambio.

Niebla que permanece largo rato sobre los montes.

Yo veo esa niebla tan quieta que no sé qué decir.

Hay perros que ladran a las sombras que pasan.

Hay hierba, también.

Ésa que hizo escribir a Whitman aquello tan hermoso que nos dejó.

Hay por acá veranos que mojan las espaldas.

Y por la carretera veo pasar ojos de muchachas que cargan rencor.

El profesor Llinás envejecerá.

Habrá un día en el que ya no estará.

Yo, pronto me iré.

No sé cuándo, pero así habrá de ser.

Mientras esto ocurre, suelo cantar y bailar.

Tal vez bobos nunca seremos.

Y debemos amar.

El país que vos y yo pensamos que nos iba a necesitar se volvió mierda,

Hermano querido.

Lo veo por todas partes, mientras revolotean en el aire enrarecido las palomas de la paz.

No creo en esto tan inocente porque me gusta la antropología y el psicoanálisis.

De cuando en cuando la historia.
Sobre todo, la historia de la fotografía en Colombia, donde todo aparece.
Ojalá que esas palomas logren sobrevivir a los perdigones que les vienen de todas partes.
No creo que sobrevivan.
La violencia colombiana es mutante.
Tiene un ADN coqueto.
Vos y yo creímos un día en las utopías.
Con seguridad, yo menos que vos.
Y no fueron necesarias más de cuatro décadas incompletas para que todo aquello se fuera por el barranco abajo.
Ahora, no nos queda sino el pucho de vida que resta.
Aferrados, vos y yo. A una escritura que nos redime.
Cierta día, en Los Turcos, un amigo común me dijo que lo envidiara,
Porque él tenía cinco años menos que yo.
Y yo le dije:
Güevón, entonces cuando yo tenga 105 años, vos vas a tener 100
Y los dos estaremos recludos en el mismo ancianato.
Y, asunto resuelto.
Y así es, y así es.
A bailar entonces, amigo querido.
A cantar, como en los viejos tiempos de Manuel Mejía Vallejo, Fernando González, Darío Ruiz y R.H. Moreno Durán. José Manuel Arango, Germán Espinosa, los Peláez y el Loco Bejarano y tantos que resisten o ya se fueron.
A bailar, querer y cantar.
Amar, amar y amar.
Sin tregua, desesperadamente.
Tenés el mar infinito por delante.
Yo tengo para mí las nieblas pardas.
La vida es para gastarla, no te preocupés.
De eso, vos sos el que más sabe en este mundo.
Sos el campeón.
A “restiarse”, hermano.
Recuerdo los lindos días de París, en compañía de los compadres.
En fin, tanto falta. Tal vez poco.
A “restiarse”. Que no falte el vino ni el Old Parr.
Esto es exactamente lo que yo haría.
Está en tus manos.
Te mando desde Vientoazul todos los abrazos.
Y no lo olvides:
Amar, amar y amar,
Desesperadamente.

Fernando.

Francisco Velásquez:

Hola!

Respuesta de Óscar Collazos

Febrero 7 de 2015, 7:08 de la noche.

Fernando querido

Me sacaste lágrimas de alegría.

Jimena dijo: estoy feliz de saber que los amigos te quieren.

Moví la cabeza, como si sacudiera una última lágrima.

Como me pasó estos días

Al escuchar SUR, cantado por el polaco.

“Sur, paredón y después...”

Somos una generación.

De cuando las generaciones se hacían con pasiones inútiles y no con ambiciones desmedidas.

Cuando en el mercado uno encontraba papas carnes frutas verduras y no libros.

Es cierto.

Y qué diferentes fuimos el uno del otro.

Nos repartimos el mapa del país de las cordilleras a las costas.

Aunque dijeran que no nos parecíamos,

Nos parecíamos siempre en ese fuego encendido de la palabra dicha y escrita.

Cercanos en la pasión de leer escribir pensar, escribir lo leído escribir lo pensado.

Emputados a veces con los amigos,

Porque para qué son los amigos sino para emputarse con ellos.

En paz, pocas veces en paz con la escritura,

Esa promesa, esa amenaza.

Éramos caminos que se juntaban, que divergían.

Caminos que daban al mar, a las montañas.

A las urbes remotas y al pueblito donde nacimos.

A la chicha y al Old Parr

(¡Salud!)

Nos reímos, nos abrazamos, bebimos el licor áspero de los desengaños

Y la delgada miel de los triunfos.

Amamos a nuestras mujeres

y nuestras mujeres fueron amigas de nuestros amigos.

Engendramos hijos que no se conocieron

Pero que podrían ser nuestros ahijados.

Vimos pasar el país

Y fuimos menos infelices que el país que pasaba.

Escribimos libros.

Leímos los de nuestros amigos y celebramos tenerlos de amigos.

Habana, agosto 25 de 1970

querido Pacho, Compañero:

Fue realmente una pena no poderle ver en Colombia, pero mi tiempo y mi bolsillo estaban estrechos. Además, al complicarse las cosas después de elecciones no era prudente. Era de esperarse cualquier medida de "seguridad": en Cali me fue de una vez la presencia. Mi actividad con los medios estudiantiles no fue tan discreta, pero creo no podía ser otra. Bueno, además, necesidad de estar en Bogotá a fines de abril.

Una generación, lo fuimos.

Ahora está claro que fuimos una generación:

Seguimos pensando mientras escribimos.

Y escribiendo mientras pensamos buscando sentido al escribir.

Somos una generación que se justificó a sí misma

Con su vida y sus pasiones y sus libros y sus compromisos

Y sus decepciones y su errancia de impenitentes.

Y ese guiño que le hizo a los amores y a la felicidad

Por esquiva que fuese.

Te veo, Fernando, en el tobogán de los años, cantando reciamente con una guitarra o hablando de Juan Rulfo.

Riendo.

Mamando gallo como había que hacerse

Para estar más cerca de los amigos.

Te veo en Los Turcos,

Te veo con Darío, con Germán, con R.H.

Con Manuel Mejía y su finca, con los Peláez y Fernandín el González.

Con los que fue y se fueron y los que se quedaron.

Uno se ve mejor en los que se fueron ¿no crees?

Esas palabras tuyas

Verseadas como las mías.

Rompiendo una vez más la roca de mis ojos

Y me dieron la lágrima de quien se sabe querido.

Esa roca se ha roto varias veces estos días.

Quizá esto sea envejecer.

Volverse de lágrima floja, medio sentimental y güevón.

Poner SUR y que sea cantado por el Polaco.

Recibir una bella carta del Turco Cruz Kronfly

Y decirse que no ha sido inútil vivir.

Óscar. ■

Phæno, 2005.
Museo de la ciencia
en Wolfsburg



Zaha Hadid

de la arquitectura pictórica a la arquitectura global

LUIS FERNANDO
GONZÁLEZ ESCOBAR

En la historia de la arquitectura hay pocos casos tan excepcionales como el de Zaha Hadid, quien murió el 31 de marzo de 2016, en la ciudad de Miami, a los 65 años de edad. De origen iraquí —nació en Bagdad en 1950—, pero nacionalizada británica, despuntó en el mundo de la arquitectura en el último cuarto del siglo xx, hasta consolidarse a principios del siglo xxi como una de las figuras cimeras de aquello que se ha llamado el *Star System* de la arquitectura.

Aunque el primer título académico de arquitecto otorgado a una mujer se entregó en 1880, en Estados Unidos, siempre se consideró un campo vedado para ellas y su papel fue secundario, poco reconocido o, muchas de las veces, aprovechado por los arquitectos hombres, generalmente sus esposos, amantes o compañeros, quienes las utilizaron en provecho de su propia imagen y creatividad, sin darles los créditos por sus aportes a las obras. Así ocurrió con el sonado caso de la arquitecta Denise Scott Brown y su esposo Robert Venturi, quien recibió el premio *Pritzker* en 1991 pero no ella, pese a que fueron socios del estudio y aunque el trabajo siempre fue conjunto; a pesar de las peticiones para otorgar el premio de manera retroactiva, la solicitud fue negada finalmente por la fundación promotora en 2013.

Zaha Hadid ha sido la única mujer que ha llegado a este cenáculo dominado por hombres. La primera y única mujer que precisamente, hasta el momento, ha ganado el *Pritzker*, considerado el premio más importante de la arquitectura, que se otorga desde 1979, y

ella lo recibió en 2004. Aparte de ser pionera en ganar otros premios prestigiosos de la arquitectura, como el Eric Schelling en Alemania (1994), el Mies van der Rohe —Premio de Arquitectura Contemporánea de la Unión Europea— (2003), dos veces el premio Stirling que otorga el Royal Institute of British Architects (2010 y 2011), entre otras variadas distinciones, ha ganado sonados concursos de arquitectura en varias partes del mundo, desde aquel famoso proyecto *The Peak Club* de Hong Kong en 1982-1983.

Hablar del *Star System* arquitectónico es señalar la emergencia de un grupo de arquitectos quienes, a la vez que han aportado, se han servido mucho de eso que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy llaman el “capitalismo de hiperconsumo”, definido por un “modo de producción estético”. Se trata de arquitectos paradigmáticos del nuevo orden global, aquel que se instaura a partir de la expansión incontenible de la economía de mercado, los *mass media* y las tecnologías virtuales o informáticas, en donde la arquitectura contribuye a la “estetización de la economía”, otro producto de la industria de consumo —o parte de ella—, junto con la moda, el cine o la publicidad. El proceso emergente de dichos arquitectos estrellas se da desde principios de los años setenta del siglo xx, con los intentos de ruptura respecto al Movimiento Moderno de la arquitectura, que había dominado el panorama hasta el momento. Cambios que se plantean basculando entre lo que llamó entonces Charles Jencks el posmodernismo —caído pronto en desgracia, aunque con cultores y exégetas tardíos en nuestro medio— y el deconstructivismo, inspirado en el pensamiento filosófico y lingüístico francés, especialmente el de Jacques Derrida, de quien se toma el término. Se inició entonces lo que alguien llamó la libertad creativa, en oposición a la “dictadura” del canon moderno.

En este contexto de crisis y búsquedas es en el que Zaha Hadid ingresa a estudiar arquitectura en la ciudad de Londres en 1972. Lo hace en la AA, o Architectural

Association School, una famosa escuela de arquitectura independiente, en ese momento dirigida por Alvin Boyarsky, quien le determinó ese espíritu de búsqueda, entre experimental y de cierta manera anárquico, que derivaría en las propuestas de las neovanguardias posteriores. Allí, a principios de la década de los setenta, convergieron algunos de los que serían destacados arquitectos, promotores de las nuevas ideas y reconocidos autores de las propuestas formales icónicas en el mundo, como Bernard Tschumi, León Krier, Daniel Libeskind, Elia Zenghelis y Rem Koolhaas; estos dos últimos serían profesores de Hadid, y luego la llevarían a formar parte de la oficina de ambos, la mundialmente conocida OMA (Office for Metropolitan Architecture), conspicuos representantes y promotores del nuevo orden arquitectónico global.

Hadid, que venía del mundo cosmopolita de Bagdad y de un entorno familiar bastante liberal, pero con fuertes referentes culturales e histórico-arquitectónicos, llegaba a una ciudad que en la resaca de mayo de 1968 impulsaba nuevos movimientos culturales y estéticos como el punk, que era lo cotidiano y propio de la capital inglesa. De lo tradicional y de lo radical tomaría Hadid para sus propuestas. Curiosamente, un elemento radical para sus planteamientos era ya un hecho estético del pasado, como lo fue el vanguardismo ruso de principios del siglo xx, especialmente la abstracción geométrica de Kazimir Malevich y su movimiento *suprematista*, una vertiente estética que seguramente llegó por influjo de su profesor Koolhaas, gran admirador de los constructivistas rusos, especialmente de El Lissitzky y del mismo Malevich, a partir de los cuales planteó sus “divertimentos” y sus ejercicios teóricos iniciales.

Los primeros trabajos académicos de Hadid, su tesis de grado y su primer proyecto ganador de un concurso internacional están fundamentados en la obra de Malevich. Una obra cimentada en las formas geométricas básicas —cuadrado, triángulo, círculo y cruz—, en una paleta

cromática limitada —negro, blanco, azul, rojo o verde—, pero en una disposición sobre el espacio que pareciera hacerlas flotar, estructuradas a partir de distintos o múltiples ejes de composición, y con la idea de una relación geométrica de economía, como lo señalaba el mismo Malevich en 1920: “La base de su construcción era el principio fundamental de economía: restituir por la simple superficie plana la fuerza de la estática o bien la de reposo dinámico visible” (La Espina Roja, 2014).

En este primer periodo, que se podría llamar de “arquitectura pictórica”, está la base de la obra que caracterizará a Hadid. Es un trabajo fundamentalmente analítico más que teórico, de investigación y de experimentación plástica, que ella define sobre el papel, pues no construirá ninguno de los proyectos esbozados, ni sus conceptos espaciales, formales y de representación arquitectónica. No será para nada gratuita esa predilección y la relación que establece, en tanto el trabajo de Malevich no solo plantea una geometría abstracta bidimensional, sino que él mismo hizo investigaciones de arquitectura suprematista a partir de 1923; eran composiciones protoarquitectónicas denominadas *Arkhitektions* o *Architektona*, bloques con formas geométricas abstractas blancas, elementos escultóricos que a su vez eran especies de maquetas que semejan conjuntos arquitectónicos o urbanos.

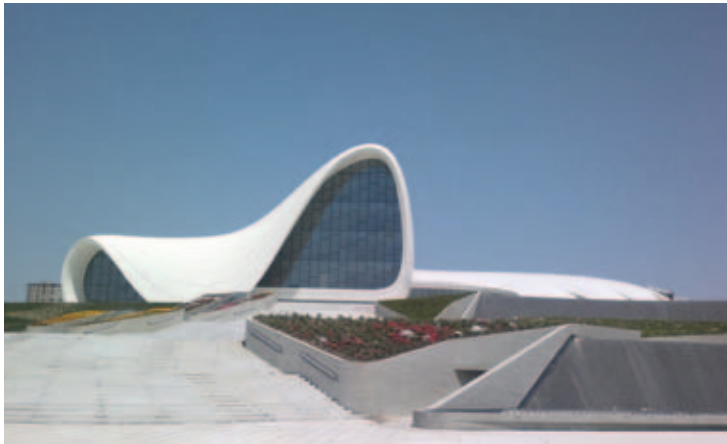
La obra de Malevich pasó de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad espacial con sus diversos juegos compositivos. Esto, en buena medida, es lo que retoma Hadid en su trabajo académico de cuarto año denominado “Malevich’s Tektinik” (1976-1977), una pintura que transfiere a un proyecto urbano, una intervención en el río Támesis sobre el puente Hungerford; igual haría para su tesis de grado, “The Museum of the 19th Century” (1977-1978), donde vuelve y retoma ciertas ideas fundantes de sus planteamientos formales y espaciales, como la yuxtaposición y la superposición, las distorsiones y los escorzos, para dar esa sensación aérea, la fragmentación y la agrupación, las búsquedas de continuidades espaciales pero con muchas trayectorias en el plano horizontal y vertical, entre otros planteamientos cada vez más radicales que con el tiempo fue elaborando. Algo que reconoció no solo en sus entrevistas o conferencias, sino que además afirmó en ese pasado pictórico como fundamento de sus planteamientos con la exposición de Zúrich en 2010 (Galería Gmurzynska), en donde participó con su obra pictórica —al lado de pintores como el mismo Malevich, Rodchenko o Lissitzky— y arquitectónica, y a la vez fue responsable del diseño y la curaduría de la misma exposición; dichos planteamientos los recalco años después en el conversatorio que

●.....

Zaha Hadid ha sido la única mujer que ha llegado a este cenáculo dominado por hombres. La primera y única mujer que precisamente, hasta el momento, ha ganado el Pritzker, considerado el premio más importante de la arquitectura, que se otorga desde 1979, y ella lo recibió en 2004.

.....●





Centro Cultural, Heydar Aliyev, en Bakú, Azerbaiyán



Centro de Arte Contemporáneo. Primera obra de Hadid en Estados Unidos, Cincinnati

sostuvo con el director de exposiciones del Tate Modern Gallery de Londres en 2014, a propósito de la exposición en homenaje a Malevich que se hiciera allí.

Más allá de si el desarrollo de su obra arquitectónica tiene o no relaciones con la de Malevich, se inspira o tiene un diálogo con ella, o si lo usa como algo simplemente anecdótico o para darle un fundamento conceptual a sus proyectos, como lo han planteado algunos críticos que no le perdonan su descontextualización social y política —“vanguardia sin política”—, lo cierto es que dos hechos surgen del uso del arte suprematista: uno es la representación que hace de sus propias propuestas arquitectónicas dejando de lado el plano convencional, aquel de la representación en papel, muy bidimensional, para hacer uso de la pintura como una herramienta de diseño. Son variados y famosos sus cuadros, incluido el del puente Hungerford que dominaba el espacio de su oficina, en donde esa expresión personal, geométrica y en escorzo, expresiva y colorista, daba cuenta del interés de proyectar y transmitir nuevas ideas. Un segundo aspecto es la idea de radicalidad en la ruptura de las formas cúbicas y convencionales, para decantarse cada vez más en las irregularidades curvilíneas agresivas, punzantes y

ríspidas, tanto en la espacialidad y la forma arquitectónica como urbana, al punto de plantear la idea de superposición de placas tectónicas o una nueva geología. Una radicalidad que hacía suponer la imposibilidad técnica de construir sus obras. Una especie de arquitecta utópica.

Todos aquellos planteamientos de su primer periodo, más que sustentarlos teóricamente, fueron expresados en sus trabajos no construidos de la primera fase. En 17 años, entre los años de estudiante y 1993, pese a ganar varios concursos y presentar al menos 21 proyectos en 10 países, no construyó ninguno,¹ con la excepción del interior de un restaurante en Japón en 1990. Sería solo hasta 1993, con el IBA Housing en Berlín y la estación de bomberos de la fábrica de Vitra al año siguiente, que vería terminada alguna de sus obras. Por tanto, en 1993 se inicia la segunda etapa de su vida profesional.

Esa segunda etapa de arquitectura construida, de formas irregulares y angulosas, planos desplegándose en diferentes direcciones, de volúmenes macizos de hormigón a la manera brutalista, entre formas de inspiración suprematista y otras más desde lo deconstructivista, a pesar de su pesantez matérica, adquieren



Pabellón Puente en Zaragoza, España

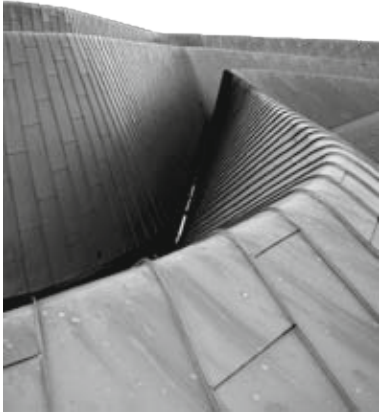


Maggie center, Hospital de Kirkcaldy, Escocia

ligereza y elegancia. Obras iniciadas con la estación de bomberos de Vitra, seguida años después por otras de escala mediana como el Centro de Arte Contemporáneo (Cincinnati, Estados Unidos) o el Phaeno Science Center (Wolfsburgo, Alemania), con un intermedio de proyectos de más pequeña escala o íntimos si se quiere, como el de Serpentine Gallery Center en Londres o la ampliación del museo Ordrupgaard (Copenhague, Dinamarca), junto a frustrados proyectos como la Casa de la Opera de Cardiff Bay en el País de Gales (por la negativa de sectores conservadores), elevaron su prestigio y la fueron consolidando como una gran figura de la arquitectura internacional, lo que la ponía en el cenit de la profesión y en el cenáculo del *Star System* de la arquitectura, del cual ya venía recibiendo bendiciones. Algo que malévolamente Deyan Sudjic sugiere a propósito del evento de celebración de los 95 años de vida del arquitecto Philip Johnson en 2001, en donde se reúnen Peter Eisenman, Arata Isozaki, Rem Koolhaas y Zaha Hadid, llegados de diferentes partes del mundo, con portada incluida de la revista *Vanity Fair*, “un recordatorio de la importancia que le da el culto a la fama” por parte del cumpleaños, además de “una aceptación de la

bendición del anciano, de una imposición de manos que sin duda les ha ayudado en sus carreras a lo largo de los años” (Sudjic, 2007: 83). Lo cierto es que desde entonces ya estaba en este mundo dominado por hombres y luego sería la primera mujer en recibir el ya referido *Pritzker* en 2004; aunque en ningún momento se pretende ni siquiera insinuar que a eso se deba ese reconocimiento. Pero ya tiene medios de difusión, eco y proyección dentro de la gran dinámica global.

Es evidente que Hadid fue dejando atrás las formas de corte *malevichiano*, de geometría irregular y dentada, para entrar en su tercera etapa arquitectónica, decantándose por las formas orgánicas y sinuosas, en las que el atrevimiento formal era cada vez mayor con los enormes voladizos y elementos flotantes al exterior, combinado con la idea de fluidez y continuidad espacial interior, acoplando elementos claramente contradictorios en temporalidad y tipo arquitectónico —el caso de la sede de la Autoridad Aeroportuaria de Amberes lo demuestra—. Para algunos, el punto transicional es el Phaeno Science Center de Wolsburgo, construido en 2005, que marca un periodo que contiene proyectos como el MAXXI —Museo Nacional de Arte del



Museo Riverside de Glasgow

Lo cierto es que nos puso a soñar con otro mundo menos racional con su arquitectura pictórica. Y sí, fue pionera en un mundo arquitectónico masculinizado que poco había reconocido a las mujeres y sus propias obras, muchas de ellas cargadas de tanta fuerza creativa, así al final sucumbieran a los cantos de sirena del mercado.

siglo XXI— en Roma (que si bien fue proyectado en 1999, cuando ganó el concurso internacional, fue inaugurado en mayo de 2010), con el que implantó, en el histórico barrio Flaminio, un fuerte y extraordinario contraste entre ese contexto barroco y los atrevidos planteamientos espaciales y formales contemporáneos; hasta los excesos del considerado inmenso y arrogante Centro Cultural de Bakú (la capital de Azerbaiyán), de tres proyectos en uno —biblioteca, centro de convenciones y museo— que busca crear una nueva topografía en la nada.

Si bien desde sus propuestas pictóricas la idea de la ley de la gravedad se olvida, desplegando innumerables planos inclinados y poco o nada de lo horizontal o lo vertical, cada vez las formas son más atrevidas pero también más gratuitas, como en el caso referido de Bakú. De ahí la importancia cada vez mayor que fue adquiriendo el trabajo computacional, el software y el 3-D, para poder representar, calcular y construir las singulares obras. No eran las primeras obras asistidas por computador, pero en esto el socio de la oficina de arquitectura de Hadid, Patrick Schumacher, quiso ver el inicio de una nueva arquitectura a partir del diseño geométrico haciendo uso de algoritmos; es decir, el diseño paramétrico. Pese a los aguerridos embates, a los elaborados textos y libros, a los enjundiosos artículos en defensa de un nuevo estilo que llega para quedarse y expresar los nuevos tiempos, todos

escritos por Schumacher, no parece ser posible considerar tal hecho. Schumacher, como el teórico orgánico de Hadid, quien pareciera no estar interesada en la teoría y le deja a él esa labor encomiástica, pretende posicionar el denominado *parametricismo* como el nuevo estilo dominante que llegó para remplazar al Movimiento Moderno. Desde el manifiesto que presentó en la Bienal de Venecia en 2008 quiso dotarlo de objetivos, propósitos y fundamentos para ser más que una palabra o una moda, una respuesta arquitectónica formal a un momento histórico económico.

Para algunos críticos, más que un estilo, el denominado *parametricismo* sería la expresión arquitectónica del mundo global y neoliberal. Siguiendo los planteamientos de Lipovetsky y Serroy, ese diseño asistido por computador encaja en lo que denominan la cuarta fase de estetización del mundo, donde ha triunfado el capitalismo artístico, dominada por las lógicas de comercialización e individuación extremas, en donde los fenómenos estéticos “no reflejan ya pequeños mundos periféricos y marginales”, para derivar en “inmensos mercados organizados por gigantes económicos comerciales” (Lipovetsky y Serroy, 2015: 20), caracterizados por la superabundancia y la inflación estética, algo que denominan un mundo transestético. Y en ese mundo de las grandes formas y presupuestos colosales de las industrias culturales o creativas también

está la hiperarquitectura, donde las “arquitecturas-esculturas de grandes efectos” descuellan en los paisajes globales. Formas espectáculo, gratuidad formalista asistida por computador, donde se invierte aquello que sostiene Schumacher, que el computador le suministra ideas, control sobre las *n* variaciones y posibilidades de elección, para entrar a un campo especulativo y de excesos, con lo cual responder al marketing urbano o político, bajo una supuesta neutralidad ideológica.

Con su hiperarquitectura, Zaha Hadid termina sirviendo a la hiperinflación estética del mundo globalizado, con obras desde China hasta Estados Unidos, antípodas gubernamentales y políticas, pero tal vez no económicas, e incluso elabora proyectos para América Latina, entre ellos uno para Colombia, en el que trabajaba al momento de su muerte con la arquitecta Katia González. Su propia oficina pasó de los cuatro colaboradores en tiempos de la arquitectura pictórica a los 400 de la arquitectura de la globalización. Si bien era consciente (y lo promulgó) de que la arquitectura ya no era un mundo de hombres, y pese a que logró el reconocimiento que no obtuvo Denise Scott Brown, ni mucho menos pioneras como la chilena Sophia Hayden Bennett, la norteamericana Marion Mahony Bennet, las primeras que recibieron título de arquitectura en el MIT —Instituto Tecnológico de Massachusetts— de Estados Unidos, o la finlandesa Signe Hornborg en el Instituto Politécnico de Helsinki, las tres coincidentalmente en 1890, algunos la critican por su falta de perspectiva de género en sus planteamientos:

Su empeño parece reducirse tan sólo al de la defensa de una libertad creadora, subjetiva y personal, que no aboga por la mudanza en las estructuras que supuestamente tanta dificultad y posible injusticia provocaron en su ascenso arquitectónico. Zaha Hadid nos remite a la concepción de genio único, obcecado en defender sus creativas teorías contra viento y marea, pero no nos lleva a pensar en una nueva era en que la

arquitectura dé paso a ámbitos hasta entonces excluidos (Rivero Moreno, 2012: 666).

No solo se trata de que reprodujera y aun fortaleciera el modelo patriarcal y blanco del *Star System*, también los modelos impuestos por el sistema arquitectónico y financiero, sino que no le ven cambios profundos en su propuesta arquitectónica sino meramente formalista para contento de los focos mediáticos que la atraparon.

Tal vez no tengan razón del todo los que le ven el sesgo de género, tal vez cayó en la delectación del mundo transestético e hiperarquitectónico —pero con esto correspondió a la época que le tocó vivir—. Lo cierto es que nos puso a soñar con otro mundo menos racional con su arquitectura pictórica. Y sí, fue pionera en un mundo arquitectónico masculinizado que poco había reconocido a las mujeres y sus propias obras, muchas de ellas cargadas de tanta fuerza creativa, así al final sucumbieran a los cantos de sirena del mercado. ■

Luis Fernando González Escobar (Colombia)

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

Referencias

- La Espina Roja (2014). 135 años del nacimiento del artista soviético Kasimir Malevich [en línea], disponible en: <http://espina-roja.blogspot.com.co/2014/02/135-anos-de-nacimiento-del-artista.html>
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Rivero Moreno, Luis David (2012). “Mujer y Star System arquitectónico. Algunas cuestiones de género en la arquitectura de Zaha Hadid”, I Congreso Internacional de Comunicación y Género, Libro de Actas, Volumen I, Universidad de Sevilla-Facultad de Comunicación, marzo de 2012.
- Sudjic, Deyan (2007). *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*. Barcelona: Ariel.

Notas

- ¹ Pese a que el IBA Housing en Berlín se había iniciado en 1986, solo se terminó en 1993. En estos años, Hadid planteó proyectos para Reino Unido, Países Bajos, Francia, Irlanda, Hong Kong, Alemania, Japón, Estados Unidos, Emiratos Árabes y España.



EL HOMBRE DE LAS GAFAS

ILUSTRACIÓN ANA MARÍA CADAVID

ELSA MORANTE

TRADUCCIÓN DE
JULIA ESCOBAR VILLEGAS

El tres de diciembre (era un jueves) el hombre salió de su miserable estudio situado en la periferia de la ciudad. Su pelo estaba enmarañado, la barba larga e hirsuta por el frío, y las ojeras daban a sus mejillas una sombra negra. Tuvo la sensación, vaga y casi extraña, de tambalear, y el crujido de las escaleras de madera sonó como un retumbo cercanísimo a sus oídos.

En la entrada de los estudios, la portera que sacaba la nieve con una pala se detuvo a observarlo:

—¿Qué hora es? —le preguntó.

—Son las nueve —respondió ella, y lo siguió curiosamente con sus ojos rojos—. ¿Estuvo por fuera estos días? —inquirió al fin.

—¿Cuáles días? —dijo él haciendo un enorme esfuerzo en pronunciar las palabras—. No he salido nunca de la ciudad.

—Lo decía porque había dejado de verlo —explicó la portera—.

El hombre hubiera querido recordarle que justo la noche anterior había pasado a retirar la correspondencia a su desván, pero pensó que era inútil fatigarse con semejante bruja. Y prosiguió camino abajo por la calle gélida, seguido por la estúpida mirada.

Eran las nueve; iría a la lechería a desayunar y luego intentaría transcurrir de alguna manera las horas hasta el momento de ir *donde ella*. El día antes, como era festivo, no había podido verla. “Horrible domingo”, pensó. Recordaba haber errado todo el día por las calles de la ciudad, bajo las casas altas y oscuras y en la nieve inmundada, buscando divisar en algún lugar aquellas redondas pantorrillas desnudas, aquellos graciosos ojos de

pájaro. Quizá por esto se había despertado con los huesos rotos. Naturalmente, ayer todo su errar de loco había sido inútil; pero hoy, como de costumbre, la vería. Ante esta certeza, una niebla le cubrió las pupilas y la sangre le corrió al corazón, cortándole el aliento.

Andaba por la nieve blanda sin mirar, hundiéndose a menudo en las negras huellas de los caballos. Larguísimos árboles sin sombra sobrepasaban las casas de techo blanco. Frente a la lechería, tres hombres habían encendido un fuego; se sentó en el puesto de siempre, dando la espalda al espejo empañado, y se quitó las gafas. Diligente, la lechera corrió a atenderlo; pero él tenía la sensación de ver las caras alrededor extrañamente torcidas y rígidas, llenas de ojos y sin labios. Todavía se sentía tambalear.

—¿Estuvo enfermo el señor estos días? —preguntó la voz de la lechera.

—¡Que no! —respondió él secamente—. Recordará usted que ayer por la noche estaba aquí y que me encontraba muy bien.

—¡Cómo! —exclamó la otra, atónita—. Usted no viene aquí desde el domingo.

—Ayer, o sea domingo —murmuró él, exhausto.

—Pero hoy es jueves —siguió la mujer.

Él sacudió la cabeza y calló con desprecio. Nadie mejor que él podía recordar que el día anterior había sido domingo; nadie conocía como él la agitada fiebre de los domingos, los continuos rodeos, las inútiles esperas. Ahora la niebla incomprensible se adensaba a su alrededor y él experimentaba el oscuro temor de desmayarse en aquel lugar. “Mi frente chocará contra el mármol de la mesa”, pensó. Pero sintió que sus dientes penetraban en el pan fresco y que su lengua árida se humedecía. Las manos le temblaban al despedazar el pan y tragaba con dificultad; pero ahora, detrás del vidrio opaco, vislumbraba más claros los árboles parecidos a grandes pájaros inmóviles. Le pareció oír el silbido del viento y salió a la calle; desde la tienda lo observaban con piedad. “Es jueves —pensó—, y ayer fue domingo. No es posible”. Y rio con sarcasmo de este absurdo.

—Veamos, muchacho, ¿qué día es hoy? —preguntó al guardián del establo, con el aire de un borracho.

—Jueves —respondió aquel mirándolo torvo, con sospecha.

—¡Dios mío! —murmuró él, y con esfuerzo intentó recordar, y volvió a ver sin duda alguna la tarde anterior, festiva, las tiendas cerradas, la multitud, su ansia, y cómo se había encerrado en el estudio por la noche después de haber retirado la correspondencia donde la portera.

Atravesó el puente de hierro con baranda de arabescos, en vilo sobre el río helado. El cielo estaba verdoso, pesado. Aparecieron las cúpulas de la ciudad, los campanarios puntudos. “¿Adónde huyeron estos tres días?” pensó oscuramente. Y rio fuerte, escuchando la propia voz repercutir una y otra vez sobre el puente vacío.

—Sin embargo, no bebo nunca —dijo en voz alta, como para justificarse.

Y de improviso se dio cuenta de que ya estaba cerca de la escuela. El patio estaba cuidadosamente barrido, pero el techo estaba cubierto de nieve. “Todavía dos horas antes de que salgan”, pensó turbado, y caminó de un lado

●.....

Él estaba quieto contra el árbol y las gafas empañadas escondían su mirada; tenía extraños bultos en las sienes y en la frente, y la barba volvía grisácea su cara maliciosa y enferma. Sus labios flácidos, sin color, balbucearon débilmente, y el cuerpo sobre el que esas ropas sórdidas estaban como adheridas se agitó convulso, mientras sus manos parecían aferrarse al vacío. Sin hablar, se volteó, y la niña lo vio descender por el sendero; con los brazos abandonados y la espalda curva, en una pesada torpeza, parecía desplomarse en la niebla.

.....●

a otro por el patio con los brazos caídos como una marioneta. Al fin salió del patio y se puso en marcha, inerte, a lo largo del prado, escuchando la tormentosa resquebrajadura de la nieve bajo sus pies; se detuvo al abrigo de un pequeño árbol de ramas delgadas y secas, y sonrió pensando que ya solo tenía que esperar y que allí la vería. Pero le pareció ver la propia sonrisa deformada, nueva, frente a sí en un espejo, y tuvo un sobresalto.

Por aquella calle no pasó nadie; a veces escuchaba el rumor atenuado de un carro, los cascos de caballos que chocaban contra la nieve. Pero todo eso estaba lejísimos. El frío y la inmovilidad lo volvieron inerte y su inercia lo espantaba; pero la idea de mover un miembro de su cuerpo, tal vez incluso para levantar una mano o pestañear, lo llenaba aún más de espanto. Sentía como si se sostuviera con esfuerzo en equilibrio frente a un enorme vacío, y que bastaría un mínimo gesto para hacerlo resbalar por el borde. “Ahora perderé la razón, me volveré ciego y caeré, no puedo impedirlo”, pensó con lucidez repentina.

Pero advirtió que la campana de salida repicaba en aquel instante. Justo después escuchó los gritos de las alumnas y vio salir corriendo a las primeras, con sus impermeables y gorritos y las carpetas colgando de las correas. Hablaban en voz alta, se mantenían muy juntas y reían; le pareció ver relampaguear entre ellas *aquella* sonrisa, y fue preso de un temblor convulso; pero se había equivocado. Ahora sentía un calor ardiente en todo el cuerpo, excepto en las manos, que estaban sudadas y gélidas.

Finalmente vio salir a su grupo. Reconoció de inmediato a las tres muchachas que todos los días salían con ella, pero hoy ella no estaba. Caminaban tranquilas, sin hablarse, y él reconoció de lejos el abrigo marrón de la más alta y su orgulloso modo de andar, sacando su mentón. Sentía que no soportaría la espera y la duda un minuto más, pero no daba un solo paso. Vio entonces con claridad que una de las tres se separaba del grupo y caminaba en su dirección.

A medida que se acercaba, podía distinguir mejor a esta jovencita robusta, su rostro redondo de ojos oscuros y vivaces, las manos rollizas que sostenían la mochila. Vestía un corto abrigo del que salía un borde del delantal. No tenía, como la otra, las piernas desnudas, sino cubiertas por medias de lana. Se detuvo frente a él y lo observó, dudosa, moviendo apenas los labios. Él sintió unas ganas desesperadas de formular la pregunta, pero del pecho no le salieron sonidos.

—Murió ayer —dijo la muchacha, sin esperar la pregunta—. Murió de golpe, pero ya estaba enferma.

—¿Cómo? —dijo él, y se espantó escuchando la propia voz distinta y clara.

—El profesor habló de ella y todas nos pusimos de pie —continuó—. Yo también dije “presente” cuando llamaron su nombre.

Al hablar, lo observaba con curiosidad atenta. Él estaba quieto contra el árbol y las gafas empañadas escondían su mirada; tenía extraños bultos en las sienes y en la frente, y la barba volvía grisácea su cara maliciosa y enferma. Sus labios flácidos, sin color, balbucearon débilmente, y el cuerpo sobre el que esas ropas sórdidas estaban como adheridas se agitó convulso, mientras sus manos parecían aferrarse al vacío. Sin hablar, se volteó, y la niña lo vio descender por el sendero; con los brazos abandonados y la espalda curva, en una pesada torpeza, parecía desplomarse en la niebla.

La niña se volvió hacia la escuela; las compañeras, ciertamente cansadas de esperarla, se habían ido, y las ventanas estaban cerradas; también la verja estaba cerrada, y ella se maravilló de que la escuela, antes tan animada, hubiera quedado desierta en pocos minutos. Le pareció tener frente a sí un largo trecho de tiempo que no sabía cómo ocupar. Una niebla imprevista y pesada había recubierto la parte baja de la ciudad, pero las cúpulas y las cimas de las torres estaban todavía libres, y parecían suspendidas en lo alto. De la explanada se veían las calles, el puente y el río, pero todo indistinto, sumergido. Caminó entre los árboles, y la escuela ya no se veía; recorría un sendero de nieve sin pisar y se apresuró pensando: “Voy donde ella”.

El lugar al que llegó no le era conocido; era vasto, inundado por la niebla, de donde surgían altos edificios de los que no se distinguían las formas ni los colores. Un pueblo oscuro circulaba con una velocidad febril, sin chocarse ni detenerse, y de esta multitud sin número ella no lograba reconocer las caras ni el aspecto de la ropa; todos se cruzaban y avanzaban alrededor de ella, y el sonido de sus pasos era continuo, parecido a una lluvia, y como atenuado por una inmensa distancia.

También ella echó a correr.

—¡María! —llamó con fuerza; y un eco replicó su voz, luego otro eco, desde puntos lejanos.

—¡María! —repitió, deteniéndose confundida.

Una voz sofocada, fugaz, como cuando se juega al escondite, respondía finalmente:

—Clara...

Y ella giró sin dirección entre aquella multitud apresurada que la rozaba sin tocarla.

Gritaba al correr el nombre de la compañera, hasta que la vio quieta en medio de la gente, de pie. Cada vez más clara la distinguía; no llevaba encima más que su delantal de escuela, y tenía los ojos fijos y desorbitados.

—¿No tienes frío? —le preguntó, y no obtuvo respuesta—. El viento te despeinó —le dijo.

Entonces la otra, con un gesto distraído, se pasó dos dedos entre los rizos.

—¿Sabes? Lo vi y le hablé —continuó Clara en voz baja—. La amiga se apartó de ella con una mirada aturdida, sacudiendo la cabeza.

—No quería asustarte —se excusó Clara rápidamente, y fue presa de un ansia penosa. En el rostro de su compañera se habían formado arrugas, sus pupilas se volvían opacas y parecía mucho más delgada. “Ciertamente es por la enfermedad”, pensó Clara.

—Él fue quien me mató —dijo la otra de repente, con voz tan aguda que ella se estremeció. Pero ya no era posible hacerse escuchar sin gritar; ahora toda aquella gente en fuga hacía nacer alrededor un viento fragoroso y era necesario tener los brazos contra el cuerpo para sujetar la ropa.

—¿Por qué quieres hablar en medio de tanta gente? —preguntó ella—. ¿Por qué no nos retiramos a un rincón? —. Pero no logró que escuchara su pregunta ni su acento de reproche.

María bajó la cabeza, seria y absorta, como a quien le cuesta recordar. Cuando volvió a hablar, bajó el tono de la voz, tanto que sus palabras se perdían en el silbido del aire y se entendían apenas por el movimiento de los labios. Parecía no percibir la niebla y la fuga circunstante y hablaba primero con prisa, y luego despacio, como un pájaro perdido que bate las alas.

—Me esperaba todos los días junto al árbol -murmuró, mirando de reojo alrededor.

—Todos los días, junto al árbol -repitió la amiga, dócilmente.

—Y cuando me enfermé —prosiguió la otra, en secreto—, de improviso entró en mi cuarto. El aire no era claro, y yo pensaba que estaba con ustedes en la calle. Ustedes se reían de sus gafas, y yo les gritaba que lo echaran; pero luego recordé que me había quedado en cama por la fiebre y que ese era mi cuarto. Él crecía como una mancha negra, avanzando desde el fondo del muro, y decía:

—Aquí estoy, he venido.

Sus dientes entrechocaban mientras trataba de sonreír. Yo grité:

—¡No te conozco! ¡Vete!

Entonces se quitó las gafas para hacerse reconocer, y descubrí sus dos ojos fijos.

—¿Por qué me observas como un ciego? —pregunté.

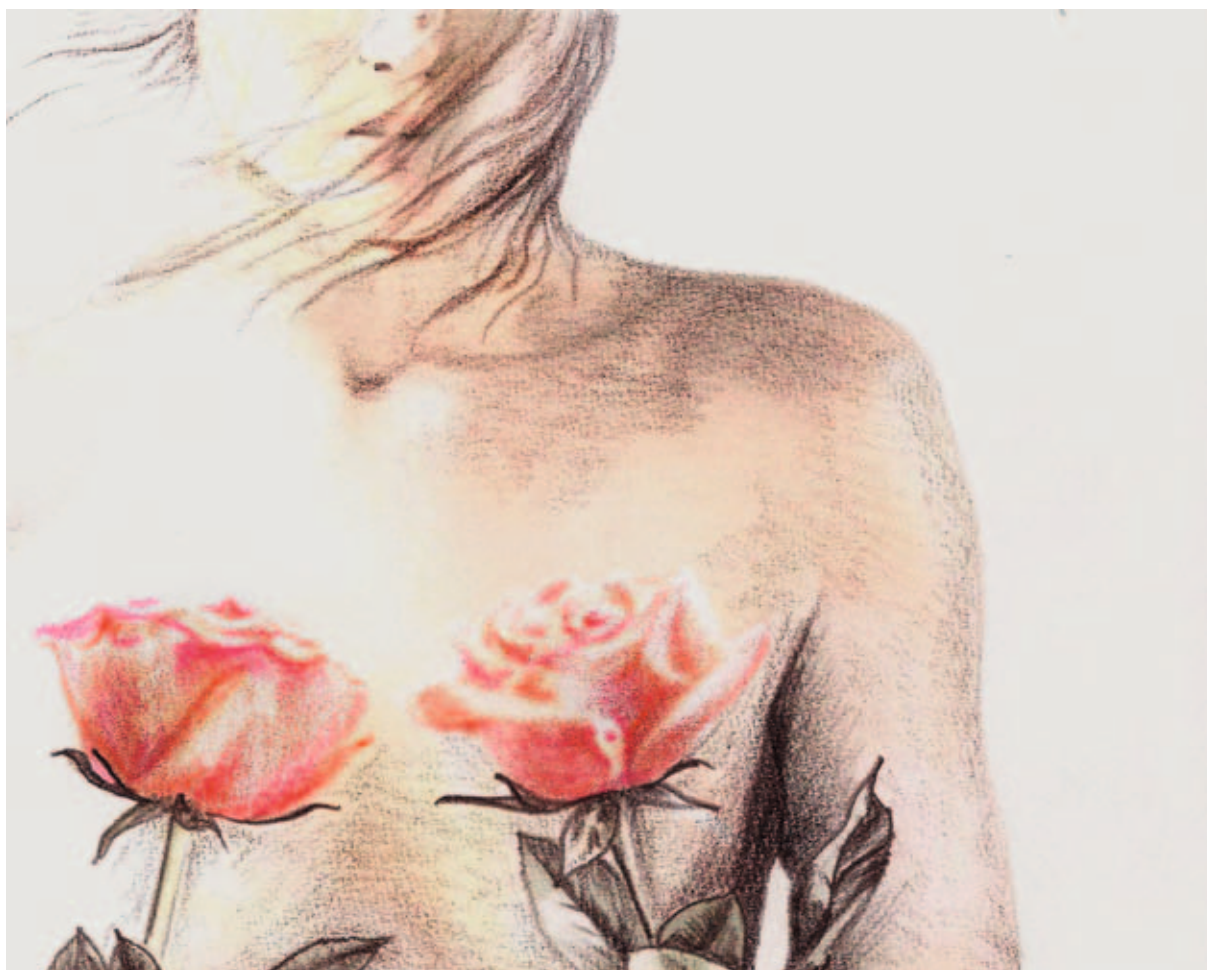
—Porque duermo -me respondió—. Estoy cansado. Ayer era festivo, tú tenías el día libre, y yo deambulé hasta por la noche para encontrarte, husmeando en la nieve como un perro para buscar las huellas de tus pies. Estoy cansado, los brazos me pesan, las rodillas se me doblan.

—Vete, —le dije—. Este cuarto es mío. Tengo miedo.

—Quiero darte miedo -respondió balbuceando—. Pero todavía no me atrevo a tocarte.

Y yo supe que me mataría, por la manera como agitaba las manos. Me daba vergüenza contárselo a mi madre, que no lo veía, aunque él siempre estuviera de pie en una esquina. Durante todo el día y toda la noche permaneció allí, y yo lo observé sin poder dormir un minuto, porque el colchón quemaba y las cobijas pesaban. Por la mañana me dijo:

—Mañana.



Y cada vez más despacio repetía “mañana”. Hubiera huido a la calle, pero ya no tenía más fuerzas en las piernas. Nadie me liberaba. Todos caminaban en puntas de pie, y luego comencé a gritar porque el cuarto se vació, y yo no vi nada más, excepto a él. Estaba mal vestido, pálido, sus ojos me observaban y tambaleaba apretando los puños y sonriéndome. Sentía la nieve caer alrededor, y las paredes descendían replegándose sobre mí y sobre él. Fue entonces cuando mi madre dijo:

—Aún con tantas cobijas tiene frío. Tiembla, la niña. Hay que ponerle la otra camisa, la de lana.

Transcurrida la segunda noche, el tercer día fue corto como un minuto, y yo sentí que él reía con un rumor bajo. Su risa corría por el cuarto como un ratón, y yo no lograba echarlo, ni siquiera cubriéndome los oídos. Escuchaba a lo lejos las voces de ustedes hablando sobre mí, y entendía que ustedes estaban alrededor de mi cama. “No es posible —pensé—, que le permitan acercarse”. Sin embargo, sentí su aliento sobre mi cara.

—¡No! —grité—. ¡No quiero!

Las dos amigas se tomaron de la mano. María conducía a Clara y caminaba temerosa, asomando su nueva y pequeña cara marchita. El viento se debilitaba y la multitud se disipaba a su paso; cuando llegaron a un muro bajo, sobre el que crecía la hierba, la niebla se había vuelto transparente como un vidrio.

Él ya no hablaba y sus manos, cuando me mataron, quedaron lánguidas como andrajos; se dirigió a un camino lejano, subió peldaños de madera hasta una puerta, y sus ojos se cerraban del sueño. Entonces pude alejarme de él.

—Gritaste tanto *antes* —observó Clara, distraída.

—Nadie entendía —dijo la otra con una voz de llanto, irritada; y volteó su cara como envejecida hacia su amiga, con los ojos secos que parecían agrandados por un maquillaje—. Ya no está —murmuró en un suspiro—. Se fue.

En medio de aquellas altas casas sin forma, ella parecía tan pequeña, que Clara sintió piedad.

—Hoy —le anunció entonces en secreto—, todas respondimos “presente” al llamado, cuando leyeron tu nombre.

María se conmovió y le dijo:

—Ven.

Las dos amigas se tomaron de la mano. María conducía a Clara y caminaba temerosa, asomando su nueva y pequeña cara marchita. El viento se debilitaba y la multitud se disipaba a su paso; cuando llegaron a un muro bajo, sobre el que crecía la hierba, la niebla se había vuelto transparente como un vidrio.

—Ya no hay nadie— susurraron.

María se detuvo cautelosa, todavía acelerada. Luego sacudió la cabeza y se recogió toda junto al muro, con una anhelante y rara sonrisa.

—¡Mira! —exclamó en un breve chillido de triunfo. Y lentamente, con infinita ansiedad y respeto, como quien descubre un misterio, se abrió el escote del delantal.

“Debajo no lleva nada”, pensó la otra.

E inclinándose, miraron juntas, conteniendo el aliento por la maravilla.

Se veía que el pecho comenzaba a nacer; sobre la piel infantil, blanca, a los dos lados despuntaban dos pequeñas cosas desnudas, parecidas a dos nacientes gemas de flor.

Rieron juntas, muy bajito. ■

Elsa Morante (Roma 1912-1985)

Una de las escritoras más importantes de la segunda mitad del siglo xx. Escribió poesía, cuentos, novelas, entre otros. Son célebres sus novelas *Mentira y sortilegio* (1948), *La isla de Arturo* (1957), *La historia* (1974), *Araceli* (1982).

EL MILAGROSO FERNELL FRANCO

MELISSA
SERRATO RAMÍREZ

FOTOGRAFÍAS CORTESÍA
FUNDACIÓN FERNELL
FRANCO CALI / TOLUCA
FINE ART, PARÍS

© FERNELL FRANCO

Una mezcla de innovación, experimentación bien lograda y sutileza son algunos de los rasgos que hacen de Fernell Franco una de las figuras más importantes de la fotografía latinoamericana. Por eso, la Fundación Cartier para el arte contemporáneo decidió llevar a cabo en París una retrospectiva de su obra que, aunque es muy poco conocida en Europa, posee un lenguaje y una estética propias que han logrado alcanzar al público y darle a conocer la vida urbana de la ciudad de Cali en los años setenta, cuando hubo una importante efervescencia cultural —de la que salieron varios talentos del llamado “Grupo de Cali”— y cuando además la ciudad creció desmesuradamente y empezó a convertirse en sinónimo del narcotráfico.

Serie *Bicicletas*, 1975
Plata sobre gelatina, 16,4 x 21,4 cm
Impresión vintage, retocada por el artista.
Colección Leticia y Stanislas Poniatowski



[Ir a contenido >>](#)

La prensa local habla de esta exposición como una de las “imperdibles” de la temporada y no ha dejado de elogiarla, lo cual es bien comprensible, dado que no se limita a presentar una buena selección de las fotografías de Franco, logradas con su inseparable cámara Leica, sino que además incluye algunos de sus pensamientos e ideas, sus orígenes visuales, sus fuentes de inspiración, un documental y una cronología de su vida y obra, una ambientación musical inigualable, entre otras secciones.

El curador francés Alexis Fabry habló con la *Revista Universidad de Antioquia* sobre *Fernell Franco: Cali, claro-oscuro*.

Desde que se empieza a bajar las escaleras de la Fundación Cartier para el arte contemporáneo, se oyen acordes de inconfundibles clásicos de la salsa, como el que canta Joe Cuba a su emblemática *Mujer divina...* Tan divina que se merece “una estatua en el parque central para que pueda todita la gente pasar por allí” e ir a mirar. Con ese acompañamiento, unos peldaños más abajo se olvida que se está en el número 261 del Boulevard Raspail, del distrito catorce de París (Francia), y parece más bien que se ingresa a una de esas tabernas que saben poner buena música... Pero lo cierto es que adentro no hay bailarines, sino una serie de fotografías que constituyen la exposición retrospectiva *Fernell Franco: Cali, claro-oscuro*, con la que se da a conocer el trabajo de este artista del lente al público europeo.

Ese delirio instantáneo producido por la música es interrumpido por la voz de Alexis Fabry, uno de los curadores de la muestra, quien desde el inicio del recorrido resalta que “lo que es realmente milagroso en el trabajo de Fernell es que es un gran experimentador. Nunca se conforma con lo que tiene... Y lo que es más impactante todavía, es que a pesar de lo novedoso que es cada paso que da, siempre, milagrosamente, ¡es logrado y acertado!”.

Algunos ejemplos que ilustran los experimentos de Fernell Franco (1942-2006) son las intervenciones que hacía en el revelado o en la impresión, para destacar u opacar detalles, expresiones o puntos en los que quería hacer un énfasis especial. Además subexponía o sobreexponía las tomas que había logrado en el cuarto oscuro y

como si fuera poco, también hacía *collages* o dibujaba en la superficie de las impresiones, con lápices, pinturas o aerógrafos. A ello se sumaba el hecho de que invertía el proceso fotográfico tradicional, pues evitaba el uso de agentes químicos fijadores para convertir sus impresiones fotográficas en “trabajos en proceso”, cuya apariencia evolucionaría con el paso del tiempo.

Si Fabry habla con admiración y también con autoridad, no es solamente porque sea uno de los curadores de la muestra, sino porque ha dedicado su vida entera a estudiar la fotografía latinoamericana. “Es una geografía que me seduce y que me interesa justamente por fotógrafos como Fernell, que si bien no son muchos, justifican que uno investigue, escarbe y deleite los ojos con lo que han hecho”, comenta el curador francés.

Sus palabras no pueden ser más precisas: “un deleite para los ojos”, eso es precisamente lo que hay en esta muestra, que revela las temáticas que abordó Franco. Siempre muy abiertas, que no solía concluir y que incluso retomaba años después de haberlas iniciado. Es por eso que el recorrido no es cronológico, sino por series.

Se empieza por la serie *Pacífico*, en la cual los paisajes costeros se roban el protagonismo. “El cariz de selva húmeda que sella Buenaventura es angustiante; la pobreza y la decadencia se solazan en una atmósfera brutal que puede percibirse en la invasión de las plantas y el descalabro de las casas. Es una ciudad extraña, esclavizada por problemas que no parecen tener fin”, decía Franco a propósito de estas imágenes, pues cada una de las series que se presenta está acompañada de fragmentos de sus frases, ideas y pensamientos. Con ello, Fabry y María Wills, curadora colombiana y de esta muestra también, logran ofrecer una mirada redonda y abarcadora de cómo concebía Franco la fotografía y los temas que desde ella abordaba.

A esta serie le sigue *Demoliciones*, en la que se hace evidente que lo que Franco quiso capturar fue la transición arquitectónica de Cali, cuando empezó a desaparecer y a deteriorarse la ciudad que se había levantado hasta 1970, para luego reconstruirse con un nuevo estilo. Los vestigios y testimonios de ese momento preciso son los que se encuentran en esta serie, de la que él mismo cuenta: “de la arquitectura lindísima que se había



Fotografía: Guillermo Franco



Serie *Retratos de Ciudad*, 1994
Plata sobre gelatina, 18,7 x 24,1 cm
Impresión vintage
Colección privada, París

levantado entre los años treinta y los cuarenta fue poco lo que quedó. Cuando vi conjuntamente todas las fotos de la serie, comprendí que su contenido rebasaba los límites de Cali, incluso si su origen se hallaba en la tristeza que me había despertado la destrucción de mi ciudad. Todas las ciudades de América del Sur conocen, de una u otra manera, los mismos problemas”.

Demoliciones va muy en sintonía con otras de las series presentes en la muestra: *Interiores*, *Retratos de ciudad* y *Color popular*. De la primera, Franco comenta: “Era importante modernizar la ciudad y adaptarla a los cambios que habían ocurrido, pero todo se hizo como siempre, sin tener en cuenta la memoria y el tipo de diseño que exige este clima y este paisaje”. De la segunda insiste en el hecho de que “Cali daba el tono de las protestas. La ciudad era el teatro de escándalos que luego repercutían en las otras regiones del país. He creído que esto también se debe a lo invadida de luz que es esta ciudad, que hace que uno busque algo oscuro. En Cali, la fuerza del sol y de la luz hace que uno entienda la importancia y la verdad de la sombra, en hechos tan simples como puede ser cambiar de acera para descansar del sol. Aquí siempre hay que estar adaptando los ojos al contraste”.

Y la tercera, *Color popular*, es la única que se presenta a color, pues todas las demás son en blanco y negro, con lo cual hace una especie de reconocimiento a lugares populares: una tienda, un café, un bar, todos ellos hablan de las cosas que buscaba retratar en su vida, pero desde su sentido más prosaico y, a la vez, más poético en términos de vida cotidiana.

De nuevo, los ecos de la salsa golpean los hombros de los desprevenidos. Otra vez es una mujer la que protagoniza las letras, es *Micaela*, “que se botó, que se botó, que es candela. [...] Micaela cuando baila el bugalú arrebatá”. Parafraseando a Fabry, es “milagroso” que esta canción suene cuando se llega a la sección *Prostitutas* de la muestra. De hecho, esta música no es para nada un capricho ni un azar, sino una forma de homenaje a Franco, pues, según asegura Fabry, “lo que hicimos aquí fue retomar el sueño de Fernell, que en varias ocasiones declaró que para él hubiera sido ideal presentar la serie de prostitutas acompañada de música salsa al fondo”.

Incluso, en uno de los muros de la exposición, se explica que el deseo de Franco de ambientar esta muestra con salsa era precisamente para crear una experiencia menos estática y más cercana al contexto alegre que se vivía en tabernas, grilles,



Serie *Color Popular*, ca. 1980
 Tiraje chromogène, 27,8 x 28,6 cm
 Impresión vintage, retocada por el artista
 Colección Leticia y Stanislas Poniatowski



Serie *Billares*, 1985
 Plata sobre gelatina, 15,3 x 23,2 cm
 Impresión vintage
 Colección privada

discotecas y burdeles. A lo que se suma también que los cineastas de su generación fueron muy influyentes en su obra; de ahí que, aunque describieran barrios populares y una realidad bastante oscura, siempre tenían este contrapunto del sentido del humor, de la fiesta... “Creo que Fernell también lo tenía y no quería que esta exposición de las prostitutas fuera dramática y, por supuesto, tampoco *pornomiserable*”, dice Fabry.

Por supuesto, no se puede perder de vista el hecho de que Franco estaba completamente familiarizado con el entorno y la salsa, la cual, como género caleño, se forjó inicialmente en el Barrio obrero y en otros sectores populares y de bajos estratos de Cali, que fueron precisamente los que Franco recorrió durante su infancia y juventud al llegar con su familia a la ciudad, proveniente de Versalles, su pueblo natal, del que huyeron por causa de la violencia.

“A todos nos gustaba la salsa y nos íbamos a los lugares populares en donde se escuchaba esta música a hacer nuestras celebraciones. Ese tipo de cosas para alguien como yo, que venía de los barrios más marginales, significaba mucho”, decía Franco.

Una de las singularidades de *Prostitutas* consiste en presentar varias impresiones de la misma toma, para recalcar que en las fotografías de Franco había todo un trabajo de laboratorio; es decir, del cuarto oscuro. El proceso fotográfico no se detenía en el disparo, sino que, de acuerdo con el enfoque que buscaba, hacía un viraje en las impresiones con oro, plata o añadidos de pintura, que les daban a sus fotografías unas tonalidades más o menos cálidas.

Cuenta Franco que *Prostitutas* fue su primera propuesta independiente, trabajada completamente en blanco y negro, y que “en ellas buscaba la verdad de la vida que no tiene maquillaje, así fuera ruda y violenta. Mi búsqueda era la de cosas comunes, las que se vivían en la ciudad a diario, las que sucedían en la vida de las persona normales”.

Según explica Fabry, “el cine también es una influencia evidente en esta serie; en concreto, el cine mexicano de la Edad de Oro, ese cine popular del Indio Fernández, melodramático, con la fotografía y la estética de Gabriel Figueroa. Todos esos elementos están completamente presentes aquí. De allí viene la fragmentación de la



Serie *Billares*, 1985
Plata sobre gelatina, 13,9 x 22,1 cm
Impresión vintage, retocada por el artista
Colección privada



Serie *Billares*, 1985
Plata sobre gelatina, 12,3 x 22,4 cm
Impresión vintage
Colección Naima y Bertrand Cardi, París



Serie *Billares*, 1985
Plata sobre gelatina, 11,9 x 23,5 cm
Impresión vintage, retocada por el artista
Colección Motelay



Serie *Billares*, 1985
Plata sobre gelatina, 11,8 x 23,3 cm
Impresión vintage
Colección Leticia y Stanislas Poniatowski

No se puede olvidar que pertenecían al llamado “Grupo de Cali”, que fue el nombre que se les dio a los artistas relacionados con Ciudad Solar y que incluía, entre otros, a Andrés Caicedo y a los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo. Todos ellos estaban unidos por un vínculo fraternal de amistad y por el interés común en la cultura popular y en los temas urbanos, y lograron convertirlos en temáticas centrales del arte, el cine y la literatura, vigentes todavía.

imagen en las fotografías de Fernell, sin olvidar, claro, a Andy Warhol, de quien Fernell declaró en varias ocasiones que era una influencia para él”.

A esa evidente influencia en términos temáticos y de composición se suma también una aspiración por la narración visual entretejida con varias imágenes; es decir, mucho más compleja. Así lo expresaba él mismo: “Mi intención era hacer algo más que un relato de imágenes quietas. Siempre estaba con la ilusión de hacer algo con las posibilidades de simultaneidad del cine”.

El contrapunto de *Prostitutas* es *Billares*, otra de las series presentes en la muestra y que testimonia la transformación y la vida cotidiana de Cali. “Los billares eran sitios hermosos que conocía mucho y que comenzaron a desaparecer en el comienzo de la década del setenta a raíz de la renovación de Cali. Fueron reemplazados por las fuentes de soda, que tampoco duraron. [...] Eran lo único que quedaba de una manera de vivir, de una cultura de la ciudad que desapareció con ellos. Eran frecuentados, al igual que los cafés, por personas elegantes, que encontraban ahí un espacio de juego y un lugar de reunión para hablar de negocios”.

El recorrido continúa con la serie *Amarrados*, la cual nació de su observación y su experiencia en la plaza de mercado de Cali. El mismo Franco cuenta que “lo que veía eran los toldos de los puestos y, en todos, las cosas se empacaban, se tapaban, se protegían y se guardaban” con un pedazo de tela o plástico que cubría la mercancía y que luego se amarraba con cabuyas para evitar que la asaltaran.

“Trabajando en la fotografía de objetos inanimados, me di cuenta de que esa manera de envolver tenía que ver también con la forma de amarrar y de aislar la muerte. Con empaquetar al muerto para taparlo, para sacarlo de la vista de los demás”, comentaba Franco. De ahí que *Amarrados* tenga un contenido de violencia muy sutil.

A propósito, Fabry asegura que cuando Fernell se acerca a la violencia, lo hace a través de vías alternas y metafóricas, lo cual marca una diferencia evidente con los demás fotógrafos de su generación, quienes tendían –como lo hizo el fotorreportaje latinoamericano de los sesenta-, a *mostrarla*, a documentarla como tal. “Fernell no hace eso. No muestra la violencia, sino que la

sugiere, la insinúa, no la retrata en sí misma, esto es algo que vemos en las generaciones actuales, pero que en los setentas, en su contexto, era muy singular”.

Esta manera particular de hacerlo deja ver que, en su tratamiento de la imagen, siempre intentó dar un paso al lado, pues ya había ejercido el fotorreportaje cuando trabajó para periódicos como *El Tiempo*, *El País* y *Diario Occidente*.

Con *Amarrados* se termina la exposición de fotografías de Fernell Franco. Si Wills y Fabry decidieron conservar las series temáticas que el artista había creado como núcleos narrativos para la muestra, fue para guardar concordancia y coherencia con la voluntad de Franco, pues, según Fabry, desde sus primeras exposiciones en la galería Ciudad Solar, ya se intuía “una especie de incomodidad con la presentación tradicional de la fotografía en los museos, que era como heredad de los años cincuenta. De ahí que esa forma de organizar por series su trabajo sea, quizás, la evidencia de esa gran conexión de Fernell con las artes plásticas en general y menos con los grandes cánones de la fotografía”.



Serie *Prostitutas*, 1970-1972 (fotomontaje)
Plata sobre gelatina, 27,8 x 39,6 cm
Impresión vintage
Colección Leticia y Stanislas Poniatowski



Serie *Prostitutas*, 1970-1972 (collage)
 Plata sobre gelatina, 21,9 x 23,5 cm
 Impresión vintage
 Colección privada, París



Serie *Prostitutas*, 1970-1972
 Plata sobre gelatina, 30,5 x 23,5 cm
 Impresión vintage
 Colección Leticia y Stanislas Poniatowski



Serie *Galladas*, 1970
 Plata sobre gelatina, 13,7 x 19,4 cm
 Impresión vintage
 Colección privada, París



Serie *Interiores*, 1979
Plata sobre gelatina, 7,6 x 18,7 cm
Impresión vintage
Colección privada, París



Serie *Interiores*, 1979
Plata sobre gelatina, 7,2 x 12,2 cm
Impresión vintage, retocada por el artista
Colección Evans Haji-Touma



Serie *Interiores*, 1979
Plata sobre gelatina, 18,7 x 13,7 cm
Impresión vintage
Colección privada, París



Serie *Amarrados*, 1976
Plata sobre gelatina, 24,6 x 36 cm
Impresión vintage, retocada por el artista
Colección privada, París



Serie *Pacífico*, 1987
Plata sobre gelatina, 100 x 120 cm
Impresión vintage, retocada por el artista
Colección Leticia y Stanislas Poniatowski

La generación, los amigos: Óscar Muñoz y Ever Astudillo

Fernell Franco: Cali, claro-oscuro tiene una particularidad: si bien es una exposición retrospectiva dedicada a la obra de Franco, cuenta con dos secciones de obras de contexto; es decir, de dos de sus compañeros de generación: Óscar Muñoz (1951) y Ever Astudillo (1948-2015).

En ese sentido, no se puede olvidar que pertenecían al llamado “Grupo de Cali”, que fue el nombre que se les dio a los artistas relacionados con Ciudad Solar y que incluía, entre otros, a Andrés Caicedo y a los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo. Todos ellos estaban unidos por un vínculo fraternal de amistad y por el interés común en la cultura popular y en los temas urbanos, y lograron convertirlos en temáticas centrales del arte, el cine y la literatura, vigentes todavía.

“Con Óscar Muñoz visité viejas casonas que se convirtieron en inquilinatos cuando ya la gente adinerada no quiso vivir más en el centro de Cali o en las casas amplias que remplazaron los nuevos apartamentos con diseños de tipo americano. Nos íbamos armados con cámaras a retratar el hacinamiento de las clases pobres, y de los desplazados que empezaron a poblar estos lugares”, recuerda Franco.

Fabry señala con un especial entusiasmo el caso de Ever Astudillo, pues considera que tiene una obra prodigiosa, tanto la dibujada como la fotográfica y también la que ancla en esos dos universos simultáneamente. Es decir, él toma fotografías para dar índices a su dibujo, y curiosamente después el dibujo es muy fotográfico. Se trata entonces de una obra que da cuenta de su inmensa virtuosidad.

Además, “la realidad que documenta es una realidad a color, multicromática, pero curiosamente su dibujo es monocromático e igualmente basado en la fotografía; es como si la realidad que él describe es una realidad fotográfica en sí misma, mas no una realidad de sumario. Uno podría decir que es un sumario fotografiado”, enuncia Fabry.

Junto a la sala dedicada a Ever, se encuentra una en la que se puede ver la instalación de Óscar Muñoz *El principio de la empatía*, que hizo explícitamente para esta muestra, en honor a Franco. La obra consiste, ni más ni menos, en la recreación de la mesa de trabajo de Fernell, con los materiales y objetos que solía utilizar, desde su propia perspectiva, o sea, como él mismo los veía dispuestos. Esta pieza hace reconocible el sello de Muñoz, pues no se trata de una mesa convencional sobre la que reposen convencionalmente los objetos que



Serie *Demoliciones*, ca. 1992
 Plata sobre gelatina, 10,4 × 9,1 cm
 Impresión vintage, retocada por el artista
 Colección privada, París y Colección Éric Poitevin

pertencieron a Franco, sino que los objetos que allí se ven están generados por la proyección de video sobre la mesa.

Al verla, de inmediato se recuerda la obra *Editor solitario* (2011) de Muñoz, pues en la proyección del escritorio algunos de estos objetos se encuentran fijos, mientras que otros tienen movimiento propio. Estos últimos corresponden a una serie de fotografías y videos que Muñoz tomó en la casa de Franco, con la apariencia que esta tiene en la actualidad, como una fotografía del interior de una casa, en la que el viento mueve los hilos de una tela. “Óscar Muñoz reproduce los efectos ambientales poéticos utilizados por el fotógrafo en sus obras: emplea el claroscuro y añade toques de color a sus imágenes en un intento por identificarse con el fotógrafo mediante la adopción de sus recursos estilísticos”, según se lee en uno de los textos explicativos de la muestra.

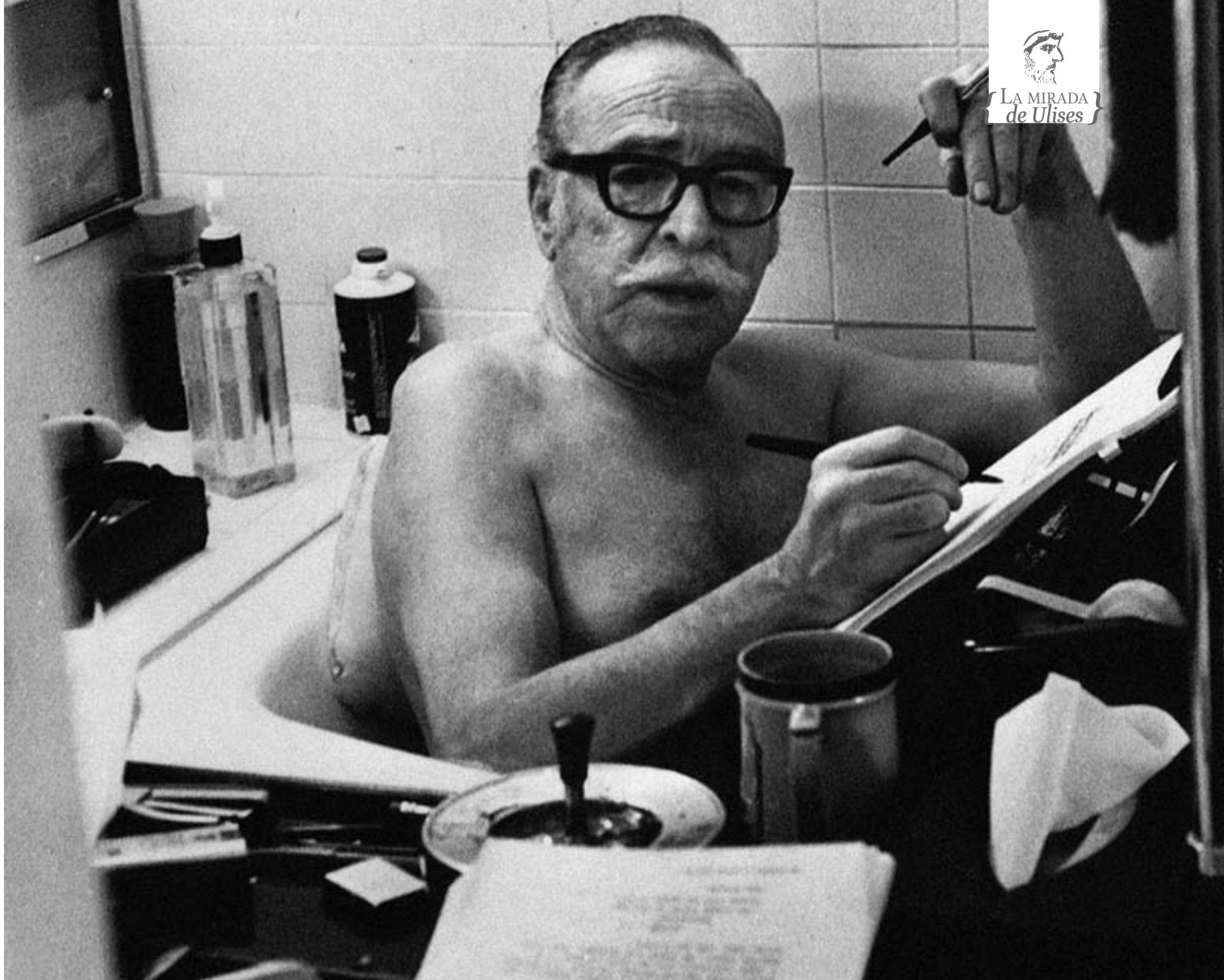
“Son todos estos una serie de gestos empáticos; es decir, con los que Muñoz trata de ponerse en el lugar de..., como en una especie de acto mimético”, apunta Fabry.

En este punto se termina de hacer el recorrido y Fabry añade, casi a manera de despedida, que Franco fue “un autodidacta, con una cultura fotográfica bastante estrecha”, pero que eso fue una suerte para él, porque así pudo anclar su inspiración en las artes visuales, en la literatura y en otros campos diferentes a la fotografía, lo cual le dio más libertad con el proceso fotográfico y lo convirtió en el emblemático fotógrafo que es hoy, a pesar de que su obra necesita darse a conocer mucho más. Y, de hecho, ya lo está logrando, porque después de París, esta muestra irá al Centro de la Imagen, en Ciudad de México, y tan solo en París ha sido un éxito de taquilla, crítico y de audiencia, lo cual no deja de sorprender a Fabry, ya que, si bien tenía con María Wills el sueño de realizar una muestra amplia del trabajo de Franco, pues no se había hecho antes, no se imaginó que llegara a tener tanta acogida entre el público europeo.

La razón, según Fabry, es que, como bien lo dijo Fernell, “lo que es verdad para la Cali que yo retrato y en la que me muevo, es verdad para muchas otras ciudades de Latinoamérica’. Entonces, si eso es posible, es precisamente porque es una obra que tiene una potencia metafórica que la hace salir de su contexto y ampliarse”, concluye. ■

Melissa Serrato Ramírez (Colombia)

Periodista cultural. Trabajó durante siete años en el diario *El Tiempo* cubriendo principalmente temas de artes plásticas y literatura. Es Magister en Literatura, de la Universidad Javeriana, y en Literaturas románicas, de la Universidad París 8. Ahora está radicada en París y trabaja como corresponsal *freelance* para varios medios de comunicación en Colombia, al tiempo que complementa sus estudios de periodismo en la capital francesa. Es bogotana, adora el rock de los años ochenta, en especial el de Bon Jovi, y lee incansablemente la obra de Darío Jaramillo Agudelo, que le ha servido como guía en noches sin sueño y de ensueños.



NOMBRAR A TRUMBO

JUAN CARLOS GONZÁLEZ A.

Se conmemoran cuarenta años de su fallecimiento; una película sobre su vida fue nominada al premio Óscar y apareció en español la biografía que sobre él escribió Bruce Cook. Es hora de escribir sobre un hombre que escribía, es hora de nombrar a Dalton Trumbo.

¿Es usted o ha sido alguna vez miembro del Partido Comunista?

El guionista Dalton Trumbo se afilió al Partido Comunista norteamericano en 1943. “La gente se unió al partido comunista porque estaba haciendo algo. Era un instrumento efectivo, hacía cosas que ellos creían debían hacerse. Se oponía al surgimiento del fascismo en toda Europa. Ayudaba a los refugiados” (en el documental de Askin, 2007). En plena Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos y la Unión Soviética estaban del mismo bando; además, era una época que aún arrastraba los profundos problemas sociales derivados de la Gran Depresión: desempleo, hambre y falta de oportunidades; el Partido Comunista de Estados Unidos, bajo la dirección de Earl Browder, suavizó sus posturas, cambió su nombre a Asociación Política Comunista y, para mediados de 1944 ya contaba con 80.000 miembros. Parecía ser la respuesta a muchas de las inquietudes sociales de los liberales del país. Muchos abrazaron este partido, esperanzados en encontrar respuestas ahí.

Trumbo jamás se arrepintió de haber sido miembro. Años después recordaba que:

En un mundo en el que había fascismo en Alemania y España e Italia, y en una era que culminó con una guerra que mató entre cincuenta y cien millones de personas y contempló las hogueras no solo de Hiroshima y Nagasaki sino también las de Auschwitz y Treblinka... En un mundo como ese y en un periodo como ese, no era una locura esperanzarse con la posibilidad de hacer un mundo mejor. Y eso, creo, es lo que buscaban la mayoría de los que se afiliaron (Cook, 2015: 213).

Pero después del fin de la guerra, la Unión Soviética pasó a ser la enemiga, y todo comunista empezó a ser visto como un posible espía de Moscú. El 5 de marzo de 1946, Winston Churchill prácticamente dio inicio a la Guerra Fría con el discurso

que pronunció en el Westminster College en Fulton, Missouri: “Desde Szczecin en el Báltico a Trieste en el Adriático, una cortina de hierro ha descendido a lo largo del continente”, dijo.

El gobierno de Estados Unidos, preocupado por una posible infiltración comunista, organizó una “cacería de brujas” a través del Comité de Actividades Antinorteamericanas del Congreso (HUAC por su nombre en inglés), en cabeza de J. Parnell Thomas. Hollywood era un blanco fácil y que le daba visibilidad a este propósito gubernamental. Además contaba como aliado con la Motion Picture Alliance, presidida por el director Sam Wood, un grupo de miembros de la industria del cine de radicales pensamientos de derecha, deseosos de purgarla de aquellos que pensaban diferente.

Trumbo y muchos otros fueron citados a declarar. En unas famosas audiencias que tuvieron lugar en Washington en octubre de 1947, organizadas por la HUAC, un grupo de testigos —acogiéndose a la primera enmienda de la Constitución de Estados Unidos— se negaron a responder una pregunta puntual: “¿Es usted o ha sido alguna vez miembro del Partido Comunista?”. Otros, sin embargo, no solo colaboraron sino que *named names*, o sea, delataron a antiguos compañeros del Partido Comunista.

El director John Huston recuerda ese difícil momento de la historia del que fue testigo directo:

Uno tras otro los acusados fueron interrogados. Daban su nombre y su dirección y luego usaban las preguntas como punto de partida para hacer declaraciones, nunca contestaban a las preguntas, sino que daban vueltas en torno a ellas. Luego venía la gran pregunta: “¿Pertenece usted, o ha pertenecido alguna vez, al Partido Comunista?”. No daban una respuesta directa. Parnell Thomas golpeaba con el mazo y el testigo alzaba la voz invariablemente. Parnell Thomas golpeaba más fuerte, y el testigo, generalmente, estaba gritando cuando se le condenaba

por desacato. Fueron condenados uno tras otro. Era un espectáculo lamentable (Huston, 1998: 180).

Huston lideraba el Comité para la Primera Enmienda, un grupo de estrellas, directores y productores de Hollywood que apoyaron a los acusados e hicieron presencia durante las audiencias.

En junio de 1949, la corte de apelaciones del distrito de Washington, dictaminando en los casos de desacato al Congreso por los que habían sido condenados a prisión los guionistas John Howard Lawson y Dalton Trumbo (decisión que ellos apelaron), consideró que: “Nadie puede dudar en estos tiempos caóticos que el destino de todas las naciones pende del hilo de la actual lucha ideológica entre las personas de pensamiento comunista y las de pensamiento democrático de este mundo” (Schatz, 1997: 313), para concluir más adelante que “es absurdo argumentar, como estos apelantes hacen, que las preguntas en las que se requiere que se revele si ellos han sido o no comunistas, no sean preguntas pertinentes” (313). En un ambiente tan absolutamente radicalizado como el que se advierte en esta jurisprudencia, era poco lo que había para hacer: el mundo se dividía en ese entonces entre comunistas y demócratas. Y los primeros eran peligrosos. Punto.

Lawson y Dalton Trumbo fueron enviados a prisión, así como otros cinco guionistas (Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner Jr., Albert Maltz y Samuel Ornitz), dos directores (Herbert Biberman, Edward Dmytryk) y un productor, Adrian Scott. Fueron diez. Los “10 de Hollywood”, los chivos expiatorios de esta cacería de comunistas. Pero eso no fue todo. La persecución tuvo una clara consecuencia: el 25 de noviembre de 1947, cincuenta altos ejecutivos del cine firmaron la “Declaración del Waldorf”, en la que, refiriéndose a los acusados por desacato, se afirmaba que “de forma inmediata, los despediremos o suspenderemos de empleo, sin compensación, y no volveremos a contratar a ninguno de los diez hasta que sean absueltos



o se retracten de su actitud de desacato y presten declaración bajo juramento de que no son comunistas”. Surgía entonces la lista negra y con ella el ostracismo laboral. La muerte en vida.

Profesión: escritor

Dalton Trumbo jamás pensó dedicarse a ser guionista. Lo suyo era la literatura seria. Así se lo explicó a su agente, Elsie McKeogh, justificando el primer pequeño contrato que firmó como guionista: “Quería tener un sitio en el que hibernar, a salvo del alboroto y la presión a la que el escritor de películas bien pagado sucumbe invariablemente. En una palabra, me interesa el cine como un subsidio temporal hasta que me establezca como escritor legítimo” (Cook, 2015: 129). Entre 1935 y 1940 publicó cuatro novelas: *Eclipse* en 1935; *Washington Jitters*, de 1936; *Johnny tomó su fusil* (*Johnny Got His Gun*) en 1939 y *The Remarkable Andrew* al año siguiente. Incluso relatos suyos aparecieron en el *Saturday Evening Post*. Pero pese al éxito de *Johnny tomó su fusil*, un brillante texto de abierto mensaje antibelicista que fue alabado casi de manera unánime, Dalton Trumbo no volvió a escribir novela alguna. Se había convertido en guionista. Y quería ser el mejor.

¿Por qué no continuó con su carrera como novelista? En la biografía suya que escribió Bruce Cook —y que apareció en español a finales de 2015—, este autor se atreve a aventurar una explicación:

Las consideraciones económicas jugaron un importante papel en ello, obviamente, pero las cosas no son tan sencillas como afirmar que un grosero amor al lujo convirtió a un prometedor novelista en un guionista inmensamente exitoso. Aquellos que puedan pensar así subestiman gravemente las satisfacciones, muy reales, que proporciona cultivar un oficio, saber que eres el mejor en un tipo de escritura con exigencias tan particulares que algunos de los mejores escritores y dramaturgos del siglo han fracasado estrepitosamente en ese campo (131).

A ese recurso tuvo que recurrir Dalton Trumbo para sobrevivir. Se fue al exilio en México con su familia y desde ahí escribió treinta guiones con seudónimos, con testaferros o simplemente sin recibir crédito alguno. Entre los que escribió en esa época están *Gun Crazy* (1950), *The Prowler* (1951), *La princesa que quería vivir* (Roman Holiday, 1953), *He Ran All the Way* (1951), *The Boss* (1956) y *El niño y el toro* (The Brave One, 1956).

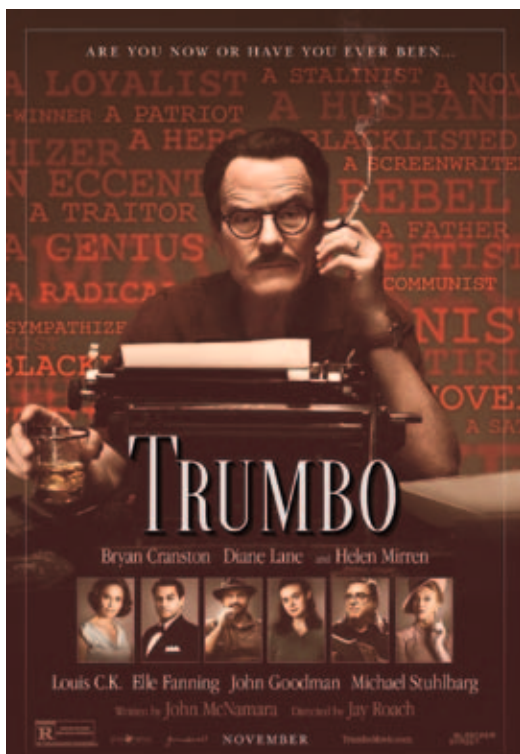


Aunque entre 1935 y 1941 le fueron acreditados veintiún guiones, sus inicios en el cine no fueron como escritor sino como lector de guiones en el Departamento de Historias de la Warner. En 1935 —ya con *Eclipse* publicada— lo contrataron como guionista joven para la sección de películas de serie B. Ahí hizo sus dos primeros guiones, los de *Road Gang* y *Love Begins at 20*, ambos convertidos en filmes en 1936. De ahí pasó a Columbia, donde hizo un par de películas; luego se iría para la MGM, pero fue despedido sin poder escribir nada. Le vendió a la Warner un guion, y fue llamado de la RKO —de esa época son *A Man to Remember* (1938), *Kitty Foyle* (1940), con la cual fue nominado al Óscar a guion adaptado, y *Tender Conrade* (1943)—, antes de volver, a finales de 1942, a la MGM, donde hizo *A Guy Named Joe* (1943), *Thirty Seconds Over Tokyo* (1944) y *Our Vines Have Tender Grapes* (1945). Era un guionista muy cotizado y mejor pagado. Pero esos serían sus últimos guiones antes de la lista negra.

¿Y después de ahí? ¿El vacío? No. La cárcel. Trumbo estuvo preso, pagando una pena de un año, en la penitenciaría de Ashland, Kentucky, entre junio de 1950 y abril de 1951. Le descontaron dos meses por buena conducta.

The Front

En *The Front* (1976) de Martin Ritt —traducida entre nosotros como *El testaferro* y en España como *La tapadera*—, Woody Allen interpreta a un cajero de un restaurante neoyorquino que en 1953 acepta servir como testaferro de un guionista de televisión amigo suyo que ha sido incluido en la lista negra, a cambio de un porcentaje de los honorarios. El negocio es un éxito y pronto está sirviendo de testaferro a varios guionistas... hasta que esto se le sale de las manos. Tanto el director Ritt como el guionista Walter Bernstein y los actores del filme, Zero Mostel, Herschel Bernardi y Lloyd Gough, estuvieron en realidad en la lista negra, en la segunda oleada de acusaciones y audiencias en los años cincuenta.



A ese recurso tuvo que recurrir Dalton Trumbo para sobrevivir. Se fue al exilio en México con su familia y desde ahí escribió treinta guiones con seudónimos, con testaferreros o simplemente sin recibir crédito alguno. Entre los que escribió en esa época están *Gun Crazy* (1950), *The Prowler* (1951), *La princesa que quería vivir* (*Roman Holiday*, 1953), *He Ran All the Way* (1951), *The Boss* (1956) y *El niño y el toro* (*The Brave One*, 1956). Lo paradójico y absurdo es que con *La princesa que quería vivir* y con *El niño y el toro* ganó el premio Óscar a mejor guion, sin poder tener la oportunidad de gritar a los cuatro vientos que esos premios eran suyos o de ir a la ceremonia a recogerlos. Solo en 1993 se le entregó un Óscar póstumo por *La princesa que quería vivir*, entregado a su viuda. El presidente de la Academia de Hollywood, Robert Rehme, expresó en esos momentos que “Durante su vida, nunca fue capaz de reclamar públicamente este honor. Pero tenemos la esperanza de que, aquí y ahora, un capítulo oscuro de la historia de Estados Unidos pueda empezar a cerrarse”. El Óscar por *El niño y el toro* se le entregó en 1975, un año antes de su muerte, cuando ya la lista negra había desaparecido.

Obviamente, no se desapareció sola. Las sospechas y rumores de que Trumbo era el verdadero autor de los guiones de *La princesa que quería vivir* y *El niño y el toro* hicieron carrera en Hollywood y sembraron la curiosidad en Otto Preminger y en Kirk Douglas, que desafiaron la censura y dieron crédito a Trumbo tanto en *Éxodo* (*Exodus*, 1960) como en *Espartaco* (*Spartacus*, 1960), esta última dirigida por Stanley Kubrick y protagonizada por Douglas. Trumbo pudo volver a respirar.

The End

El guionista Ring Lardner Jr., hablando públicamente en los funerales de Dalton Trumbo, que falleció el 10 de septiembre de 1976, expresó:

En raros intervalos, aparece entre nosotros una persona cuyas virtudes son tan manifiestas para todos, que tiene tal capacidad para relacionarse con todo ser humano, que subordina tanto su ego a las preocupaciones de los demás, que vive su vida en tal armonía con los estándares que prevalecen en la comunidad, que es respetado y amado por todos los que lo conocen. Dicho hombre, no era Dalton Trumbo. ■

Juan Carlos González (Colombia)

Médico especialista en microbiología clínica. Profesor titular de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista editorial de cine del periódico *El Tiempo*, crítico de cine de las revistas *Arcadia* y *Revista Universidad de Antioquia*, y del suplemento *Generación*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*. Autor de los libros *François Truffaut: una vida hecha cine* (Panamericana, 2005), *Elogio de lo imperfecto, el cine de Billy Wilder* (Universidad de Antioquia, 2008), *Grandes del cine* (Universidad de Antioquia, 2011) e *Imágenes escritas, obras maestras del cine* (EAFIT, 2014).

Referencias

- Askin, Peter (2007). *Trumbo y la lista negra* (documental). Declaraciones de Dalton Trumbo.
- Cook, Bruce (2015). *Trumbo*. Barcelona: Navona Editorial.
- Huston, John (1998). *Memorias*. Madrid: Espasa Calpe.
- Schatz, Tomas (1997). *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. Berkeley: University of California Press.

Guido Tamayo Juego para niños grandes



Juego de niños
Guido Tamayo
Literatura Random House
Bogotá, 2016
140 p.

Muchas y muy buenas son las opiniones que se pueden expresar acerca de *Juego de niños*, la última novela de Guido Tamayo, que más que reseñar pretendo celebrar, en una muy buena edición de la editorial Random House. Por razones de espacio, solo señalaré algunas, aunque es una novela que merece un comentario mayor y ojalá muchos comentarios.

Es preciso decir que *Juego de niños* resulta un título engañoso y a la larga sutilmente irónico, puesto que uno lo asocia con una temática ligera. Sin embargo, uno se da cuenta desde el primer párrafo que la novela atiende los temas profundos que atañen a una época de la vida por la que todos hemos pasado: el final de la niñez. Y lo hace como nos pedía Nietzsche que encaráramos la vida, es decir, tomándola con la misma seriedad con la que jugábamos cuando niños. En esta novela, el juego de niños es el peligroso juego de la vida misma. La vida que —como sostenía Jean Paul Sartre— está hecha para ser vivida por adultos.

El tema de la infancia, sobre todo en los bordes siempre difusos de la adolescencia, inscribe esta novela en el género de las novelas llamadas de iniciación. Que son, por demás, no muy frecuentes en nuestra literatura.

Los psicoanalistas, siguiendo al padre Freud, suelen repetir que no hay infancia feliz. Y este parece ser uno de los postulados de esta novela, que me recordó las conversaciones sobre este tema con uno de los escritores colombianos que con más vigor escribió sobre la infancia, o quizá contra ella. Héctor Rojas Herazo la desmitificaba, pues la describía como una época de pavores; señalaba que el niño vive el mundo que lo rodea en la mayor vulnerabilidad posible, es un ser frágil que no comprende lo que pasa, no entiende a los adultos que lo rodean, carece de conocimiento y experiencia para juzgar, y encima de todo es débil, dependiente y cambia aceleradamente, pues el niño desaparece ante sus propios ojos y se vuelve otro. Eso lo hacía insistir en que todos los terrores y las vetas de nuestra imaginación brotan de esos años.

La vida sí puede ser vista como un gran juego, pero en realidad es un gran juego hecho para adultos.

En esta novela, un lector rápido podría hacerse la pregunta, para mí irrelevante, de cuánto tiene de biográfico el relato que Guido crea magistralmente. Puesto que él lo hace tan bien que sus páginas nos conducen directo a lo que, lejos de ser una trampa, es solo un terreno de ficción estupendamente forjado. Y ese logro se obtiene debido a las cualidades estilísticas del autor, en especial, a su capacidad de construir, con muy pocos elementos formales, complejos mundos narrativos capaces de absorbernos por completo. Esa construcción es la apuesta principal del texto, puesto que alberga esa revelación de conciencia a la que la novela aspira. Y además resulta tan bien escrita y tan inteligentemente tejida, apretada por una economía rigurosa de elementos literarios, que logra una verosimilitud tal que hace comprensible la pregunta. Lo breve, si está hecho con maestría, es capaz de decir y, sobre todo, de insinuar mucho más que lo extenso.

Este tipo de novelas en Colombia son más escasas, pero varias alcanzan las más altas cumbres. A diferencia de las novelas largas que le apuestan a decirlo todo, las breves apuntan a decirlo de manera perfecta. Ambas ambiciones son difíciles de lograr, pero imprescindibles de intentar.

En estos días leí una entrevista en la que Enrique Vila-Matas decía: “Solo sé que escribir es hacerse pasar

por otro. O hacerse pasar por uno mismo, que es otra forma de hacerse pasar por otro". Eso lo sabe el autor de *Juego de niños*, solo que él se hace pasar por otros. Y todo esto lo traigo a colación puesto que la ficción, por más pura que sea, siempre arrastra remanentes biográficos, ya que el escritor saquea su memoria. Pero solo cuando la ficción está bien fraguada es que produce la magia, por usar ese lugar común, de transportar al lector a un mundo que le da la impresión de ser real. Y esto es lo que pasa con *Juego de niños*, es tan buena que parece cierta. Sin embargo, es una ficción de principio a fin, porque para eso escribe Guido; él sabe que, como bien dice José María Espinasa, "la realidad es una pésima escritora", es decir, no tiene la capacidad de contarse sola y necesita de un relator, de un lenguaje y de una interpretación. Esta sobrerrealidad de su novela, Guido Tamayo la logra gracias a un conjunto de virtudes narrativas que él ha cultivado y que se apoyan esencialmente en su manejo de un lenguaje rigurosamente observado y castigado, diría yo drenado, para obtener un efecto seco y contundente, rehuendo tanto el adorno como el giro melodramático. Y como todos sabemos, el verdadero motor de una prosa capaz de conmovernos es su poesía interna. Y esta historia conmovedora, que tiene verdaderos momentos poéticos, debe mucho a las horas de buen lector de poesía de Guido Tamayo.

Es una novela corta en la que se dice más de lo que suelen decir novelas muy largas que recurren y abusan de lo descriptivo, que desconfían de la inteligencia del lector, pues el autor sabe muy bien dejar que hablen los vacíos y los silencios narrativos. Y, acertadamente, que los misterios como tal no se resuelvan sino que se conserven. Por eso es, quizá, que usa el crucigrama como una metáfora de lo que es una posible novela. Por eso es que unas líneas delgadas le bastan para insinuar la historia más que para contarla, en una invitación constante al lector a intervenir. Sus personajes requieren de unas pocas frases para instalarse y se encarnan con una solvencia tal que uno los capta de inmediato. Los entiende a pesar de su singularidad y lo interesan a uno en sus peripecias. Es esta una novela polifónica donde todos los personajes cuentan en primera persona, en un conjunto de yoes. De ahí viene la fuerza que anuda el relato.

Son las voces de los integrantes de una familia, mundo inmediato del niño. Nada más. Voces que narran los hechos misteriosos en los que están involucrados. Con la sola excepción del padre, al que nunca se le da voz. Es un retrato de familia, enmarcado en una

geografía de lo familiar. Un tópico común a todas las novelas que abordan la infancia es la casa, puesto que para un niño es el primer mundo que habita y en el que cabe todo cuanto le importa. La casa revestida por la imaginación se vuelve mundo entero. En este caso, por gracia de la modernidad, la casa es un apartamento, uno que crece en la mirada niña de lo imaginario y que por ello no pierde sus cualidades góticas. Y es también la remembranza de una época. En una Bogotá que ya desapareció, y que por eso tiene algo de fantasmal, cuenta cómo pudieron haber ocurrido ciertos sucesos en las vidas de los preadolescentes de los años setenta.

De las cosas terribles que puede vivir un niño es el desamparo, saber tempranamente que solo contamos con nosotros mismos, tener una vivencia precoz del dolor y la muerte. Tal como ocurre con Fernando, el personaje central de *Juego de niños*. Él es un niño monstruo que nos guía a la compasión y tiene una función simbólica. Puesto que es su presencia la que obliga a esos niños, y en especial a Miguel, a preguntarse por el otro, a crecer, a tratar de entender por qué el mundo puede no ser perfecto y a cambio está lleno de dolor. Su presencia es la que dispara el fin de la infancia, es decir, cuando se descubren el dolor, la mentira, el deseo de sexo y la muerte.

Isabel, por su parte, irrumpe en esa atmósfera como un elemento de ruptura y desgarramiento, aunque paradójicamente sea la primera manifestación de la belleza; la belleza terrible vista por un niño que apenas se inicia en los meandros del deseo. Al verla por primera vez, Fernando, consciente de su monstruosidad, siente miedo. La belleza puede atemorizar. Con Isabel se toca no solo el tema de cómo lo femenino irrumpe en el mundo de lo masculino en formación, sino además el de la tragedia de ser bella.

Un acierto más de la novela es su cierre, ese enorme paso de tiempo que se da con una solvencia elegantísima y que nos lo cuenta todo, sin revelarnos de más, sintetizada en la fotografía dura que se hace de esos niños décadas después.

Parámos aquí. Podría decir muchas cosas, apenas he podido sugerir algunas. No quiero extenderme. Guido Tamayo nos ha dado una bella novela, de gran factura. Donde la difícil sencillez y la potencia de la concisión brillan por su gran capacidad de insinuar, de emocionar y de dejar en nosotros como lectores una huella honda, una perturbación que pocas novelas contemporáneas intentan y mucho menos logran. ■

Felipe Agudelo Tenorio (Colombia)

La sal del mundo



La composición de la sal

Magela Baudoin

Plural

Bolivia, 2014

114 p.

La composición de la sal —libro ganador del II Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez, certamen organizado por el Ministerio de Cultura y la Biblioteca Nacional de Colombia— apela a una premisa básica y a menudo olvidada del antiquísimo arte de hipnotizar con el verbo: el cuento, por su estructura y por el papel en él desempeñado por el lenguaje, está más próximo al poema que a la novela. En efecto, en las catorce narraciones del volumen, la periodista y profesora universitaria boliviano-venezolana Magela Baudoin (1973) le permite al visitante de sus páginas caer con dulzura en las redes del encanto. Seguramente rememora con aprecio el lector aquellos momentos en los cuales, gracias al pasaje de un texto, la gris existencia de todos los días, la de ir a la oficina y pagar las facturas de los servicios públicos, recibió tal vez por unos cuantos minutos la luz de la pasión y la belleza. A esos instantes el vocablo epifanía le calza a las mil maravillas. ¿Qué extraños mecanismos activa el escritor para entregarle al otro esos palpitantes trozos de realidad? ¿Qué secretos esconde un artefacto ficcional para explotar justo a tiempo y dejar en el alma —lo sé, esta palabra no tiene hoy el prestigio de antaño— estelas de otros

mundos? Ya se ha dicho en ene ocasiones, no obstante aquí lo repito: los buenos cuentos nos retratan; en sus líneas se esconde el dibujo de nuestro rostro, se opera de nuevo el milagro de sabernos conscientes. Ellos, los cuentos redondos, elevan nuestra dignidad al indicarnos nuestras miserias y grandezas. ¿Cómo no sentirse atraído por la escena de Inés y de Manuel a la espera de los invitados a degustar la sazón de ella y, sin saberlo, llamados a salvar del naufragio, al menos por un rato, a un matrimonio víctima de la rutina y de los sueños no cumplidos? ¿Cómo no compartir el llanto del anónimo lavandero cuando en la antesala de asistir al espectáculo de su vida la indumentaria necesaria le es arrancada de las manos? Baudoin, diestra en el manejo de los datos y en presentar los hechos, logra entablar un puente de empatía entre sus personajes y el lector. El segundo culminante de los dramas queda en suspenso o se camufla. Así las cosas, pervive en el paladar un sabor agradable y la sospecha de nuevos disfrutes con la relectura. Alberto Manguel, presidente del jurado y prologuista de la edición colombiana del cuentario, califica de promesa postergada el efecto de las ficciones de Baudoin. ¿El protagonista del cuento que da título al libro al sumergirse en la bañera busca la muerte o el renacimiento?, ¿lo arrullan las aguas del Estigia o el recuerdo del caracol de la infancia? Baudoin deja en nosotros la tarea de resolver esa y otras preguntas.

En los textos de Baudoin se pone en práctica, eso sí con variantes, la tesis de Piglia de las dos esferas del cuento: la visible y la subterránea. Asistimos, verbigracia, en “La cinta roja”, al recuento que hace la hermana de Natalia de la velada de un grupo de amigos en un bar. Natalia justifica su tardanza con los acontecimientos recientes de una crónica judicial. Mientras describe los picos de lo contado por Natalia, los indicios policiales y los distintos sospechosos, la hermana desliza cada tanto alusiones a un pasado poblado de fantasmas. Como quien mira para otro lado, la narradora deja las pistas necesarias para reconstruir el porqué Natalia toma tan a pecho una muerte más en su carrera reporteril. De la misma naturaleza es “Amor a primera vista”. Escrito a modo de interpelección, haciendo uso del impersonal pero atractivo tú, se refieren allí las experiencias de una pareja de inmigrantes en París, enlazada por la conveniencia, no por el amor. A veces el automatismo nos arrastra con una fuerza superior a la de los sentimientos. Comentario aparte merece “Un verdadero milagro”, la mejor pieza

de la muestra. Varios argumentos respaldan el aserto: la escogencia de la protagonista, la traviesa Catalina, impregna el texto de la inocencia de la primera infancia. Sin embargo, el relato le corresponde a una voz en tercera persona, capaz de señalar las grietas en la estructura mental y afectiva del padre de Catalina, algo vedado a ella. La viudez y la orfandad son el trasfondo, el *leitmotiv* del viaje de la niña con unos vecinos. El párrafo final del cuento, la inminencia de una catástrofe mayor, es el broche adecuado para uno de antología.

Contaminada por sus tempranas lecturas de los géneros populares —el término lo emplea la autora en una entrevista—, Magela Baudoin, antes vencedora en el concurso Nacional de Novela en Bolivia con *El sonido de la h* (2014), hace parte de una interesante hornada de escritoras latinoamericanas emergentes, en la cual subrayo los trabajos de las ecuatorianas Gabriela Alemán y Solange Rodríguez Pappé; las argentinas Selva Almada, Samanta Schweblin y Pola Oloixarac; la mexicana Laia Jufresa, la colombiana Margarita García Robayo, la dominicana Rita Indiana, entre muchas. Estas y otras mujeres no temen jugarse el pellejo en los libros y, si bien son nietas de las feministas de los sesenta, conciben una obra fuera de la tradicional confrontación con la hombría. La maternidad y las tormentas conyugales no son pilares de sus propuestas estéticas. Sus intereses abarcan otros asuntos: la muerte, la cotidianidad en las urbes y su carencia de calidez, la paráfrasis a ciertos monumentos de la literatura y del mundo pop.

Con una apetitosa bolsa de cien mil dólares, el Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez, amén de rendirle homenaje al fabulista de Aracataca, ha servido de puerta de entrada a los libros de autores no tan conocidos fuera de sus países natales: esos eran los casos del argentino Guillermo Martínez, triunfador en 2014 con *Una felicidad repulsiva*, y Magela Baudoin. Ambos cuentistas demuestran la salud de un género literario importante en el acervo latinoamericano: no en vano en esta parte del mundo nacieron miembros del santoral de la cuentística mundial: Quiroga, Borges, Cortázar, Ribeyro, García Márquez y un etcétera por fortuna muy amplio. Ojalá el naciente concurso —si veinte años no son nada, ¿qué diremos de dos?— no caiga en la deshonra ni suscite la sospecha. **U**

Ángel Castaño Guzmán (Colombia)

{ Novedades }

Oficios afines
Paloma Pérez Sastre
Colección Literatura /
Ensayo
Editorial Universidad
de Antioquia, Medellín
136 pp.



Poemas selectos
Emily Dickinson
José Manuel Arango
—traductor—
Selección de Elkin Restrepo
Editorial Universidad de
Antioquia en coedición con
Eafit, Universidad Pontificia
Bolivariana y Universidad de
Medellín, Medellín
90 pp.



*Tumba de indio. Viajes
por Ecuador y Colombia*
Juan Carlos Orrego
Colección Periodismo
Editorial Universidad
de Antioquia, Medellín
198 pp.





EMISORA CULTURAL UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

SISTEMA DE RADIO EDUCATIVA

ESCÚCHANOS EN:

Magdalena Medio 94.3 FM

Medellín 1410 AM - 101.9 FM

Occidente 90.6 FM

Suroeste 100.9 FM

Urabá 102.3 FM

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

Oriente 103.4 FM

Bajo Cauca 96.3 FM

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



Emisora Cultural
Universidad de Antioquia 

101.9 FM - 1.410 AM

KINETOSCOPIO

ColomboAmericano | Medellín

SUSCRÍBETE A KINETOSCOPIO

Cuatro ediciones y acceso exclusivo
a dos cuadernillos digitales.

SUSCRIPCIÓN ANUAL
\$60.000

 /Kinetoscopiocam  @RevKinetoscopio

www.kinetoscopio.com

kinetoscopio@kinetoscopio.com

(574) 2040404 ext. 1048



ColomboAmericano
Medellín



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



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



Número anterior 323

- * Especial Fernando Pessoa
- * Entrevista: Martha Nussbaum. La filosofía, un lugar de encuentro del arte, la educación y la ira (o las emociones)
- * La elocuencia y la mudez. La línea paradójica de Saul Steinberg
- * La Ciudadela: la ciudad de los libros. Arquitectura y libros en Ciudad de México
- * Edwin Monsalve. Imposibilidad del paisaje
- * Hitchcock/Truffaut. El libro y la película

Suscríbete

CUATRO NÚMEROS, SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO
por sólo \$25.000 si eres estudiante.

Profesores, empleados y egresados U. de A. \$30.000
Público General \$35.000. Valor ejemplar \$10.000

www.udea.edu.co/revistaudea

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

ISSN 0120-2367

