

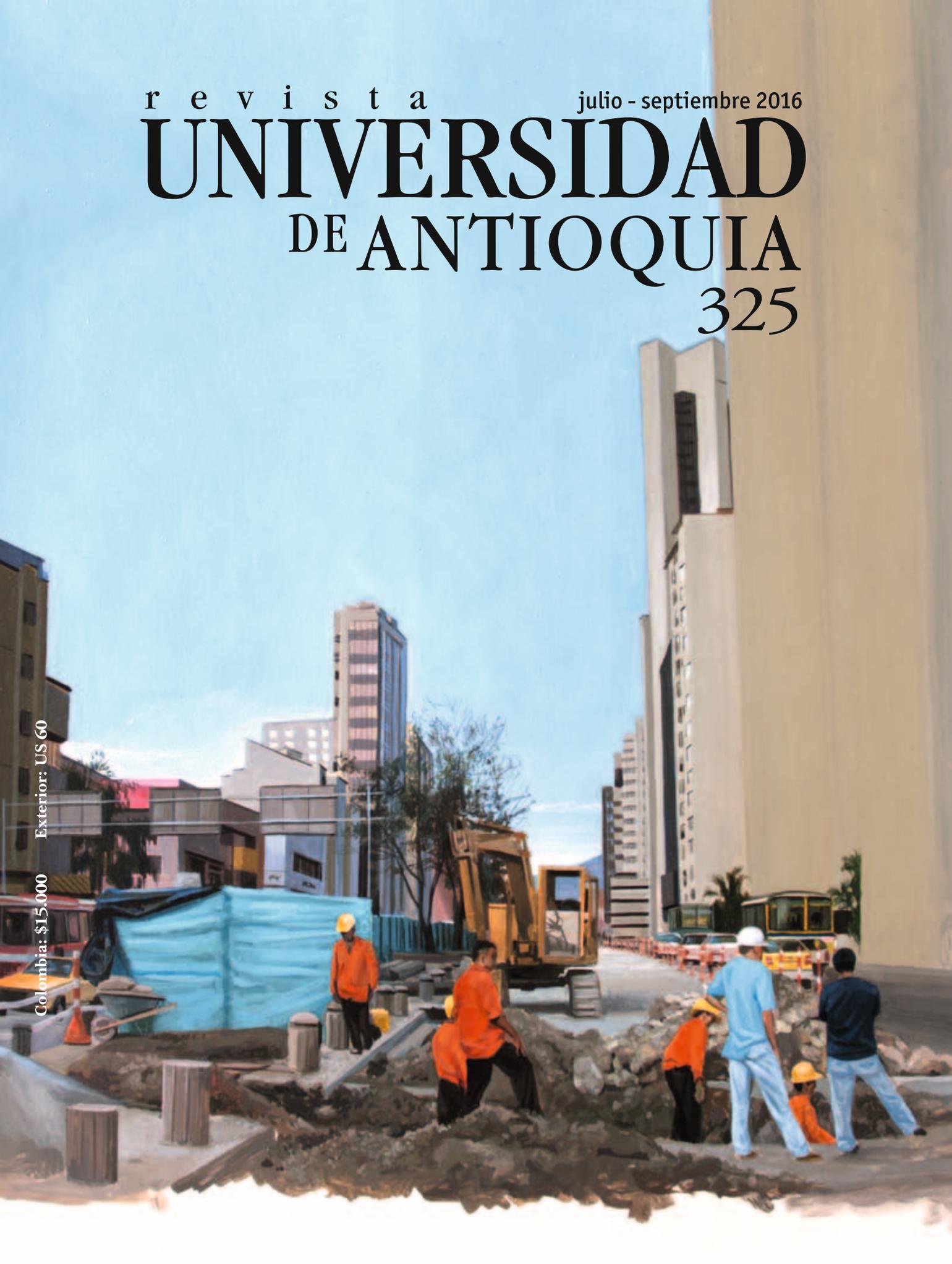
r e v i s t a

julio - septiembre 2016

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA 325

Exterior: US 60

Colombia: \$15.000





www.udea.edu.co/revistaudea

 /revistaudea

 @revistaudea

 revistaudea@udea.edu.co



Escanea el código QR
y visita nuestra página web



REVISTA
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
1803

ISSN: 0120-2367

Fundador

Alfonso Mora Naranjo

Rector

Mauricio Alviar Ramírez

Vicerrector de Extensión

José Edinson Aedo Cobo

Jefe Departamento de Extensión Cultural

Oscar Roldán-Alzate

Director

Elkin Restrepo

Asistente de dirección

Ana Cecilia Sánchez A.

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, Oscar

Roldán-Alzate, Carlos Peláez.

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.



Fanny Sanín
Estudio para pintura N°5
1994
Acrílico en papel
20 X 22 IN / 59 X 50 CM.

Contenido 325

JULIO - SEPTIEMBRE 2016



Nadir Figueroa Mena
De la serie días azules (2010)



EL PLACER DEL ESCÉPTICO

- 4 Meritocracia
Alejandro Gaviria
- 6 Universidad-empresa: ¿un complemento?
Jaime Restrepo Cuartas
- 8 La vida en tres dimensiones
Andrés García Londoño



EN PREDIOS DE LA QUIMERA

Ensayos

- 10 Carta a Felisberto Hernández
Pablo Montoya
- 17 Ensueños y sonambulismo en dos novelas de Hermann Broch
Daniela Londoño Ciro
- 24 Sobre el cortejo en el siglo XXI.
¿Cortejo?
Lina María Aguirre Jaramillo
- 30 Pensamientos de uno llegado a los setentas
Harold Alvarado Tenorio
- 43 Metáforas para un lugar profundamente desconocido
Carlos Andrés Salazar



Poemas

48 Poemas de Santos López

52 Poemas de Igor Barreto

Entrevista

60 Café con una pionera de la investigación en Colombia. *Ángela bajo el microscopio*
Ana Cristina Restrepo Jiménez



FRAGMENTOS A SU IMÁN

El papel del doble

71 Wilde presidiario, la belleza del sufrimiento
Julia Escobar Villegas

74 La historia en caliente
Luis Fernando Afanador

77 Velásquez a través del espejo
Álvaro Vélez

79 Cartas de Lord Chesterfield a su hijo
Adolfo Castañón

84 Hergé: la pasión de la duda
Simón Murillo Melo

88

Poemas

Catalina Garcés

Arquitectura

94 Los otros arquitectos, las otras arquitecturas en la Bienal de Venecia 2016
Luis Fernando González Escobar

102

La columna vertebral de Medellín
Luca Bullaro

Cuento

108

El río junto a los cedros frondosos
Daniel Ferreira

112

Noveno piso
Lina María Pérez Gaviria



EL SOMBRERO DE BEUYS

Plástica

118

Si las paredes hablaran
Sol Astrid Giraldo E.

Cuento

124

El concierto
Ignacio Piedrahíta



LA MIRADA DE ULISES

Cine

132

Tres días en la vida de una mujer
Juan Carlos González A.



RESEÑAS

138

La enfermedad como mística del cuerpo
María Paz Guerrero

140

Ese temor de sabernos
Emma Lucía Ardila

142

La reducción afirmativa. A propósito de *Ni el abrazo ni el refugio* de Jorge Iván Agudelo
Efrén Giraldo

145

Noriega, Chéjov y un clavo para la literatura
Harold García Rodríguez

MERITOCRACIA

LAS PALABRAS TIENEN VIDA PROPIA. Cambian de significado caprichosamente. Pueden incluso contrariar los deseos de quienes las acuñan. En 1958, el escritor y político británico Michael Young publicó una novela futurista en la tradición de Aldous Huxley y George Orwell, titulada *El ascenso de la meritocracia*, 1870-2033. Young quiso darle a la palabra ‘meritocracia’ un sentido peyorativo, negativo. La novela describe el surgimiento de una sociedad estratificada, donde la pertenencia a la élite depende de la posesión de ciertas capacidades mentales (estrechamente definidas). En la sociedad imaginada por Young, el sistema educativo selecciona a los ganadores y descarta a los perdedores. No juega

Los escrúpulos semánticos de Young no son irrelevantes. Todo lo contrario. Llamen la atención sobre los peligros que acechan a una sociedad si el mérito es entendido de manera estrecha y asociado consiguientemente con trayectorias académicas y laborales muy específicas.

ningún papel formativo o redentor. En nada contribuye a la movilidad social. Al final de la novela, en 2033, la élite meritocrática, convertida ya en una aristocracia arrogante, convencida



ALEJANDRO GAVIRIA

de sus merecimientos, desconectada del resto de la sociedad, es derrocada por una revolución violenta. El narrador de la novela, un sociólogo que realizaba estudios doctorales, es asesinado por la turba sublevada.

Antes de publicarlo, Young le consultó el título de su libro a una amiga que estudiaba literatura clásica en Oxford. Esta protestó escandalizada. En su opinión, la palabra ‘meritocracia’ solo podría ocurrírsele a un ignorante: “mezclar en una misma expresión una raíz latina con otra griega es una muestra imperdonable de ignorancia y mal gusto”, dijo. Young pasó por alto los escrúpulos classicistas de su amiga. Pero, probablemente, ya lo veremos, se arrepintió de su decisión.

Por cuenta de la evolución impredecible del lenguaje, la palabra meritocracia asumió gradualmente una connotación distinta, casi opuesta a la originaria: se convirtió en un sinónimo de igualdad de oportunidades e incluso de igualdad en general. Un “sistema meritocrático” denota ya no un sistema excluyente, sino todo lo contrario, un sistema abierto, sin privilegios heredados, ni favoritismos odiosos. Actualmente, quienes desean posar de justos e independientes proclaman su compromiso inquebrantable con la meritocracia, esto es, con el mérito individual como criterio exclusivo para la selección y escogencia de los empleados públicos o los estudiantes universitarios.

En 2001, un año antes de su muerte, Michael Young escribió un largo artículo de prensa en el cual lamentaba, en tono fuerte, el nuevo significado de la palabra ‘meritocracia’. Young

exhortó a Tony Blair, entonces primer ministro de Inglaterra, a que eliminara de sus discursos la palabra en cuestión o a que admitiera, al menos, el lado oscuro de la meritocracia. Una cosa es la asignación de cargos con base en el mérito individual, escribió Young, otra muy distinta es la consolidación de una nueva clase social, de una élite inexpugnable y arrogante que considera que merece todos los privilegios. “Al contrario de quienes se lucraban del nepotismo, las nuevas élites creen firmemente que la moralidad está de su lado”.

No todos estuvieron de acuerdo con Young. John William Gardner, educador y político norteamericano que promovió la generalización de las pruebas estandarizadas, escribió una refutación al libro de Young: “el libro [de Young] es entretenido y constituye un sermón eficaz en contra de una utopía negativa basada en una rigurosa e imaginativa aplicación del principio del mérito. No constituye, sin embargo, un sermón que necesitemos particularmente. Nuestra sociedad tiene numerosas y poderosas defensas en contra de ese tipo de excesos”, escribió Gardner.

Pero más allá de las protestas y los reclamos de Michael Young, el éxito de la palabra ‘meritocracia’ es innegable. Ha sido ya incorporada en el lenguaje coloquial, no solo en la demagogia política. El gráfico adjunto muestra la aparición relativa de la palabra en cuestión en millones

de libros en inglés y en español. El crecimiento ha sido sistemático, pero distinto en ambos idiomas. En inglés ocurrió, sobre todo, en los años setenta y noventa. En español, el ascenso de la meritocracia (de la palabra) ha sido mucho más reciente.

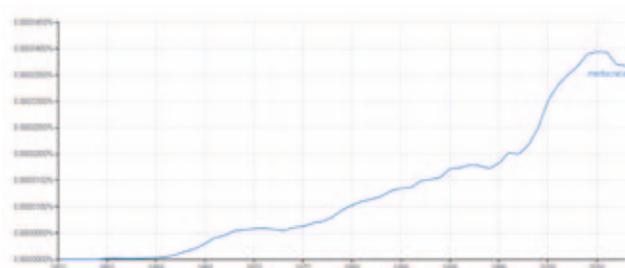
Sea lo que sea, los escrúpulos semánticos de Young no son irrelevantes. Todo lo contrario. Llamen la atención sobre los peligros que acechan a una sociedad si el mérito es entendido de manera estrecha y asociado consiguientemente con trayectorias académicas y laborales muy específicas. Young criticó duramente al gabinete de Blair, conformado por una élite meritocrática, poseedora de unas credenciales académicas impecables; pero, en últimas, un ejemplo casi paradigmático de las nuevas formas de exclusión. Lo mismo podría decirse sobre el acceso a posiciones de visibilidad y privilegio en muchos países latinoamericanos.

En suma, si el mérito se asocia exclusivamente con unas cuantas instituciones educativas o con un conjunto estrecho de competencias y habilidades, la meritocracia es casi indistinguible del nepotismo o del amiguismo. La meritocracia, insinuó Young hace ya más de medio siglo, puede ser un eufemismo conveniente para designar una nueva forma de exclusión. Esta insinuación, sobra decirlo, no ha perdido vigencia. **U**

Frecuencia relativa de la palabra ‘meritocracia’.



En inglés.



En español.

UNIVERSIDAD-EMPRESA: ¿UN COMPLEMENTO?

MUCHO SE HA BUSCADO PROMOVER en Colombia la relación entre la universidad y el sector empresarial, y la verdad es que se han visto algunos resultados, en especial porque, por efecto de la insistencia en el proceso, se han creado los denominados Comités Universidad-Empresa-Estado, CUEE, y existen avances mostrados como ejemplos exitosos, que ayudan a promover las actividades conjuntas. También es cierto que esta relación no es fluida y persisten prevenciones y desconfianzas de lado y lado, ya que los unos opinan que no se debe subordinar el conocimiento a las necesidades del capital, y los otros consideran que la universidad es lenta, poco eficiente y que, en general, permanece engolosinada con investigaciones que no producen resultados tangibles, por lo menos a corto plazo, que es lo que muchos esperan.

En un reciente viaje a la Universidad Técnica de Riga, en Letonia, un país que hasta hace muy poco pertenecía a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, y el cual se separa de ella durante la política del *glásnost* en 1991, para adherirse, luego de un referéndum, a la Unión Europea en mayo de 2004, encontramos un vivo ejemplo de cómo es posible unir esfuerzos entre las universidades y el sector productivo, en una relación provechosa de doble vía. Esta se inicia en los primeros semestres de las carreras y permite trabajar de manera conjunta, para que desde el comienzo de su formación los estudiantes adopten el



JAI ME RESTREPO CUARTAS

concepto de que los conocimientos adquiridos se deben aplicar a los sectores social y empresarial, con el objeto de ayudar a resolver problemas existentes o incorporar valor agregado a los productos y servicios, por una razón de conjugación entre necesidad de unos y saber de otros.

Al iniciar sus carreras, las mentes de aquellos jóvenes estudiantes observan como simples asistentes en sus primeras incursiones prácticas. Luego, en semestres posteriores, analizan y discuten en sus semilleros de investigación o de emprendimiento, para finalmente hacer propuestas, con las cuales dan comienzo a una especie de simbiosis en la que se ensayan en pequeños experimentos las posibles soluciones que, una vez encontradas, se experimentan y luego se aplican, desarrollando prototipos que, si funcionan, se llevan a las empresas, mejorando la eficiencia o encontrando respuestas innovadoras y transferencias tecnológicas. Es el juego entre la creatividad y el valor de la experiencia, puestos al servicio de la sociedad.

El modelo se inició en Stuttgart, Alemania, según la teoría del educador y lingüista Wilhelm von Humboldt—hermano del famoso naturalista Alexander von Humboldt—, quien a principios del siglo XIX, bajo el lema de “vincular nuestro yo con el mundo”, propuso un sistema de educación para el trabajo que incorporara elementos como el de combinar la teoría con la práctica, buscar que las empresas, para los casos específicos, colaboraran con el diseño de los currículos y adecuar las demandas a las necesidades reales de la sociedad. Este modelo se ha venido aplicando

en el mundo como educación dual, se ha expandido a casi todos los países de Europa, y existe una discreta incursión en Colombia en algunas de las universidades privadas.

El modelo no es extraño, pues desde hace muchos años se aplica en nuestro país, pero casi exclusivamente en las áreas de la salud, en las cuales las prácticas de los estudiantes, en especial las de medicina y enfermería, se realizan con los pacientes desde el comienzo de la enseñanza. Los enfermos son los sujetos para el aprendizaje y, a su vez, son el verdadero objeto de la aplicación del conocimiento adquirido. Se practica con los síntomas y los signos de los enfermos en los hospitales y se relacionan los hallazgos con los males que los afectan. Este vínculo ha sido exitoso y nadie puede hoy negar que eso es lo que en buena medida ha hecho que la medicina en Colombia sea reconocida como de alto nivel, por la calidad de los profesionales que se forman en nuestro medio.

Ver en la Universidad de Nantes, en Francia, cómo los pequeños laboratorios de investigación, muy similares a los nuestros, escalan sus procesos en laboratorios paralelos de mayor envergadura, en donde los hallazgos se analizan y discuten y en los que se ensayan los diferentes prototipos entre los empleados de las industrias y los estudiantes de pregrado y posgrado de las universidades, es la manera de comprobar que la relación se hace sólida y que esas eternas discusiones sobre la propiedad intelectual y la industrial han pasado a un segundo plano, cuando todos parecen estar contentos de los resultados sociales obtenidos con el desarrollo productivo y social de sus países.

Si las ingenierías, las ciencias económicas, las tecnologías y otras profesiones usaran modelos similares en la interacción con el sector productivo, podríamos entre nosotros avanzar más rápido en esos avatares de la competitividad. Eso implicaría una profunda revolución en un currículum cargado de teoría, en donde casi todo el tiempo los temas se discuten en la academia y solo al final se piensa en hacer pequeñas incursiones llamadas prácticas empresariales. Sobre todo, cuando ya no hay nada que hacer y lo que se comprueba es que la relación está resquebrajada. ■

{ Novedades }

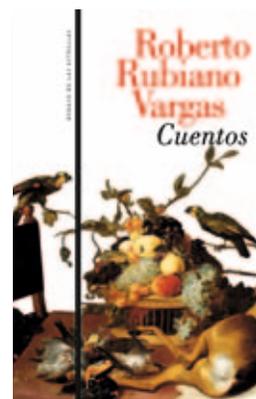
Cuentos

Elkin Restrepo
Colección Debajo
de las estrellas
Fondo Editorial
Universidad EAFIT
Medellín -
Colombia, 2016
217 p.



Cuentos

Roberto Rubiano
Vargas
Colección Debajo de
las estrellas
Fondo Editorial
Universidad EAFIT
Medellín - Colombia,
2016
220 p.



Álvaro Mutis, Memoria de Bélgica

Anne Marie Van Broeck
Fondo Editorial
Universidad EAFIT
Medellín - Colombia
2016
146 p.



LA VIDA EN TRES DIMENSIONES

INCLUSO HOY, EN MEDIO DE la sensación traída por la globalización de que el tamaño del planeta se ha reducido, la Tierra parece ser un lugar grande para la vida. Si pudiéramos recorrer a pie su circunferencia, habría que caminar más de cuarenta mil kilómetros antes de darle una vuelta, o lo que es lo mismo, más de veinte veces la extensión de Colombia de norte a sur. Pero esa percepción cambia cuando en vez de mirar hacia los lados comenzamos a mirar hacia arriba y hacia abajo.

Si comenzamos a escavar, pronto la vida se vuelve escasa. Lo mismo si volamos. Aunque se han encontrado microorganismos a casi veinte kilómetros por debajo de la superficie terrestre y hasta a sesenta kilómetros de altitud, la mayoría de la vida (incluyendo todos los organismos complejos) solo puede sobrevivir en una delgada capa que, tomando la superficie del mar como punto cero, se extiende unos diez kilómetros hacia abajo y otros seis hacia arriba. Por debajo o por encima de esos límites, la vida encuentra condiciones demasiado hostiles para prosperar. Por debajo del límite inferior, la temperatura interna del planeta aumenta tanto que pronto supera el punto de ebullición del agua; por encima del límite superior, el aire se vuelve tan ligero que incluso los organismos complejos mejor adaptados a las variaciones de altura (como el hombre y algunas aves) pueden sobrevivir solo por



ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

cortos períodos de tiempo. Es decir que la gran mayoría de la vida se encuentra en un espacio vertical de unos dieciséis kilómetros, lo que es menor que la extensión de una ciudad de tamaño medio. Y si consideramos que los seres humanos todavía no podemos vivir bajo la superficie del océano de forma permanente, ese rango vertical disminuye para nuestra propia especie a menos de seis kilómetros, el tamaño de un pueblo grande.

Los seres humanos estamos acostumbrados a darle prioridad al eje horizontal, a pensar en la Tierra como una gran área que se extiende hasta más allá de horizonte. Esto se nota en nuestra planificación territorial y en nuestras medidas. Desde las fronteras entre países hasta los cálculos de cultivos y la mayoría de las competencias deportivas. ¿Por qué? Quizá simplemente porque, como suele suceder con los animales terrestres, nos desplazamos ante todo por la superficie y la verticalidad nos eludió hasta fecha reciente, pues no podíamos volar. No resulta extraño, entonces, que todo intento de desafiar esa verticalidad con construcciones que se elevan en el aire se haya asociado siempre con el poder y el progreso, desde las pirámides de Egipto y los jardines colgantes de Nínive, hasta los rascacielos de Manhattan y la inacabable competencia por hacer el edificio más alto del mundo como muestra del poder de una nación en un momento determinado. No en vano los dioses griegos habitaban en el Olimpo, mientras que en el cristianismo hablamos de

la ascensión de Jesucristo y pensamos que al morir los fieles van al Cielo.

En ese sentido, lo vertical es una nueva realidad para nuestra especie. Y no solo porque ya hayamos llegado a la Luna y dado nuestros primeros pasos en el espacio, sino porque los efectos de nuestra civilización están amenazando la muy delgada capa en que la vida puede prosperar. Muchas personas aún niegan el calentamiento global asociado a la actividad humana. Más de una lo considera imposible porque piensa que la Tierra es demasiado grande para que seres relativamente pequeños como los hombres y mujeres podamos afectarla. Pero no necesitamos afectar al planeta por completo para hacerlo invivible. Verticalmente solo necesitamos provocar cambios en un rango de unos pocos kilómetros para hacer imposible la supervivencia de la gran mayoría de las formas de vida.

La atmósfera de la Tierra es ciertamente enorme. La exósfera, su capa más externa y tenue, se extiende hasta unos diez mil kilómetros por encima de la superficie, tan amplia que los satélites de baja altitud se mueven por ella. Pero, de nuevo, no se necesita alcanzar ese límite para afectar la vida. Por lo sucedido con los agujeros en la capa de ozono, ya sabemos que podemos afectar la capacidad de la atmósfera para proteger la vida. La capa de ozono también parece muy grande, extendiéndose entre los 20 y los 60 kilómetros de altura. Pero, entonces, si abarca cuarenta kilómetros, ¿cómo pudieron afectarla las emisiones de algunos electrodomésticos y aerosoles? La razón es que son cuarenta kilómetros llenos de aire tenue, por lo que si lo comprimieramos y filtráramos de forma que quedaran solo las moléculas de ozono una junto a la otra sin nada entre ellas, todo el ozono que protege a la Tierra, de ser calcinada por los rayos ultravioleta, formaría una capa que tendría un grosor de solo tres milímetros, más o menos la altura de dos monedas puestas la una sobre la otra.

Si se piensa verticalmente, se puede ver con claridad lo frágil y singular que resulta la vida. Y la historia geológica nos da ejemplos de cómo

una forma de vida determinada ha afectado ya de manera profunda a la atmósfera. En el período geológico del Carbonífero, por ejemplo, gracias a la enorme cantidad de selvas la proporción de oxígeno en el aire llegó a ser casi el doble de la actual. Entonces, ¿cómo nuestras industrias y la quema de combustibles fósiles no van a afectar también su composición, al aumentar el dióxido de carbono y disminuir el oxígeno de forma constante? Después de todo, se necesitan en promedio 120 árboles para procesar los residuos generados por un solo automóvil durante su vida útil.

La ciencia ya ha comprobado lo evidente. Este año, de hecho, la Comisión Internacional de Estratigrafía tiene una labor delicada. Dicha comisión está encargada de definir los nombres oficiales de los períodos en que dividimos la historia geológica de la Tierra, y a finales de 2016 debe tomar una resolución con respecto a la propuesta de que el período más reciente de la Tierra debe llamarse el Antropoceno, la era del hombre, en reconocimiento a que durante esta era no ha existido ningún fenómeno en el planeta que lo haya impactado más radicalmente que el ser humano, sobre todo desde la Revolución Industrial, hace unos doscientos años.

El problema no es, entonces, que no podamos comprender nuestro impacto. El problema es que tener un gran cerebro no implica tener una gran voluntad para hacer correcciones. Y ese mismo cerebro, antes que admitir nuestra responsabilidad y forzarnos a hacer incómodos cambios en nombre de las generaciones futuras y de toda la vida del planeta, ha demostrado ser muy hábil en buscar excusas para darles prioridad solo a las necesidades inmediatas y en brindarnos mecanismos de evasión ante cualquier realidad implacentera. Es entonces cuando se hace obvio que la verticalidad no es la única coordenada nueva en que debemos aprender a pensar. La ecología es un eje de la responsabilidad igualmente nuevo y exótico para una especie que hasta ahora lo ha medido todo a partir de sí misma y empleado como única balanza su propio bienestar. ■



EN PREDIOS DE
la quimera



Carta a FELISBERTO HERNÁNDEZ

PABLO MONTOYA

Querido Felisberto:

Me han invitado a dar una conferencia sobre la música en tu obra. Esta es tan evidente que, a primera vista, parece una tarea muelle. Pero solo basta entrar a “La casa de Irene”, tu primer cuento en que aparece un piano, para comprender las múltiples dificultades. Todo lo tuyo es tan escurridizo, pero al mismo tiempo tan complejo, que lo mejor es dejarse llevar por las aguas inquietantes de tu escritura y posponer para otro día cualquier tipo de interpretación. Si yo leyera estas líneas en la conferencia y luego me parara y le dijera al público: gracias, pero por ahora no hay nada más que decir, aprobarías tal licencia. Supongo que aconsejarías poner, para llenar el tiempo restante, porque hay que respetar al honorable público, la versión para piano de *Petruschka*. De hecho, en esta clase de conferencias que suelo dar utilizo algunas audiciones. Y como sé que estrenaste la obra de Stravinski en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires, por allá en 1939, pues nada mejor que tu recomendación. Además, que frente a esta música de muñecas, bailarinas y magos, podríamos quedarnos un rato hablando, no del caso de politonalismo que ofrecen los acordes superpuestos de do mayor y fa sostenido en *Petruschka*, sino de las maneras en que una marioneta, o cualquier objeto, podría adquirir sentido y ponerse a vivir por ahí, como una especie de Juan, o mejor de Irene, por su casa.

El título de la conferencia que se me ocurrió fue “Los músicos de Felisberto Hernández”. El título, lo entendí más tarde, es equívoco. Decir músicos, en tu caso, es demasiado general. Es referirse a una especie de persona que no corresponde del todo a tu mundo narrativo. Un músico puede ser un director de orquesta, un lutier, un

compositor, un musicólogo o un intérprete de saxofón o violín —y aquí uno pensaría en esos cuentos y novelas de Hoffmann, Balzac, Tolstoi, Rolland o Moyano—, pero en tus cuentos lo que hay son pianos y un como solo pianista que es capaz de metamorfosearse en otros. No, la conferencia debería llamarse algo así como “Felisberto Hernández: la metamorfosis del pianista”, o simplemente: “Los pianistas de Felisberto Hernández”. Porque cuando uno pronuncia la palabra pianista surge, a la vez, la música y el instrumento. Y entre ambos surges tú, nimbado de una atmósfera de rareza y humor.

El piano de tus cuentos siempre es un personaje ambiguo. Un instrumento cuyo misterio queda sin resolver. Se hace un tránsito, entre brumoso y divertido, del mero objeto blanco y negro al núcleo fundamental, y por ello mismo más irresoluto, de un enigma. Y es verdad que uno puede pasarse todo el tiempo que dura la lectura y relectura de tus cuentos preguntándose por ese enigma. Divagando sobre sus contornos en medio de una música que a veces suena y a veces no, pero que está ahí siempre, expectante. Y la conclusión, o una de las conclusiones, a la que se llega es que ese enigma está hecho con la sustancia de los sueños. Es decir, y no sé si esto tenga sentido porque cuando de la música se trata cualquier intención semántica resulta conflictiva, que en algunos de tus cuentos se asiste al espectáculo de ver un sueño reflejado en el espejo de un piano.

Al escuchar esto alguien replicaría aquello de que en los pianos no hay espejos. Pero entiendo que tú no lo harías porque los dos sabemos qué clases de espejos suelen construir los sonidos.

Digamos entonces, para comenzar, que tu piano es una caja de música. Es otras cosas más, sin duda. Es, por ejemplo, un viejo animal soñoliento, como es descrito en “Tierras de la memoria”. O un gran baúl del que salen juguetes raros como se presenta en “Por los tiempos de Clemente Colling”. O un ataúd, como aparece en “Las hortensias”, lo cual podría querer decir que es un reservorio de irracionalidad y muerte. Tus narradores, los menos peligrosos y los más anecdóticos, es decir, los más comprensibles, son llamados así, “cajitas de música”. Así les dicen las gentes que los han oído, en esos teatros de provincia de Uruguay y Argentina, un poco vetustos y surcados de fúnebres telarañas y luces desvaídas. Esa gente, que la imagino ahí sentada, oyendo lo que tocan tus pianistas, me parecen fantasmas. Fantasmas que se reúnen en un pueblo recóndito para escuchar a otro fantasma. Y cuando uno se da cuenta de que se trata de seres espectrales, entonces se comprende un poco por qué hablan como hablan tus personajes. Alguien ha dicho que como se habla entre sueños es como se habla en tus cuentos. García Márquez, que fue uno de los primeros escritores colombianos que te leyó en un momento en que estos



Digamos entonces, para comenzar, que tu piano es una caja de música. Es otras cosas más, sin duda. Es, por ejemplo, un viejo animal soñoliento, como es descrito en “Tierras de la memoria”. O un gran baúl del que salen juguetes raros como se presenta en “Por los tiempos de Clemente Colling”. O un ataúd, como aparece en “Las hortensias”, lo cual podría querer decir que es un reservorio de irracionalidad y muerte.

lares estaban aplastados por una literatura costumbrista y de denuncia social, trató de imitar tu lenguaje en “Ojos de perro azul”. Pero como este es un cuento del aprendizaje de García Márquez, demasiado imbuido de un surrealismo tardío, el resultado no es del todo convincente. Ahora bien, lo que sucede con esa gente pueblerina de tus cuentos es que, durante un rato, permanecen tocados por la música, y esto los cubre de un cierto prestigio. Un prestigio que es de índole poética, por no decir onírica. El fenómeno que se presenta es curioso. Dos cajitas de música se superponen, como esos dos acordes de *Petruschka*, y producen algo que escucha esa gente sin rasgos que contienen tus auditorios. Y ella, la música, permanece como innombrada, como lo que verdaderamente es: una presencia propia solo para el silencio y lo oculto. Después la gente, finalizado el concierto, se levanta y vuelve a sus quehaceres y se pierde en ese más allá que dejan los buenos cuentos cuando se terminan de leer.

Pero volvamos a “La casa de Irene”. El cuento es de 1929 y ya anticipa lo que vendrá después con la música. Allí el piano aparece y de inmediato se llenan, el instrumento y la narración, de una atmósfera extraña. Este sería, me aventuro a pensar, el distintivo mayor de tus pianos. El de Irene manifiesta un misterio negro y blanco, y esto, la verdad, es un poco obvio por aquello de que cuando uno imagina un piano son esos dos colores los que surgen de inmediato. Pero lo que llama la atención no son los colores, sino la coherencia de tu propuesta frente a los objetos. Esta aparece ya expresada en algunos de los textos de *El libro sin tapas*, en los que hay un cigarrillo, un vestido blanco, unas ventanas, un balcón y, claro está, el piano de Irene. El piano es tu misterio objetual por excelencia. Aún por encima de tus Hortensias, que son muñecas vivificadas, el piano es más representativo no solo por la forma geométrica que tiene, sino porque es la caja de música más fabulosa creada por el hombre. Y allí caben los sueños, la despedazada memoria, el deseo en su saltarina y turbia condición.

Tal preponderancia del objeto musical se da con mayor claridad en “El balcón”. Allí la mujer para quien debe tocar el pianista tiene dos grandes amigos: el balcón y un pequeño piano. Aunque este es más amigo de la madre de la mujer. En todo caso, en este cuento se dice algo que es una constante en tu poética: los objetos tienen alma y esta alma se configura en la medida en que las personas entablan relaciones con ellos. En el caso del piano, la vitalización se da porque sus materiales vienen de árboles y elefantes: “Algunos de ellos (los pianos) antes habían sido otros y habían tenido otra alma (algunos que ahora tenían patas, antes habían tenido ramas, las teclas habían sido colmillos)”. La verdad es que la idea del piano, o de cualquier instrumento musical, como ser humano, o como presencia mágica, no es una idea nueva. Viene acaso de aquellos tiempos remotos en que Orfeo hacía lo que sabemos con su lira. Pero se fortalece con el imaginario romántico en cuyos cuentos hay suficientes instrumentos musicales como para desequilibrar a esos pobres burgueses europeos que se creían salvados solo por ser sensibles a los sonidos, cuando en realidad desde esta atracción comenzaba a perfilarse su condena. Hay pocos pianos en la literatura de ese entonces que sea capaz de paralizarnos la atención. Es difícil pasar de largo, por ejemplo, ante los pianos que tocaron Chopin y Liszt, o frente al violín que tocó Paganini o, para ir más allá en el plano de la exageración romántica, ante ese enorme octabajo que tocó algún contemporáneo de Berlioz. En realidad, hay una gran distancia entre lo que hacen los pianos en la música del siglo XIX y la representación de ellos en la literatura de esa misma época. Yo me he pasado algún tiempo revisando esos cuentos del siglo XIX y XX, y me atrevería a decir que tus pianos son los más perturbadores, los que tienen el don de estremecernos con mayor hondura. Y el fenómeno no deja de ser paradójico. Si te comparamos con otros autores que se han dedicado a escribir sobre músicos, tu distintivo sobresale. Porque a diferencia,

por ejemplo, de Thomas Mann o de Alejo Carpentier, tú no gastas tu tiempo y tu espacio en describirnos la música. Pero ella está ahí, en una zona que pertenece al género de lo innombrado.

El tema del misterio es uno de los más llamativos de tu obra. Es como si, al partir del sonido para caer en la palabra, te procuraras una meta: crear misterio, o como dice uno de tus personajes de “Drama o comedia en un acto y varios cuadros”: “hacer surgir el misterio”. Jorge Monteleone explica esta circunstancia cuando señala que el narrador de tus cuentos está “obsesionado por inventar ‘aquello que todavía no sabe qué es’. Este no saber inventado no es más que el misterio. Y la dinámica que emprendes es simple: no clarificar el misterio, no revelarlo jamás, dejarlo por siempre sumergido en compartimentos de la realidad que están conectados con el sueño. Lo que haces, con un arrojito único —porque es verdad, como dice Italo Calvino, que nadie en eso se parece a ti, y que por tal razón eres único y estás solo, terriblemente solo, en todo este tinglado de la literatura que hemos construido—, es eternizar el misterio. En tus cuentos juegas, también lo precisa Monteleone, a dilatar los inicios, a postergar los finales con una serie de situaciones que parecen no ir a ninguna parte. Porque de eso se trata: de recorrer una senda para no acabarla jamás y, en cambio, sembrarla de personas y objetos que simbolizan o representan o manifiestan el misterio.

Y como crees que el misterio no debe ser revelado, y que tu poética es la del no saber, en esta dirección nos dices que tus escritos no son lógicos. Cortázar, entre otras cosas, te llama “eleata de nuestro tiempo” para decir que eras como uno de aquellos presocráticos ajeno a las categorías lógicas. Pero si de alguna manera u otra las posees, ella pertenece a las geografías del inconsciente. Ya Juan José Saer consideraba que lo tuyo no es más que una autobiografía onírica. Ahora bien, si tus cuentos están contruidos sobre una “vigilancia constante y rigurosa de la conciencia”, esta conciencia es como si te fuera del todo desconocida. Tal circunstancia interpretativa

es complicada porque para algunos lectores tuyos sí hay lógica. El mismo Saer sostiene que, basados en remembranzas de infancia, en tu escritura hay un orden y una jerarquía y que ellos se adhieren a la órbita del afecto. Y como buen franco-argentino que era, Saer introduce lo que podría ser un territorio propicio para interpretar tus cuentos: la plataforma psicoanalítica. Sin embargo, Saer propone esta hermenéutica a sabiendas de que no hay ilaciones causales ni asociaciones fácilmente identificables en ese mapa tuyo de metáforas dispersas. Y la verdad es que él prefiere leer tu obra más como una reflexión sobre la posibilidad de narrar una memoria que como un rodeo imaginativo y penumbroso del deseo. Hacia esta perspectiva también se encamina Sylvia Molloy cuando dice que, más que una concepción del mundo, lo que hay en ti es “una particular concepción de la literatura”.

Pero, de cualquier modo, yo quisiera distanciarme un poco de la plataforma psicoanalista, y más bien apoyarme en la mítica. Puede ser una salida conservadora, una vuelta al orden neoclásico, pero esta es una carta y no un ensayo y por ello me arriesgo a tomar este camino. La verdad es que tú, Felisberto, me recuerdas a esos sacerdotes paganos del pasado. Un poco mitad reyes, un poco mitad brujos, que actuaban con sus ensalmos con la convicción de que lo suyo se enraizaba en lo oculto y en aquello que es definitivamente incomunicable al redil humano. Que lo suyo, como lo tuyo, consistía, sobre todo, en no transmitir premisas ni favorecer atajos simuladores sobre esos rituales que conducen a la revelación de un misterio. Y si fuiste algo similar a uno de esos oficiantes remotos, el oráculo te mostró una vida a través de un yo que sentía que se deshacía y se desfiguraba y tenía como instrumentos de expresión tan solo un piano, una lapicera y una hoja de papel.

Aunque yo quisiera hablar del vagabundeo. Para mí es tan esencial, que, a la hora de escribirte, como en la misiva que te mandó Cortázar, esa circunstancia de músico y poeta trashumante es la que

siempre me ha unido a vos. Te la pasaste yendo y viniendo por una serie de pueblos y ciudades extremos, situados como en el culo del mundo, tocando teclados añejos y escribiendo cuentos que pocos entendían y que siguen siendo todavía insulares por su dosis de absurdo, dislocación y disociación. Esos pueblos, particularmente esos recintos, en donde tocaste y tocan tus pianistas, son los que me despiertan una inmensa simpatía por tu persona. Yo también pasé por esos pueblos, pero en mi caso quedan en Colombia, cuando fui músico. Y como lo sabes tú, y también Cortázar, esos lugares son verdaderos núcleos del suplicio, geografías del tedio, coordenadas de la insípida y mediocre condición humana. Son, me aventuraría a decirlo, regiones de una barbarie que ya no asesinan a los librepensadores o artistas rebeldes o excéntricos que las atraviesan, sino que los ven pasar con displicencia y, a regañadientes, los dejan hacer su espectáculo anodino.

Tus pueblos rioplatenses, sin embargo, no están atropellados por la violencia social. O ella, al menos, no aparece por ninguna parte. En realidad, a ti no te interesó ese tipo de indagaciones. Nada de clases sociales, nada de denuncias políticas, nada de las indignaciones de la miseria o la arrogancia de los adinerados en tus historias. Todo eso está expulsado de tus coordenadas magníficamente. Hasta tal punto que Gustavo Lespada, uno de los uruguayos que te ha comprendido mejor, dice que en esta falta de formación política y de compromiso social tuyos reside tu “estética francamente revolucionaria”. En eso anticipaste a nuestro querido Cortázar, que después se empañó en esos contubernios suyos con las revoluciones de Cuba y Nicaragua. Pero los pueblos que yo recorrí en la región andina de Colombia estaban invadidos por militares y contrabandistas. Y yo, a diferencia tuya, no los visité tocando el piano, sino una flauta travesa en grupos de música folclórica, o interpretando, aunque sería mejor decir chapuceando, un saxofón en orquestas bailables. En Miraflores, uno de esos pueblos

El piano es tu misterio objetual por excelencia. Aún por encima de tus Hortensias, que son muñecas vivificadas, el piano es más representativo no solo por la forma geométrica que tiene, sino porque es la caja de música más fabulosa creada por el hombre. Y allí caben los sueños, la despedazada memoria, el deseo en su saltarina y turbia condición.

del piedemonte llanero, pasó algo que, si te lo cuento, te vas reír. Tocamos por varias horas, desde la noche hasta la madrugada, para que la gente bailara, y de verdad que lo hicieron con sincera intensidad. Estaban tan contentos con nosotros que no querían que nos bajáramos de la tarima. Eran casi las nueve de la mañana y la orquesta seguía tocando, repitiendo hasta lo inverosímil un repertorio de porros, cumbias y merengues. Lo que había sucedido, Felisberto, era que los guerrilleros y los soldados del ejército, que se hacían la guerra desde hacía años en ese pueblo bendito de Dios, con la música de nuestra orquesta no querían dejar de bailar y cantar y ansiaban permanecer hasta siempre borrachos de hermandad.

Uno, y tú lo sabes bien, se ríe mucho en esos pueblos. Están, cuando se les recuerda, como atravesados por una mezcla de entusiasmo y decepción. Se va por ellos y es como si se viajara por la ridiculez y la tribulación, pero también por entre los meollos de la música y la literatura. En “El cocodrilo”, tu cuento más conmovedor, y el que tantas veces me ha servido como consuelo, el pianista lo dice así: “Antes yo había cruzado por aquellas ciudades dando conciertos de piano; las horas de dicha habían sido escasas, pues vivía en la angustia de reunir



Felisberto Hernández
y la espía soviética África

En tus cuentos juegas, también lo precisa Monteleone, a dilatar los inicios, a postergar los finales con una serie de situaciones que parecen no ir a ninguna parte. Porque de eso se trata: de recorrer una senda para no acabarla jamás y, en cambio, sembrarla de personas y objetos que simbolizan o representan o manifiestan el misterio.

gentes que quisieran aprobar la realización de un concierto; tenía que coordinarlos, influirlos mutuamente y tratar de encontrar algún hombre que fuera activo. Casi siempre eso era como luchar con borrachos lentos y distraídos: cuando lograba traer uno el otro se me iba”. Tú luchabas con esos ebrios lerdos en esos feudos en donde casi nunca sucedía nada. Mientras que en las orquestas en las que yo tocaba procurábamos que aquellos poderosos pueblerinos nos dejaran salir vivos del baile y así poder irnos a desayunar y dormir un rato.

Y digo que el “El cocodrilo” es el más conmovedor de tus cuentos porque allí se asiste a la angustia que signó tus correrías. Eso de vender conciertos de piano y, al mismo tiempo, ofrecer medias veladas en las tiendas, más que un chiste es una circunstancia que evidencia a todo músico inolvidable, es decir, a su condición de marginal hermoso, a su cara orfandad. Aunque, viéndolo bien, quien se lleva el cetro de esa marginalidad musical es Clemente Colling. Tu inolvidable maestro de las sombras, ridículo adalid de la miseria y la libertad artísticas que, siendo ciego y mugroso, te enseña a ver y a escuchar. Pero ya es hora de acabar esta carta. Y me gustaría que, finalmente, nos trasladáramos a Tunja, una ciudad pequeña y fría, en donde estudié música. Allí di mis primeros conciertos de flauta y empecé a publicar mis primeros cuentos sobre músicos que son, valga la pena precisarlo, poca

cosa al lado de los tuyos. En Tunja, además, te descubrí a través de Álvaro Cepeda Samudio. Él también escribió un cuento bajo tu influencia, “El piano blanco”, que es muchísimo mejor que aquel otro de García Márquez. En Tunja yo también solía ir al cineclub, los miércoles en la noche. Una vez, apareció un pianista para animar una película expresionista. Me extrañé cuando lo vi salir al escenario. Era flaco, de pelo inflado hacia arriba, con un bigotito diminuto. No exagero cuando digo que ese joven magro sacó de su bolso un gato y lo puso encima del piano mientras tocó la película. Yo creía conocer a todos los pianistas de Tunja, pero a ese jamás lo había visto. Me bastó escuchar su música en el piano para creer que, por alguna circunstancia, tú estabas con nosotros. Recuerdo que me sentí dichoso durante el tiempo que duró la película, pese a que esta era un poco grotesca y pesimista. Luego, a la salida del teatro, esperé un rato. Pero fue una espera en vano. El pianista jamás salió, o lo hizo por otra puerta que yo desconocía. ■

Pablo Montoya (Colombia)

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



Ensueños y
sonambulismo
en dos novelas de
**HERMANN
BROCH**

DANIELA LONDOÑO CIRO

Son hombres occidentales, es decir, unos hombres cuya mirada está vuelta hacia el ocaso, como si allá no se irguiera la noche sino la puerta de la luz. No se sabe si buscan esa luminosidad con tanto afán porque piensan con agudeza y realismo o porque temen la oscuridad.

Los sonámbulos

Héroe es solamente quien soporta hallarse inerte.

La muerte de Virgilio

De grandioso y terrible ha sido calificado el siglo xx. Las dos guerras mundiales mostraron con estrépito el abismarse de un siglo que, al menos para los europeos, fue de alturas celestes y de infernales lodazales: la cima de la civilización burguesa y su colapso, la cumbre de la racionalidad y el precipicio de lo irracional. Hermann Broch, escritor judío nacido en Viena, que vivió entre 1886 y 1951, “respiró” entre esas guerras —como diría Elias Canetti aludiendo al uso de gases tóxicos—, dedicó su vida a husmear en los intersticios de esa época llena de paradojas que, en todo caso, en palabras suyas, conoció “la degradación de los valores”, el nihilismo del que advirtiera Nietzsche en sus escritos póstumos.

Inmersa en un mundo de debacle, sorprende de la obra de Hermann Broch —y particularmente a nosotros, sus lectores contemporáneos— el halo de religiosidad que la atraviesa, que invita a una trascendencia ajena a lo rutinario y trivial de nuestro diario vivir; con esto, la potencia del Ideal y la necesidad de un Sentido que claman en sus letras, pero no como pábulos de nuestra angustia, sino como una exigencia de existir y de pensar en el filo de lo innombrable que nos alumbraba como humanos y que nos subsume en su oscuridad en el momento de la muerte. Y aunque estas últimas palabras delaten cierta magnificencia, valen como prueba del extrañamiento de la cotidianidad que hace posible la literatura.

Aparte de lo religioso y magnífico que hacemos notar, Broch presenta en *La muerte de Virgilio* (1945) y en *Los sonámbulos* (1931-1932), las dos novelas entre las que nos deslizaremos en adelante, héroes particulares cuyas acciones y circunstancias están inmersas en una realidad que no es plena vigilia, que es de ensueño o de adormecimiento, umbría u opaca, lúcida o embotada, en fin; una realidad de poesía o de angustia, palabras equiparables por lo indecible que entrañan y que el escritor pone de manifiesto.

Ensueños virgilianos

La muerte de Virgilio es una novela sobre un hombre moribundo, el poeta romano, que en sus últimos estertores vislumbra un “más allá del lenguaje”, una originalidad de la vida y de la muerte que resulta desacostumbrada para nosotros, sus lectores, seres vigilantes y prosaicos. La novela se

divide en cuatro momentos elementales asociados a sendos tránsitos del espíritu: “Agua, el arribo”; “Fuego, el descenso”; “Tierra, la espera”; “Éter, el regreso”. Y estos hacen una composición lírica a través de la cual el poeta se interroga sobre el sentido del existir y de la creación poética, sobre la posibilidad del conocimiento y de la verdad, sobre el poder y el desvalimiento de lo humano, sobre las masas y la individualidad, sobre la muerte, en últimas, el gran tema de cualquier arte, filosofía o religión, el que creemos más obvio, pero que es esquivo y difícil, atemorizante.

Lejano de las historias plenas de aventuras y acciones, de la gloria o el drama de la vida, Virgilio es solo un hombre yacente. Desde el momento de su arribo al puerto de Brindis (inicio de la novela) hasta su muerte en una habitación de los aposentos de Augusto (final de la novela), el poeta yace, sea en litera o en cama, moribundo, habitando una realidad distorsionada por sus sueños intermitentes, que oscilan entre nostalgias del cuerpo activo, de la vida campesina, del amor, e iluminaciones poéticas sobre la muerte, el tiempo, el conocimiento, la belleza, la verdad.

En el mundo burgués hiperactivo, un héroe yacente es de lo más inusual, como si el sentido solo cupiera en nuestra sociedad para quienes hacen algo. ¿Qué hay de los que no hacen nada o dejan de hacer? Recordamos al Hans Castorp de *La montaña mágica*, dedicado a la “posición horizontal” y a los devaneos espirituales, quien postergó definitivamente su profesión de ingeniero. A diferencia de él, un hombre joven evadido prematuramente de las promesas del éxito burgués, Virgilio es un viejo poeta, protegido por el imperio romano en cabeza del Augusto, mas alguien ad portas de la muerte, un ser que no yace por voluntad sino por destino, que ama la vida y se duele de su imagen mortuoria:

Oh, poder ver una y otra vez el azul del cielo,
mañana, pasado mañana, por muchos años, y
no tener que estar allí, tendido, con los rotos
ojos cerrados, amortajado con duro rostro,
pardo como el barro, mientras afuera se tien-
de, invisible ya, el claro azul del cielo, colmado
de un zureo de palomas ya inaudible.

El tiempo de su agonía no es un tiempo de los hechos, como lo fuera el de cualquier historia,

sino uno de los significados y los símbolos que se entrelazan poéticamente; es ajeno a los acontecimientos exteriores y lo mueve más bien un palpito íntimo, de sombras y luminosidad, de murmuraciones recónditas, que se sienten más allá de todo lo palpable, que se oyen en todo el cuerpo como una revelación que vibra en él, que es inobjetable. Por eso la obstinación de Virgilio ante quienes lo visitan en su lecho, que no comprenden que sus razonamientos vienen de otro lugar y de otras voces, “calladas relucientes voces del sueño”, que ya no hacen parte del mundo de los erguidos que miran a un horizonte que se prolonga al infinito, que están en el “juego de la vida”, prestos al amor, a los besos, a las miradas frente a frente, a los innumerables azares.

El de Virgilio no es un tiempo que se va demarcando con acciones, sino que es un *mare-mágnum temporal*, “fuente de vida”, hundimiento sustraído al correr las horas y los días, bóveda sin suelo ni paredes, *interregno* —palabra cara a la poética de Broch—, espacio único de la poesía, umbral del conocimiento. Insistimos: Virgilio está muriendo y la cercanía al fin último, entre-sueños, es reveladora de cuán poco ha comprendido de la vida, inmerso en la retórica y la gloria (según su perspectiva), cuando es en la “sencillez última”, la del morir, que es posible ver lo no visto en el curso vanidoso de la existencia, cuando la fugacidad de lo terrenal llama al abismo de las significaciones. De esta manera, el sueño es un fenómeno que lleva a lo primigenio, piedra de toque de tantas de sus elucubraciones, nutridas de una concepción de circularidad de la vida según la cual lo primero se toca con lo último en aras de un renacer luminoso, esclarecido.

Renacer, imagen tan religiosa —quizá molesta y edulcorada para quienes no creemos en vidas allende la presente—, pero, a la vez —en su favor—, aspiración suprema de la poesía, del nombrar el mundo que da a luz, que propicia un segundo nacimiento de las cosas por obra de la palabra. Y podría ser —por qué no— que se emparentara también con el despertar de cada día, con el volver del sueño, acaso, si nos sorprendiera regresar de ese paréntesis de nada en el que nos sumimos cada noche: el muelle temblor que deja el sueño —como le sucede a Virgilio en su condición de moribundo—, pero experimentado por

nosotros cuando entreabrimos los ojos y tratamos de recomponer la realidad que nos circunda, saber qué día es, qué haremos, qué historia nos poseyó en la bruma del dormir, en fin.

Acaso muchos no encuentren novedad en la asociación intelectual entre sueño y creación poética. Los eruditos la tildarán de romanticismo, surrealismo, simbolismo, según los discernimientos que permitan los conceptos doctos. No obstante, es nuestro deleite, sin más, entregarnos al sentimiento onírico que nos transmite la literatura, vivenciar ese “calmo acontecer sin tiempo”. Lo vemos como una gracia del lenguaje, estela de divinidad de la que estamos privados en la normalidad vigilante. De ahí que una novela que dilata las últimas horas de un hombre y nos lo muestra transido de más allá, que trata de “grandes” temas, sea arrobadora.

El sueño es una forma de destierro y por eso es metáfora del supremo destierro: la muerte. Es una marginación de la realidad que, en el trasiego de la poesía, se convierte en pozo de creación. Uno en cuyas profundidades se constata que la vida no está a salvo de “la caída”: ¿No se dice “caer en el sueño”, como lo recuerda bellamente María Zambrano en uno de sus escritos? Que el descendimiento, igual que la penumbra, sean asociados al sueño no es gratuito. Avisa de lo indiscernible que hay en él, pero también de cuánto se lo subestima desde la altivez de la realidad vigilante. Y, con todo, el arte y la filosofía han tenido que acudir, cuando arriban al límite de lo lógico para explicar al ser, a alguna subrealidad que dé cuenta de él: piénsese en la espacialidad infernal evocada por tantas literaturas y mitos, o en “el pozo del ser” del que han hablado los filósofos.

La bóveda del sueño aludida por Virgilio es atemporal en tanto acumula jirones de historias pasadas y futuras cuyo enlace no es sucesivo ni coherente, nostalgias sumergidas que conforman un enigma, que tienen la gravedad de todo aquello que se ha escapado a la conciencia humana y al anhelo banal de conocimiento. La superación de la metáfora es la cumbre de los ensueños virgilianos que tocan con la muerte: el anhelo de encontrar la palabra prístina que sobrecoja al ser y lo rodee con su rumor, que se meza leve y pesada como el mar, que lo guarde, en su extinción, “más allá del lenguaje”.

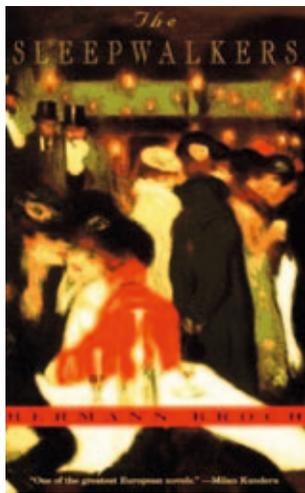
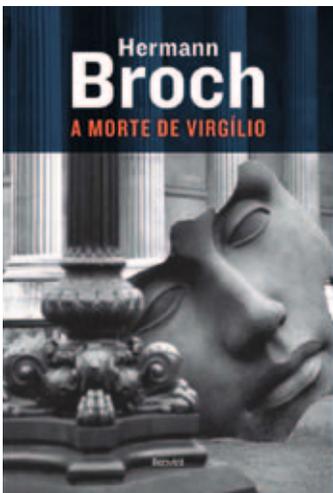
Virgilio está muriendo y la cercanía al fin último, entresueños, es reveladora de cuán poco ha comprendido de la vida, inmerso en la retórica y la gloria (según su perspectiva), cuando es en la “sencillez última”, la del morir, que es posible ver lo no visto en el curso vanidoso de la existencia, cuando la fugacidad de lo terrenal llama al abismo de las significaciones. De esta manera, el sueño es un fenómeno que lleva a lo primigenio, piedra de toque de tantas de sus elucubraciones, nutridas de una concepción de circularidad de la vida según la cual lo primero se toca con lo último en aras de un renacer luminoso, esclarecido.

Sonambulismo, fuga del sentido

La trilogía de *Los sonámbulos* es una suerte de composición dodecafónica, conjugación de formas y estilos que expresan el caos reinante en el mundo finisecular y de entreguerras. *Pasenow o el romanticismo*, *Esch o la anarquía* y *Huguenau o el realismo* trazan los desvaríos de una época y de unos seres que —como advertimos antes— se “degradan”. Allende la historia de cada uno, plena de cuidados matices, nos interesa el *estado* sonámbulo de los personajes. Dicho estado es tamiz de nuestra lectura, condensación del fracaso del Yo que estas tramas exploran en la transición entre dos momentos: primero, el de la desazón y la pérdida de los valores aristocráticos; segundo, el desmoronamiento de todos los valores, que se han hundido, junto con los hombres, en la guerra. Los personajes que vamos conociendo hacen su existencia de acuerdo a esquemas que paulatinamente se vacían de sentido: el honor, el orden, la realidad. Apenas sin darse cuenta, continúan su vida de acuerdo a las ideas previas que tienen de cómo hacerlo, pero a menudo los traiciona el malestar y la sinrazón, que inundan sus días de opacidad.

La idea de errancia entre prejuicios y relativas ideas del valor de las cosas y las acciones está condensada en la metáfora del sonambulismo, que es un estado o trance onírico carente de lucidez, una suerte de enajenación necesaria para mantener la cordura en un mundo en el que nada significa lo de antes. El personaje central del primer libro, Joachim Von Pasenow, es un nostálgico del absoluto perdido, y por eso se hace militar: su uniforme reemplaza la investidura de la fe y su jerarquía suplanta la celeste, y se hace absoluta en vez de la Divinidad desaparecida. Esch, protagonista del segundo libro, es igualmente un nostálgico: antes contador, luego, en tiempos de guerra, director de un periódico de provincia, ha sido expulsado del orden de los números, de los puntos de vista inalterables, a la incertidumbre de informar en medio del caos, cuando las noticias son cambiantes, igual que las emociones y los bandos.

La opción del uniforme significa la conservación del orden perdido, su *incorporación* en alguien que no tolera la relatividad de las valoraciones. A diferencia de este aparente alivio, Esch reniega de su situación y busca las sendas de la religión para protegerse: se convierte en predicador.



Y en contraste con ambos personajes, Huguenau, del tercer libro, es un comerciante dispuesto a erigir de la nada prósperos negocios, tentando en medio de la ingenuidad y el desconcierto de los demás; es un tímido que aprovecha el caos reinante para actuar a sus anchas; no se somete a ninguna moral prefijada y, ajeno a cualquier idea de bien o de mal, solo espera la oportunidad para su beneficio.

La expulsión del absoluto que se cristaliza en el sonambulismo es común a todos los personajes de la trilogía, aunque sus destinos sean diferentes. El interregno que se genera significa la carencia de respuestas a la angustia: algunos imploran por ellas, rabiosos, otros son resignados o apáticos. De hecho, la apatía es una disposición del ánimo ejemplar de lo que pudiera entenderse por sonambulismo; es propia de aquellos que de ninguna manera renuncian al convencionalismo que mantiene en pie sus formas de vida: el matrimonio, los hijos, la herencia, el trabajo, la salud incluso. “Apatía del sentimiento”, como la tilda uno de los personajes, significa la sumisión de las pasiones a mandatos morales atávicos que en apariencia preservan de la duda.

En apariencia —decimos—, puesto que el malestar tiene variadas formas de mostrar que no hay salvación para la angustia de vivir. De ahí que valga la pena preguntar: ¿Por qué elegir la imagen del sonámbulo para caracterizar a los personajes de esta trilogía? ¿Por qué elegir esa ambigüedad entre el sueño y la vigilia que pone en tela de juicio la conciencia vigilante que suponemos condición de las acciones humanas? No impera la clásica imagen del sueño lúcido que tantas veces ha aparecido en la literatura ni es el sueño evadido de toda noción de vigilia. Se trata de un espacio-tiempo en el que la soberanía del yo es vacilante y, sin embargo, produce movimiento, acción. Es el devenir de la existencia que no se posee, que se mueve por cuenta de una voluntad ajena, acaso por una añoranza mítica, irreal, que la imanta: “El hombre que, estando muy lejos, siente añoranza de su mujer o de la patria de su infancia, se encuentra al comienzo del sonambulismo”. La añoranza viene de una lejanía que duele, que late, que titila desde un lugar inalcanzable; despierta la tentación de la huida, la fantasía de la libertad absoluta, del cobijo y el descanso más allá de las

falsedades en las que se entreteje la vida corriente. Pero nada real ofrece la añoranza: fuera de ella se esparce la oscuridad y el abandono de los seres abrumados por la existencia.

La cotidianidad en sus pequeños detalles prácticos es también una peculiar forma de sentir la vida apenas como un susurro insustancial, de caminar desprevenido y con la angustia adormecida por las ocupaciones del día a día, de ser bajo condiciones confortables y sin ruido en el espíritu. Preciso es recordar a Hanna Wending (personaje del tercer libro, esposa de un militar), una mujer de vida ociosa que conoce el arte de la armonía de la existencia bajo la forma del diseño de interiores domésticos y que, al salir de su casa en tiempos de guerra, se siente perturbada por el polvo que cubre sus zapatos de charol. Pese a la impresión de superfluidad, Broch nunca deja de advertir el llamado del mundo que se resquebraja, de la obligación ética evadida, de las tensiones profundas que ocultan las vidas insignificantes; en relación con esta mujer, usa la metáfora del mar del alma para decirnos que en un fondo casi inadvertido de los seres ondea pesadamente la disconformidad.

Otra imagen del sonámbulo está asociada a la seguridad con que alguien prosigue la vida, alejándose de cualquier peligro. Tal es el caso de Huguenau, un desertor que, cuando se desprendió del frente de batalla, “caminaba siempre hacia adelante en el aire diáfano de la temprana primavera, marchaba como sumergido bajo un fanal de despreocupación, aislado del mundo y al mismo tiempo dentro de él, y sin plantearse problema alguno”. El desinterés rotundo que exhibe el comerciante frente al horror de la guerra da pie para entender el sonambulismo, más allá de la enajenación interior, como una forma de pusilanimidad, en tanto evasión del compromiso con los otros, con el mundo.

Ante una realidad que se ha disgregado, los hombres aún no se acomodan a nuevas formas de estar en el mundo; deambulan entre nociones morales que ya no son convincentes e inciertas tentativas de libertad, de belleza, de bondad. Esos hombres, en apariencia despiertos, pero dormidos en verdad, lanzados a la acción de cada día, que no espera ni demanda la concienzuda reflexión, corren el riesgo de precipitarse en el vacío, pues la acción que carece de comprensión, inducida por

la inercia, si bien da sosiego al desorden de la propia conciencia, no aplaca el bullicio del mundo y de la realidad, que la horadan.

Las masas, la risa, la soledad última

Entre los sueños de Virgilio se filtran dos fenómenos ominosos: la masa y la risa. Por supuesto, la masa es uno real, que conmovió particularmente a los hombres del siglo xx, mientras que la risa es uno imaginario, metáfora de lo que amenaza, de lo que se burla del sentido, del límite de la razón. De ahí que puedan equipararse los dos fenómenos, pues ambos hacen flaquear o temer a la individualidad y a la cordura.

Cuando Virgilio arriba al puerto de Brindis junto con la corte de Augusto, siente rezumar el “olor a rebaño” desde su camilla. Mientras él yace, es transportado entre el pueblo multicolor, que se le aparece como pura “fealdad rugiente”, como sensualidad indomable, como empuje sordo “hacia una ardiente nada”. Su quietud y espera de la muerte contrastan con el vigor sin dirección que cunde en la masa. El gentío se arremolina y pisotea como haciendo ver que en esa mera acción reside “un poder enigmático tremendo, sordamente proliferante”. No es simple temor a la multitud lo que explica estas apreciaciones de Virgilio. Se trata del extrañamiento que, a su pesar, se confiesa el poeta, cuando creía vanamente que su obra se dirigía al pueblo romano, al notar que el apetito de este es distante de sus aspiraciones ideales de poesía; al notar, además, que la obra del Estado imperial (lisonjeada por la *Eneida*) se sostiene en la codicia cortesana y en la exclusión de la mayoría de la humanidad, condenada a la vileza, a ser cobarde u obediente, cruel y despiadada, según el caso. Es motivo de dolor para el poeta sentirse escindido, en la realidad, de la comunidad humana que ha creído convocar genuinamente en su obra.

En *Los sonámbulos*, en cambio, la masa abre sus fauces bestiales para capturar los destinos erráticos de los hombres comunes. La temporalidad que cubren los tres libros (entre 1888 y 1918) ilustra sobre la debacle de una civilización fundada en la idea del progreso material y moral de la humanidad, que se jactaba de haber llevado a la cumbre al individuo, al yo, al que piensa y luego existe, al libre y autónomo, al sujeto de la razón, todo lo cual habría de sucumbir con la Gran Guerra. En

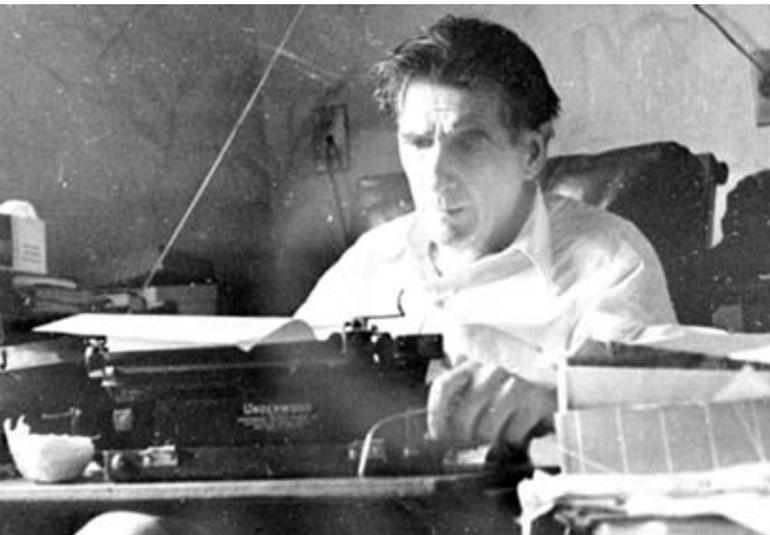
este sentido, la trilogía advierte de la vulnerabilidad de los individuos, inermes ante el fervor de la masa y ante los eventuales mesías, prestos a vencer su voluntad de hombres pequeños a grandes causas, al odio o, simplemente, a la muerte.

Asimismo, desprotegido, se encuentra el hombre ante la risa. A lo largo de *La muerte de Virgilio* se suceden inquietantes imágenes de esta, que señalan siempre el límite y que horrorizan. Virgilio es un hombre reducido a la animalidad en sus horas postreras, sobreviviente que atisba lo inaudible y lo impalpable, desde donde “sonaban ciegas las carcajadas”. La risa habla del “final del juego”; es una mofa de las ilusiones humanas de infinito, es una forma contundente y angustiosa de reconocimiento de la nimiedad. Es una aparición demoníaca, no un fenómeno real. Proviene de un no-lugar, de un crepúsculo opuesto al del ensueño armónico o revelador; tiene un lenguaje propio y maligno, y está encriptada en la muerte como un “flotante límite entre ansia de vivir y aniquilamiento de sí”.

La risa entraña un mensaje terrorífico que el hombre no puede comprender; es un lenguaje antes del lenguaje, que algo dice, pero sin comunicar; reluce desde el ojo de la muerte, es “el residuo del ser que para el mortal nunca desaparece en la nada”. Mueca de la nada, tal es la risa; prueba espantosa de lo inexistente y de lo insalvable que se incrusta en lo viviente. Además, Virgilio la sabe “un lenguaje que ya no es puente entre los hombres”, uno terminante, ofrecido tan solo a quien comparece solitario ante la muerte.

Algo similar pudiera colegirse a partir de *Los sonámbulos*, pero con una tonalidad diferente. Todos los personajes de esta trilogía son presa de una insoslayable soledad: descubren con perplejidad u horror que los seres humanos no pueden prestarse ayuda, que se olvidan unos a otros como si fueran remotos sueños, que están lanzados a la existencia desamparada.

Joachim Von Pasenow se casa con la mujer que las normas sociales le indican, pero la incompreensión que los une es inconfesable, reposa entre ellos, en los encajes de sus sábanas; los ve dormir confortablemente, ajenos a cualquier pasión; los abraja en las noches con “una inmovilidad angustiosa”. Esch, que luego se hace muy amigo de Joachim, sobrevive a la nostalgia cada día y nada



La idea de errancia entre prejuicios y relativas ideas del valor de las cosas y las acciones está condensada en la metáfora del sonambulismo, que es un estado o trance onírico carente de lucidez, una suerte de enajenación necesaria para mantener la cordura en un mundo en el que nada significa lo de antes.

lo consuela de su soledad, que es la condición en que ha de encarar la ilusoria redención de su alma prisionera. Estar enajenado del nombrar primigenio, sujeto a las falsas verdades, a las palabras evanescentes, lo lanza a la locura de la soledad; pero más lo descompone percibir la imposibilidad de comprensión entre los seres humanos, que únicamente parecen capaces de hacerse el mal.

Mientras Joachim y Esch buscan la redención, entretejiendo su vida con el relato cristiano, y procuran ascender de la cenagosa realidad a alguna suerte de claridad que añoran, Huguenau se fastidia de tanto discurso ultramundano, cuyas sutilezas lo tienen sin cuidado:

—Más vale que nadie escuche a nadie —dijo Huguenau. Hemos de arreglárnoslas solos... y lo lograremos.

—Nosotros le abandonamos [a Dios] y Él nos ha dejado solos... —dijo el mayor [Pasenow]—, tan solos que ya no podremos volver a encontrarnos.

—Encarcelados en la soledad —dijo Esch.

Estos hombres (y los demás personajes de la trilogía y aun nosotros, pese a sentirnos disidentes) prosiguen la vida a tientas. Unos esperan la salvación, la tierra prometida, otras oportunidades de lucro, otros solo vagan en el vacío de la vida, debiéndose nomás que a su soledad. Al fin,

todos están sumidos en el desamparo, incluso aquel Huguenau cínico, que pretende llenar el vacío de su existencia con el confort de la vida aburguesada:

No existe alma que, por muy depravada, por muy vil, por muy estrecha de miras que sea o por muy entregada que esté al dogma más ruin, pueda sustraerse a esta visión de las cosas y a esta angustia. El ser humano, semejante a un niño sorprendido y asaltado por la soledad, presa de la angustia de la criatura que ha empezado a morir, ha de buscar en lo finito el vado que constituirá su vida y su seguridad.

La soledad de estos *sonámbulos* está asediada por una nostalgia (casi siempre inconfesada) de la comunidad prístina, que debería ser acogedora, que debería consolar del mal y de la sinrazón, que debería renovar la esperanza en la bondad, como diciendo con tersura: “¡No te hagas mal alguno, que todos estamos aquí!”. De forma comparable, Virgilio, arrojado a la soledad postrera, pregunta: “¿Murmuraba aún algo?”. Lo acucia la necesidad de una exhalación al menos, fugada de la incomunicación y de la extinción absolutas. ■

Daniela Londoño Ciro (Colombia)

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

Sobre el cortejo en el siglo XXI ¿Cortejo?



La imagen de la introducción de la profesora Charlotte Mathieson a la edición *Sex, Courtship and Marriage in Victorian Literature and Culture* (2012) muestra a una pareja sentada en dos sillas, al lado una mesa de patas delgadas, curvas, con un frutero y dos velas encima. Detrás, una cortina amplia, a manera de telón, cuyos flecos dorados se recuestan sobre una alfombra color azul cielo. En el trasfondo, un salón elegante en donde departen otras damas, caballeros y quizá un mayordomo. El título es COURTSHIP con mayúscula y se autoexplica con la actitud de los protagonistas en primer plano: un hombre y una mujer jóvenes, elegantemente vestidos, él con los ojos bien abiertos inclina su cabeza y torso ante ella, con las piernas cruzadas y sin pisar el vestido que cae en forma de amplísima falda. La joven tiene los ojos entornados, casi cerrados, y luce un medallón que sobresale en su cuello destapado totalmente justo hasta al pecho. Los rizos cuelgan bien puestos y ella sostiene en su mano izquierda un abanico semiabierto. La otra mano la tiene sostenida él, presumiblemente con un buen equilibrio entre firmeza y delicadeza. Es un importante contacto físico, pero está salvaguardado con sendos guantes.

Por otro lado, en la revista *The New Yorker* la periodista Alexandra Schwartz se pregunta si *dating*, la

actividad de socializar, conocer personas, establecer contacto con ellas, salir con ellas, “vale la pena el esfuerzo”. Su reportaje comienza contando una historia de engaño protagonizada por un hombre que parece ser encantador y dedicado y por una mujer que le cree, hasta que se da cuenta de que él mantiene paralelamente otras relaciones, establecidas a través del sitio de contactos en línea OkCupid. Es su introducción a la crítica de un libro de la investigadora estadounidense Moira Weigel sobre la historia del cortejo. Schwartz se extiende en la reseña y comentario, bajo un título que suena imperativo: *Work It* (2016), *Trabájelo*, al lado del cual hay una imagen muy característica de la publicación, caricatura, pero no necesariamente cómica. En una ciudad de rascacielos, un hombre de traje, corbata y sombrero está parado en una terraza. Y una mujer que también lleva sombrero y quizá una chaqueta de manga larga se sostiene con su mano izquierda de la cornisa. No se ve gente alrededor, solo las muchas ventanas de los edificios, una bandera en uno de ellos y tres automóviles abajo, lejos. La mujer extiende el brazo hacia el hombre, mostrándole, con su mano derecha, la pantalla de una computadora de tableta y mirándolo fijamente. De la pantalla “salen” flotando dos corazones, pero el hombre está ocupado mirando fijamente su propio celular e ignora el

Si esta generación se ha acostumbrado a trabajar *freelance*, a no tener nada fijo, a vivir en una economía de servicios, de crisis recientes y latentes, a ser flexible, adaptable y estar disponible en línea en todo momento, a ser “autoempresaria” todo el tiempo, ¿por qué no va a trasladar esto a su vida social?

elocuente mensaje de la mujer que ha subido hasta allí para expresarle sus sentimientos.

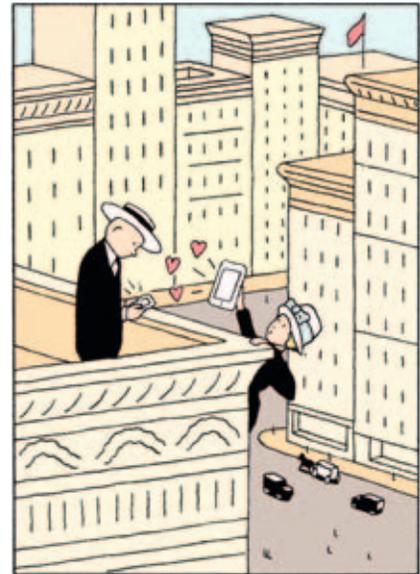
Es probable que la mujer, que vive en el mundo actual de tabletas y celulares —y, se espera, arneses seguros para escalar rascacielos—, pueda conocer más acerca de las relaciones, el sexo y, quizá, el matrimonio, que Hetty Sorrel, la heroína de *Adam Bede* (1859), sobre quien la autora George Eliot escribe que “no había leído nunca una novela [...] ¿cómo podría entonces darles una forma a sus expectativas?”. La profesora Mathieson trae a colación esta línea que presenta a Hetty, proveniente del campo, ingenua, enamorándose del capitán Arthur Donnithorne, un caballero mayor, con más dinero y experiencia. Ciertamente, la literatura ha provisto de material para que distintas generaciones de diversas eras “den forma” a sus ideas sobre las parejas.

En el siglo anterior a Eliot, Jane Austen empezó a construir una obra en la cual desplegó con lujo de detalles su capacidad creativa a partir de la observación de las políticas sociales, económicas, religiosas y legales alrededor de los enlaces amorosos de la época, así como de las ilusiones, restricciones, desengaños, orgullos, prejuicios —y perjuicios también—, de tal manera que, en el siglo XXI, sus títulos como *Sense and Sensibility*, *Orgullo y prejuicio* y *Emma* continúan siendo releídos, reexaminados y vueltos a representar en el teatro, el cine, la televisión y otros medios.

Pero en este mismo siglo XXI, las personas interesadas en el cortejo entendido en amplios términos no tienen a su disposición los manuales respectivos que guiaban paso a paso como los que tenían aquellas de la era georgiana, victoriana o de las primeras décadas de la segunda era isabelina de la actual regente británica, o aquellos protocolos que, con variaciones, dominaban la forma de socializar con fines de formar pareja en

distintas culturas occidentales. En el caso de la Gran Bretaña bajo el mando de la reina Victoria, las reglas eran claras en cuanto al papel de los padres, la estricta etiqueta, el pudor al vestir, y pululaban libros tipo *Flirting Made Easy* (sobre cómo flirtear con facilidad), *Hints on Matrimony by a Practical Man* (claves para el matrimonio, según un hombre práctico), *The New Letter Writer for Lovers* (modelos de cartas para toda situación amorosa), *The Lover's Guide to Courtship and Marriage* (paso a paso desde la sala paterna hasta el altar, que se anunciaba como libro ilustrado, aunque exageraba). En una juiciosa revisión que hizo la historiadora Kathryn Hugues de una enorme colección de volúmenes de este estilo almacenados en la Torre de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge (objeto de mucha especulación sobre pornografía del siglo XIX que no resultó ser así), encontró que no solamente se trataba de guías de comportamiento sino de consejos que “no estarían fuera de lugar actualmente”, como el de “continuar” el cortejo también dentro del matrimonio, moderar las expectativas y estar preparados para que la pareja “decepcione casi diariamente”.

Pero, ¿es posible aceptar, en el siglo XXI, premisas basadas en paciencia, procedimiento, persistencia, contención? El actual es el tiempo de la rapidez, del todo es posible, de la expresión facilitada por mecanismos que trascienden fronteras de todo tipo, físicas y mentales, de la interacción permanente mediada por dispositivos tecnológicos. Particularmente, la generación joven Y, compuesta por los llamados milenarios, se caracteriza por la tendencia hacia la gratificación inmediata y momentánea, a la exploración abierta de múltiples formas de conocimiento y relaciones sociales, sexuales, afectivas, y acostumbrada a una comunicación en la cual predominan los mensajes cortos de texto, el chat, *selfies* e incontables



intercambios breves en teléfonos. El carácter global de la comunicación en línea hace además que estas tendencias y hábitos se compartan de forma más rápida y uniforme entre contemporáneos de distintos países, como se observa al analizar, por ejemplo, los estudios del Pew Center en Estados Unidos sobre los *millennials* en ese país y encontrar afinidades prontamente con los de muchos otros.

Si esta generación se ha acostumbrado a trabajar *freelance*, a no tener nada fijo, a vivir en una economía de servicios, de crisis recientes y latentes, a ser flexible, adaptable y estar disponible en línea en todo momento, a ser “autoempresaria” todo el tiempo, ¿por qué no va a trasladar esto a su vida social? En esta línea propone Weigel sus argumentos acerca del *dating* contemporáneo. Ella es una joven treintañera, actualmente candidata a un doctorado en la universidad Yale, vive en San Francisco y es la autora de *Labor of Love - The Invention of Dating* (Farrar, Straus and Giroux, 2016).

En su libro presenta la investigación acerca del origen mismo de la noción de *dating* en Estados Unidos y explica su transformación en el tiempo directamente relacionada con la economía y los cambios laborales. Dicho origen lo enmarca en el siglo XIX, cuando empiezan a crecer las ciudades estadounidenses con población nativa y con miles de niñas y mujeres, procedentes tanto del campo como de países europeos, que emigran hacia los centros urbanos. Entre la burguesía, los jóvenes no hacían *dating* sino *calling*:

el joven pretendiente se presentaba a la casa, previa invitación, entregaba su tarjeta al sirviente y esperaba en el salón a tener un rato de conversación con la joven elegida, bajo la vigilancia de la madre de ésta, otra familiar o chaperona, y así, hasta formalizar la relación en un compromiso. Entre las clases trabajadoras, no había tal formalismo —básicamente tampoco se disponía de tales aposentos residenciales— y los encuentros se sucedían en lugares públicos: la calle, los salones de baile, las reuniones de la iglesia. La disparidad salarial entre hombres y mujeres hacía que éstas dependieran de una invitación masculina para tener un poco de entretención e incluso de comida mejor que la habitual. Esto condujo a frecuentes acusaciones de “trabajo sexual” hacia aquellas jóvenes que se encontraban de noche caminando con un hombre que no era su esposo.

Con el mayor acceso de mujeres de la clase media a las universidades, las posibilidades de encuentro no vigilado por los familiares aumentaron, tanto como las actividades para elegir, incluyendo la cita clásica de salir al cine. El automóvil, símbolo de autonomía y libertad, dejó atrás las limitaciones de movilidad en parejas y grupos. En la época de la postguerra y el *babyboom* de los años cincuenta, el crecimiento a gran escala de la economía del país, los jóvenes empezaron a disponer de mucho más dinero de mesadas y, con ello, para gastar en sus citas. Fue también el tiempo de las insignes fuentes de soda y la expansión

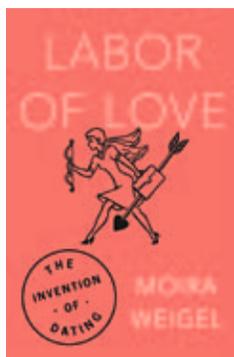
del suburbio estadounidense (la vida al estilo la serie de historietas *Archie*, por ejemplo). En las últimas cuatro décadas, las mujeres participan mucho más no solo en el mercado laboral sino además en la partición de cuentas de restaurantes, en la propuesta de invitaciones a salir o hasta de financiar la luna de miel, como se recordará a Carrie, el personaje de la serie *Sex and the City* (1998-2004), que en la película correspondiente (2008) termina yendo a México con sus tres mejores amigas después de que el novio la deja plantada el día de la boda, y durante el viaje lanza al mar su teléfono celular rosado y ahoga el contestador lleno de mensajes del individuo en cuestión (con quien se reconciliará tras acceder, casi al final, a una carpeta sellada de correos electrónicos en su portátil con la palabra *Love*. Eran los lejanos tiempos pre-WhatsApp).

Weigel señala cómo en cada época las fuerzas económicas juegan un papel determinante en las formas del cortejo y, arguye, cada generación critica la forma como la más joven crea sus propios juegos sociales-románticos. No era lo mismo hacer citas a las seis de la tarde a la salida fija del trabajo que intentar quedar con alguien que a lo mejor estará trabajando desde casa, o en un café sin ninguna rutina preestablecida. Es cierto también que diversos términos mercantiles están asociados con las relaciones de pareja: *damaged goods*, mercancía dañada, la mujer que perdía la virginidad antes del matrimonio y, por ende, “salía del mercado”. La gente podía preguntarse por qué un hombre “compraba la vaca cuando podía obtener la leche gratis”. Actualmente, alguien

puede *reach out*, salir a explorar y contactar y, luego de una cita con prospecto, hacer un *follow up*, un “seguimiento”, del cual puede surgir el deseo de hacer un *investment*, de invertir en la relación, que puede terminar siendo nada más que la de *friends with benefits*, “amigos con derechos”.

Si una persona usa Uber para conseguir taxi y Airbnb para encontrar alojamiento, ¿por qué no usar Tinder para conseguir pareja o a alguien con quien salir una noche o una media hora libre? En esta línea van los argumentos de Weigel en contra de quienes hablan de una crisis del *dating* por la explosión de aplicativos web (apps), ya ni siquiera para conocer a alguien y buscar una relación —o pretender querer hacerlo— sino para un *hookup*, un encuentro sexual rápido con alguien de la lista de disponibles en un radio de distancia, como funciona Tinder. En un artículo de la autora, publicado en 2015 en *New Republic*, criticaba otro publicado por la reconocida periodista Nancy Jo Sales en *Vanity Fair*, titulado “Tinder and the Dawn of the Dating Apocalypse”.

El reportaje de Sales causó bastante interés y una respuesta airada de Tinder, manejada muy mal en términos de relaciones públicas, con un aluvión de tweets en la cuenta corporativa diciendo que Tinder era prácticamente un promotor del amor y la felicidad, mientras que los testimonios obtenidos por Sales mostraban una radiografía de transacción utilitarista, al menos de un sector de la población joven de Nueva York que usa sus teléfonos para obtener sexo fácilmente: jóvenes ejecutivos cuantifican sus conquistas a través de medios sociales cada noche, entre unos y otras se envían imágenes



Portada del libro *Labor of Love*, editorial Farrar, Straus and Giroux.

Weigel señala cómo en cada época las fuerzas económicas juegan un papel determinante en las formas del cortejo y, arguye, cada generación critica la forma como la más joven crea sus propios juegos sociales-románticos. No era lo mismo hacer citas a las seis de la tarde a la salida fija del trabajo que intentar quedar con alguien que a lo mejor estará trabajando desde casa, o en un café sin ninguna rutina preestablecida.

atrevidas. Jovencitas de familias y de universidades de élite están recibiendo constantemente mensajes obscenos de hombres que ni siquiera conocen pero que las contactan por alguna red social; y aquellas que no disponen de mucho dinero extra aceptan citas incluso con quien no les interesa pero que les puede representar una salida y una cena en un sitio de otra manera imposible de pagar en el prohibitivo Manhattan. Algunas llaman a esto conseguir “cupones Tinder” para comida.

Sexting, la acción de enviar un mensaje con un contenido sexual explícito, muchas veces gráfico, la *dodgy pix* entre adolescentes británicos, por ejemplo, es parte de la comunicación habitual entre muchas personas de distintas edades y procedencias que emplean hoy la web y los dispositivos electrónicos para hacer y mantener contactos. El asunto es que no es lo mismo ser un adulto consintiendo este tipo de contenidos que un menor de edad o un joven navegando la primera adultez de sobreexposición en línea. Un informe del Centro para la Protección Infantil, Ceop (Child Exploitation and Online Protection Centre), del Reino Unido, indicaba en 2015 que el 31% de las muchachas y el 16% de los muchachos entre 13 y 17 años han experimentado algún tipo de violencia sexual al menos una vez. Si usted sabe que entre sus compañeros circula una foto íntima que usted no ha enviado, y que se ha convertido en “moneda de cambio” que lo expone a burla y acoso, la vida puede volverse una tormenta.

Weigel acusa a periodistas como Sales de “histeria” sobre los usos de Tinder y, en general, sobre las prácticas de *hookups* y demás que pululan entre adolescentes y jóvenes. Dice que, años atrás, la “histeria” era por el cibersexo y que, a su manera de ver, nada grave ha pasado, simplemente están cambiando los hábitos generacionales al ritmo de nuevas condiciones productivas. Su investigación es extensa y su discurso sólido, pero ¿es del todo convincente más allá de la documentación histórica analizada? El alcance de estas prácticas llega a números cada vez más altos de personas: Tinder tiene alrededor de 50 millones de usuarios, de los cuales el 79% son jóvenes de la generación Y, y el 60% del total es de fuera de América del Norte. Es decir, el impacto obliga a un estudio de fenómenos que superan barreras geográficas y sociales determinantes en estudios previos.

El pasado 30 de marzo, el Huffington Post publicó un artículo titulado “*Dating* está muerto, que vivan estos modelos de emparejamiento de los milenarios”. ¿Tiene sentido hablar del cortejo en el siglo XXI, o debe redefinírsele como el ahora llamado “Netflix and Chill”, ver algo en Netflix y después ver qué pasa en el sofá? Los consultorios terapéuticos tendrán que enfrentar los efectos a largo plazo de esta situación, como ya han hecho con generaciones previas. Entre todo esto, ¿qué papel le queda a la literatura? *Girls*, la popular serie de Lena Dunham en HBO, no es suficiente. Está por verse si surge una novela del amor real en los tiempos de Facebook y Tinder. Quizá algunos jóvenes y, por qué no, también algunos mayores, pueden (re)leer mientras tanto a Bukowski en uno de sus diarios a comienzos de los noventa: “Dejé de buscar la Chica de los Sueños, yo sólo quería una que no fuera una pesadilla”. ■

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 principales

Todas las referencias disponibles en línea fueron consultadas por última vez el 13 junio de 2016.

- Buckowski, C. (2004). *The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship*. Nueva York: Harper Collins.
- Em & Lo (2016). “Dating’s Dead, Long Live These 10 Millennial Mating Patterns”. *The Huffington Post*. Disponible en: <http://huff.to/1V7Y7OE>.
- Hughes, K. (2008). “The secret love lives of the Victorians”. *The Guardian*. Disponible en: <http://bit.ly/29w23Im>.
- Mathieson, C. (2012). Introduction: Sex, Courtship and Marriage in Victorian Literature and Culture. Vol. 4 (2). Disponible en: <http://bit.ly/29rKkEr>.
- Sales, N. (2015). “Tinder and the Dawn of the ‘Dating Apocalypse’”. *Vanity Fair*. Disponible en: <http://bit.ly/1KTucX7>.
- Schwartz, A. (2016). “Work It”. *The New Yorker*. Disponible en: <http://bit.ly/1ToxKjC>.
- Smith, C. (2016). “By the Numbers: 41 Impressive Tinder Statistics”. Disponible en: <http://bit.ly/29iTCQR>.
- Weale, S. (2015). “Sexting becoming ‘the norm’ for teens, warn child protection experts”. *The Guardian*. Disponible en: <http://bit.ly/29A3beQ>.
- Weigel, M. (2015). “Dating Will Never Die”. *New Republic*. Disponible en: <http://bit.ly/29qWFnk>.
- _____. (2016). *Labor of Love - The Invention of Dating*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

Pensamientos de uno llegado a los setentas



Las
memorias
de **Harold
Alvarado
Tenorio**

Todos los esfuerzos de mi tío para ingresarme en alguno de los colegios de la región fueron inútiles. Fuimos a Popayán y Cartago, pero ninguno de los planteles públicos quiso aceptarme con los antecedentes que tenía. Solo los salesianos de Tuluá admitieron recibirme como asistente mientras llegaba la hora de ingresar al año escolar.

Llegada la hora, mi tío hizo revisar su camioneta Ford 1960 y nos dispusimos a cruzar la cordillera en un viaje de más de quince horas, con el agravante de que a mi tío le dio una descompostura tremenda, causada por la ingesta de comidas de carretera, y por poco se deshidrata. Llegamos aquel enero del 61 trasnochados y agobiados hasta la calle 63 con Caracas, donde quedaba

el Miguel Antonio Caro, colegio donde me había matriculado no porque fuera mejor o peor sino porque siempre su propaganda aparecía en la primera página de *El Tiempo*. Antes de regresar a Buga esa misma semana, acompañé a Rogerio a la Librería Mundial de la carrera 7 con 17 a comprar una antología de textos de don Alfonso Reyes y unas copias de la revista *Mito*, porque Reyes acababa de morir en México y mi tío lo admiraba. También compré algunos discos de música clásica y un par de corbatas; uno de esos discos era de los cantos de la coral de la iglesia ortodoxa, interpretados por los Cosacos del Don, de Serge Jaroff.

Jorge Miranda era el propietario de ese establecimiento de medio pelo, controlado por una rígida disciplina militar. Un hombre bajito, con rudimentaria alopecia y caspa desobediente, moro tirando a taciturno, enfundado en un Valdiri jaspeado por el uso, corbata gris ancha y al centro un áncora roja, extremadamente rasurada su copiosa barba y con un timbre de voz que parecía venir de los refugios de la guerra de Corea, donde había estado por su lealtad a mi general Polanía Puyo, de quien relataba anécdotas con la mayor fidelidad y deleite. Pronto entré en contradicciones con él, pero avisado de mi destino, Rogerio había sentenciado que no volvería a Buga sino terminaba mi bachillerato. A los tres meses llegué a un acuerdo con Miranda, quien me permitió, eso sí, con la anuencia de mi acudiente, un señor Villalobos de Buga que regentaba una gasolinera cerca a la Nacional y me daba el dinero para vivir cada mes, retirarme del internado y me fui a vivir a la pensión de un andaluz en todo el centro, en la esquina de la 23 con 7. Se trataba de Pepe Falcó, que decía

descender de una hija natural del Duque de Alba y acababa de contraer nupcias con una de sus criadas, moza mucho menor que él, boyacense, sustentada en un par de jamones largos y trozudos, que terminaban en dos bloques de queso de Paipa que enloquecían al fornido y achaparrado propietario, quien todas las mañanas, con su sombrero cordobés verde marino, con el velludo pecho y la tripa descubiertas, con la pijama a rayas de las películas francesas, le preparaba a su lujuriosa dama tremendas tortillas con migas de arepita paisa.

Allí, en el comedor de esa hospedería, conocí a media *société* capitalina devenida en farándula teatral y cinéfila, que al mediodía o después del cine venían a tomar la sopita pálida y barata que hacían el andaluz y su cruel Altisidora, o convertidos en una tropa dominguera antes de la corrida o la tenida en los dos bares de taurófilos que también tenía don Pepe, a media cuadra de la Santa María y también sobre la 7. Allí alternaban toda clase de etílicos y erotómanos, desde los primos Caballero Calderón y Caballero Escobar, Zalamea Borda o Santos Castillo, hasta los Pacheco y una rutilante serie de manolas arrugadas o apenas entrando en la madurez, que igual bebían manzanilla que amontillado, tinto que blanco, vermut que oporto, y las más jóvenes, ya mamertizadas, tres deditos de escocés, como la hija mayor de un futuro alcalde capitalino, que ya iba a la plaza en compañía de media célula del PC y sería una de las encariñadas del multimillonario Cepeda Castro, con quienes practicaba *swingers* desde aquella semana en Londres, cuando, en compañía de otras parejas, se fugaron a la Costa Azul en el descapotable rojo de Juan Manuel.

Prefería leer y releer en los diarios, de los cuales extraía notas, fragmentos que copiaba en mis libretas de tendero y que conservo. Sentía fascinación por esas pequeñas descripciones y anotaciones que iba haciendo cada día, anotaciones para *La Peste*, o meditaciones sobre frases de Nietzsche o la historia de un bandido en la Patagonia.

Era una casa de dos pisos, con unas veinte habitaciones transformadas en desvanes de alquilar mediante paredes de madera o pasta, donde vivían toreros fracasados, banderilleros, picadores y mujeres de la vida, extranjeras varias, que ofrecían sus servicios en pueblos y temporadas, donde sacaban algo para seguir tirando o se pasaban los días afilando estoques, cincelandos banderillas, cosiendo y remendando trajes de luces u oyendo la radio en los programas taurinos, que eran abundantes entonces. En ese comedorcillo aparecía de tanto en tanto un enorme antioqueño con pinta de luchador de circo, que confeccionaba las hojas de vida de los espadas y las muchachas acompañantes de las comparsas taurinas. Mario Rivero tenía fama de gigoló porque por las tardes subía las escaleras del comedor o visitaba el bar de abajo en compañía de alguna locutora de radio de las vecindades, siempre entrada en años, con redcilla en el cabello, guantes y, si era ya de noche, con capa y estolas, a quienes cantaba tangos en voz baja, acercando su rostro a los oídos de las señoras, mientras pedía alguna copa de ginebra o puro aguardiente. O se le veía ingresando a los despachos de los abogados con medio pollo en una caja de cenadero y un par de zapatos de dama de Almacenes Ley para conquistar alguna de las mecanotiquígrafas recién llegadas de provincia. Era, junto a Humberto Navarro, de los más cotizados buenas vidas de esos cafetines del centro, donde timaban ingenuos, uno con el cuento de que era poeta, corredor de bolsa, avicultor o locutor de radio, y el otro con que poseía la fórmula de una ampolleta que curaba el cáncer y la mala suerte, que vendía con *Alguien muere al grito de la garza*, novelita que no he vuelto a ver. Era sobrino del Tuso, un godo de Medellín, y el más sableador de

todos los nadaístas que vivían en Bogotá, tan sableador, que era capaz de vender incluso el sable. Aquella su primera novela contaba, precisamente, los años que pasó en una correccional de menores donde lo habían ingresado sus propios padres, a quienes odiaba.

Otros de los habituales eran Eduardo Gómez y Estanislao Zuleta, que ya se había separado de La Manca, como llamaba a María del Rosario, la sobrina de los Santos dueños de *El Tiempo*, hija de su hermana Cecilia y un ingeniero Ortiz. Tenía un defecto, creo que congénito, en su mano izquierda, que ocultaba, como Afrodita tras perseguir a Adonis, usando largos guantes de seda perfumados, del mismo color de sus pavas y vestidos de hombros torneados, fina cintura y amplia falda en forma de corola a veinte centímetros del suelo. Y unos dientes horribles que saltaban sobre quien la mirara de frente. Pero era una Santos y además filo comunista, como lo era su tío Hernando, que hasta imprimía *Voz Proletaria* en la imprenta del diario y decía que uno tenía que ser hombre “solo de la cintura para arriba”, cosa que practicaba con Álvaro Herrán, un falsificador de cuadros que logró, incluso, embaucar al Banco de la República, que todavía se considera un renovador del arte colombiano, muy amigo de Harold Bohmer, con quienes también platicaban por las tardes en El Cisne y ya bien entrado en la vejez con Darío Jaramillo, que compartía, a la limón, con el divino Chulí Martínez.

No sé de dónde saco que la primera vez que fui a la Librería Gran Colombia fue con Eduardo Barcha, porque algo le unía con el que había sido el dueño, o porque conocía gente de esa mayor que se reunía ahí; o pudo ser con J. L. Díaz Granados, a quien debí conocer en alguno de los



Harold con su madre, Ana Tulia Tenorio, y su hermana, Eliana Alvarado, 1960.

cuchitriles de la 19 o los cafetines de la 22 o de la misma 20, donde estaba El Semáforo, un *bordello* que abría desde la tarde y donde terminaban la noche los que venían del continuo del Lux, cinematógrafo con tradición en el manoseo entre varones y en cuya puerta principal no faltaba los fines de semana el poeta Pubén, que desde allí espiaba el paso tardío de Nicolás Suescún al volver de la Buchholz. La librería, que tenía dos grandes mostradores y los libros detrás de ellos, pero también unas mesas grandes donde exhibían las novedades y de donde se robaban uno que otro libro, era atendida por dos subversivos (Mora & Andonov), que se habían beneficiado del establecimiento tras la huida y el exilio de Simón Latino, su dueño y creador, por causa de las asonadas del 9 de abril, a las que había incitado desde la radio como lo habían hecho Jorge Zalamea y Jorge Gaitán Durán, que ese año todavía andaba por ahí y moriría a comienzos de diciembre. Carlos H. Pareja, verdadero nombre de Latino, era profesor de derecho en la Universidad Nacional y el inventor de una de las más bellas colecciones de libritos de poesía que haya existido en nuestra lengua.

El bisiesto fue definitivamente el año de Albert Camus, al menos en la capital de la república. Por donde fueras, con quien conversaras, en los mundos académicos e intelectuales, incluso entre gentes de la farándula o teatreros, habituales de la ignorancia, su pensamiento, más que su muerte absurda, eran materia de conversación. Y de éxito de librería. En la Gran Colombia, la Mundial, la Central, la Buchholz, o en el teatro de Camus en las ediciones Losada de tapas grises, o los *Carnets*, en las ediciones de bolsillo, o

La peste y *El extranjero* y los ensayos, *El mito de Sísifo*, *El hombre rebelde*, estaban de moda. Hasta la publicación de *Cien años de soledad* no volví a ver el fervor con que jóvenes y adultos leían y llevaban bajo el brazo los libros de un autor. Camus fue para mis contemporáneos, mucho más que Borges, el autor que suscitaba más conversaciones y debates, más interlocutores.

Hijo de *pieds-noirs* cultivadores de marañón, la madre sorda y analfabeta, el padre herido en la batalla del Marne, vivió la niñez en la orfandad, pero una beca permitió que terminara el bachillerato, en el que un par de maestros le iniciaron en la literatura y la filosofía, que terminó por estudiar en la universidad. Rechazado por tuberculoso como maestro, se dedicó al periodismo. Esa historia de sus orígenes era encomiada en la prensa bogotana, en especial en *El Tiempo*, donde los redactores culturales, como Rogelio Echavarría o Jaime Paredes Pardo, y qué no decir de Eduardo Mendoza Varela, estaban muy orgullosos de los vínculos del Nobel con don Eduardo Santos, a quien en pleno ataque de la dictadura a finales de 1955 había homenajeado en París con un extenso discurso durante un banquete de periodistas franceses y españoles para desagraviarle. La tesis expuesta era que la prensa no puede sacrificar la verdad para servir a las ideologías, porque debe respetar al lector, no despreciarlo. Recuerdo haber oído a Gerardo Molina contradecir en la Gran Colombia al joven subversivo Melo, partidario del terror en Argelia, sectario defensor de Sartre, y decir que para Camus, si el terror para los revolucionarios franceses había sido concebido como correlato de la historia, como también le habría descrito Gibbon, el hombre no estaba aquí para

hacer historia, sino para oponerse a aquellos que de manera absoluta e intransigente creían, como cualquier Pablo Catatumbo, tener razón y querían imponerla en nombre de su verdad, llevando la contraria a las evidencias del presente. Tomaba así, decía Molina, partido por las víctimas, por los perseguidos, los desplazados, los obliterados por causa de las contradicciones con el poder. Y le citaba: “quien mata o tortura acepta una sombra en su victoria, no puede sentirse inocente y, por tanto, debe cargar su culpabilidad sobre su víctima”.

Sin embargo, ese Camus no me entusiasma; prefería leer y releer en los diarios, de los cuales extraía notas, fragmentos que copiaba en mis libretas de tendero y que conservo. Sentía fascinación por esas pequeñas descripciones y anotaciones que iba haciendo cada día, anotaciones para *La Peste*, o meditaciones sobre frases de Nietzsche o la historia de un bandido en la Patagonia.

Lo que salvó los años en el Miguel Antonio fueron las lecturas de fragmentos de literatura colombiana que nos hizo leer un joven costeño profesor de español y literatura, y el cual con los años he venido a descubrir que usaba, secretamente, un libro de un curita salesiano que había publicado la revista *Cromos* en los años treinta, durante el primer año del primer mandato de López Pumarejo. Un año antes de su ordenación sacerdotal, José Ortega Torres, al parecer bogotano, publicó una *Historia de la literatura colombiana*, borrada del mapa por la ignorancia de los ministros o la mala fe de los gobernantes, quienes desde la aparición del Frente Nacional, con su primer ministro de educación, y ahora, para mayor vergüenza, presidente de la Real Academia Colombiana, un señor de apellido Posada, han declarado la guerra a la literatura nacional, fomentando la compra, que no la lectura, de libros de superventas, o los falsos que ordenan confeccionar a los tristemente célebres “novelistas colombianos” y que el Ministerio de Cultura compra si se han portado bien con la ministra de turno o han enaltecido hasta el mareo al señor presidente. La segunda edición, que vine a conocer entre un arrume de libros de viejo en una gigantesca librería de segunda de Pereira, donde un día me invitaron a rebatir las marrullas de un huérfano ilustre, tiene 568 fragmentos de 180 autores en 1214 páginas en cuarto, desde la Colonia hasta aquel presente prometedor que fue

la *Revolución en marcha*. De allí parece que copiaba Andresito Zeledón los dictados que hacía en los cursos. Por cierto, descendía de un evangelizador de La Guajira que había sido obispo en Santa Marta, nacido cerca del río Vadillo en San Juan del César, y que ya en la vejez, en un viaje a la capital para tomar asiento en la Real Academia, había tenido un desliz con una señora que trabajaba en la institución, cuando todavía tenía el vigor que dan los cincuenta años.

También eran valiosos los debates de historia del profesor Ananías Hincapié, un godo de Anserma, que quién sabe por qué había pasado parte de su juventud en Londres, donde por comercio del oro hubo una colonia muy grande de paisanos, y allá leyó a Joseph Belloc y Gilbert Chesterton, escritores católicos que admiraba y recomendaba, pero su volumen de rabetas era la *Historia de Colombia* de Jesús María Henao y Gerardo Arrubla, una pareja de típicos intelectuales al servicio de las ideas en el poder.

Al padre Segura debo mi admiración por El Libertador, porque allí estaba el discurso en el Congreso de Cúcuta de 1821, cuando juró ser presidente de Colombia:

Yo soy el hijo de la guerra; el hombre que los combates han elevado a la magistratura; la fortuna me ha sostenido en este rango y la victoria lo ha confirmado. Pero no son estos los títulos consagrados por la justicia, por la dicha y la voluntad nacional. La espada que ha gobernado a Colombia no es la balanza de Astrea, es un azote del genio del mal que algunas veces el cielo deja caer a la tierra para el castigo de los tiranos y escarmiento de los pueblos. Esta espada no puede servir para nada el día de la paz, y ese debe ser el último de mi poder, porque así lo he jurado para mí, porque lo he prometido a Colombia, y porque no puede haber república donde el pueblo no esté seguro del ejercicio de sus propias facultades. Un hombre como yo es un ciudadano peligroso en un gobierno popular, es una amenaza inmediata a la soberanía nacional. Yo quiero ser ciudadano para ser libre y para que todos lo sean. Prefiero el título de ciudadano al de libertador, porque éste emana de la guerra y aquél de las leyes. Cambiadme, señor, todos mis dictados por el de buen ciudadano.

Y también estaba una de las cartas a Olmedo, escritas en Cuzco, en la que inaugura la crítica literaria moderna entre nosotros; cartas a las cuales dediqué un artículo que sirvió para iniciar la cátedra de literatura hispanoamericana de la Universidad Javeriana, cuando el padre Marino Troncoso dirigía el Departamento de Literatura, donde, alejado de toda mezquindad, con decoro, respetando y tolerando las ideas de los otros, creó un momento en la enseñanza de nuestras literaturas que no se ha repetido. Allí también se encontraba el fragmento inolvidable titulado *El caballo* de Gonzalo de Oyón de Arboleda, que por su ritmo fílmico me aprendí de memoria alguna vez y del cual recuerdo estas octavas bermudinas:

Ya llega al precipicio, ya en la orilla
contempla ufano el vórtice profundo
de la sima espantosa, do iracundo
hierve el torrente en turbio borbotón
—¡A morir!— grita en éxtasis demente;
pero ante el borde, que a su peso cede,
el caballo espantado retrocede
sordo a la brida, sordo al agujijón:
Saltado el ojo, eriza la melena,
la espesa cola encoge zozobrado;
tiembla de pies y manos azogado;
bufa poniendo en arco la cerviz:
la inquieta oreja hacia el peligro vuelta,
y el ancho pecho cándido de espuma,
brota de fuego una radiante pluma
de la convulsa, anchísima nariz.

O *La muerte del novillo*, del loco Epifanio, que me hacía recordar vívidamente las horas que pasé con mi padre y mi abuelo en el matadero municipal de Buga, donde íbamos casi a medianoche a ver degollar vacas, toros, cerdos de las maneras más brutales, y que en este poema, como en el cuento de Esteban Echavarría, son un retrato hiperrealista de tanta crueldad con los animales, metáfora misma de la violencia que ejerce el hombre contra el hombre.

Ya prisionero y maniatado y triste
sobre la tierra quejumbroso brama
el más hermoso de la fértil vega
blanco novillo de tendidas astas.

Llega el verdugo de cuchillo armado;
el bruto ve con timidez el arma;

rompe el acero palpitantes nervios;
chorros de sangre la maleza esmaltan.

Retira el hombre el musculoso brazo;
el arma brilla purpurina y blanca;
se queja el bruto y forcejando tiembla,
el ojo enturbia... y la existencia exhala.

Remolineando por el aire, vuelan
los negros gales de cabeza calva;
fijan el ojo en el extenso llano
y al matadero, desbandados, bajan.

Brama escarbando el arrogante toro
que oye la queja en la vecina pampa,
y densas nubes de revuelto polvo
tira en la piel de sus lustrosas ancas.

Poblando el valle de bramidos tristes
corre el ganado por las verdes faldas,
huele la sangre... y el olor a muerte
quejas y gritos de dolor le arranca.

Los brutos tienen corazón sensible,
por eso lloran la común desgracia
en ese clamoroso de profundis
que todos ellos a los vientos lanzan.

Poemas que aprendí desde entonces, como uno de Joan Maragall que había traducido Ricardo Nieto y aparecía en las cartillas escolares, y con el cual hice llorar a mi hermana cada vez que lo declamaba:

Tropezando en los troncos del camino
que descende en zigzag hacia la vega,
callada, sola, taciturna, triste,
va la vaca a beber.

La vaca es ciega.
De una pedrada el vaquerillo un día
un ojo le deshizo, y en el otro
una nube surgió; por eso llega
con marcha débil, desigual, tardía,
cayendo aquí y allá.
La vaca es ciega.

Va a la fuente a abrevar como solía,
mas no con firme andar. Sus compañeras
corren moviendo la flexible cola
por las verdes campiñas y riberas.

No las puede seguir. Ella va sola.
Sus hermanas por cerros y montañas,
triscan abriendo en torno las pupilas,
y hacen que se despierten las caballas
al rumoroso son de las esquilas.

Al tropezar en el brocal se espanta
y echa hacia atrás, pero después insiste,
se inclina al agua que a su oído canta
y bebe a sorbos pensativa y triste.
Bebe poco y sin sed. Levanta luego
con un gesto de paz y mansedumbre
la enorme testa hacia el cenit de fuego.
Sus muertos ojos, sin color ni lumbre,
parpadean bajo el sol. Y por la misma
senda que nunca abandonar se atreve,
regresa lenta, taciturna, sola.

Al caminar, la cola
lánguidamente entre las piernas mueve.

Solo supe hasta muy tarde quién era Maragall; pero una vez lo supe, cuando fui por primera vez a Barcelona, estuve en su casa museo, que ayudaron a organizar sus nietos, uno de los cuales fue alcalde de la ciudad condal. Entre las cosas que exhiben está ese poema traducido por don Miguel de Unamuno, en una versión inferior a la que hizo el poeta de Palmira, que había heredado la música de Rubén. Diga si no el lector que tengo razón.

En los troncos topando de cabeza,
hacia el agua avanzando vagorosa,
del todo sola va la vaca. Es ciega.
De una pedrada harto certera un ojo
le ha deshecho el boyero, y en el otro
se le ha puesto una tela. La vaca es ciega.

El gusto por esa poesía pastoril no era solo inculcado por los maestros y las cartillas, sino porque había vivido la niñez en el campo, entre inmensas arboledas y praderas de pastoreo de ganado, tanto en casa de mi abuela materna como en las haciendas de mi abuelo paterno. El amor por las vacas y los caballos lo adquirí entre las noventa Holstein que tenía mi abuela, ayudando a limpiar las tetas antes del ordeño, a parir en muchas ocasiones tirando la sogá para que el ternerito saliera con las patas para adelante, cortando la

placenta, durmiendo con ellas entre sus hocicos, recibiendo el aliento de su respiración y dejándome lamer de esas lenguas rugosas untadas de mocos que sacaban de sus narices antes de pasarlas por mi cara. Y los caballos, pues de niños tuvimos dos, uno que tiraba de la carreta donde movían la alfalfa y algunos granos y una yegua de montar, tan mansos que podía cabalgarlos a pelo, sin que nada sucediera. Luego, ya entrado bien en años, traté de reproducir ese paraíso pero me fue como a los perros en misa de cinco. Así es la vida.

A finales de tercero de bachillerato, cuando ya había descubierto a Borges en la biblioteca Luis Ángel Arango y bebía cervezas con un filipichín del barrio Restrepo, presumido de vestir de sastre, con ternos que imitaban las vitrinas de El Romano de la 24 y su padre pagaba para que luciera como Oscar Golden o un estudiante del Gimnasio Moderno, el maestro de literatura, un viejecillo cuyo nombre no recuerdo, nos hizo leer, completa, de cabo a rabo, *María*, de Isaacs, justo en el momento en que los nadaístas la quemaban y denigraban de ella. Fuimos a comprar un ejemplar a las librerías de viejo cerca de la Casa de Nariño, y de regreso, me parece estar viéndolo, mi amigo me señaló a Mario Rivero haciendo cola, a eso de las once, en uno de los bajos del edificio Murillo Toro donde está todavía el Ministerio de Comunicaciones, en la sucursal del Banco Popular, que era entonces Caja Agraria, cargando en la mano una alcancía de metal, que tenía un orificio lateral para ingresar billetes. Mario nunca perdió esa costumbre; se creía tan pobre, que apenas debía gastar cinco pesos diarios, como contó su *bellboy*, el infatigable camarlengo Federico Díaz Granados, que salió debajo de una mesa de cantina a servir a Rivero hasta que ascendió al trono de la poesía de la mano de una agiotista y un desahuciado apodado El Ovejo. A Díaz Granados lo enviaba desde las nueve a sacar cinco mil pesos de los años noventa, tanta veces, que incluso decía que había llegado a la mayoría de edad parado en la puerta del banco, mientras Mario descendía a pie, desde su inmensa casa de La Candelaria, repleta de pinturas y dibujos que había expoliado a los artistas que ponía en la revista del grupo Dinero o había entrevistado en Monitor, un programa de radio dominical de Caracol, mientras su chofer negro, que hablaba



Café Automático. Archivo fotográfico de Sady González, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1950



inglés, le seguía a distancia en un Mercedes Benz sedan color verde mar australiano de los años setenta, que no usaba para no gastarlo. Díaz Granados también contó en aquellos años que Rivero no escribía las críticas de arte sino que lo hacía su mujer, una anciana hermana de Antonio Panesso Robledo, más culta que todo el mundo, pero avergonzada de su vejez y postergada por su hermano famoso, porque, decía, nadie iba a creer que ella era capaz de decir tanta impostura sobre una recua de pintores de quinta que publicó esa revista. Algo de cierto debió haber en ello, porque Rivero de lo único que hablaba con rigor era de las fluctuaciones del dólar y de chismes de farándula, con una señora caleña, de pelo de ceniza, que fue su amante platónica por años.

La edición que compramos por tres pesos, un dineral entonces, si pensamos que para todo el mes yo recibía trescientos cincuenta pesos, era hecha en París, tenía tapa dura con relieve y en la portada, sobre un fondo azul, una chica con su sombrilla abierta sentada sobre una roca cetrina. Esta edición la perdí después de atesorarla por años, cuando, estando enfermo, postrado en la Clínica Shaio, un chiquilicuatro que decía ser librero, pésimo poeta, nieto de una famosa lírica medio comunista y libertina, amancebada con un caucano abogado de narcos y rector de la Universidad Nacional, que hizo la pubertad sentado en el buró esperando que tocaran la puerta, fue hasta casa de mi madre y sisó de la biblioteca unos setecientos ejemplares, dedicados y primeras ediciones. Luego encontré algunos de ellos en

una librería de lance de la Calle del Doctor Rizal en Barcelona, donde estaban vendiendo *Historia de un deicidio* dedicada por Mario Vargas, por la módica suma de 125 euros. A mi mamá el bandido le había dado diez pesos por cada libro, con la promesa, solemne, de que volvería por el resto, que eran seis mil.

Lejos de casa, a dos mil seiscientos metros de altitud, con una lluvia inagotable y el frío calando los huesos, mientras leía *María* repasaba los paisajes de mi niñez, y sin que hubiese conocido sentimiento amoroso alguno, la historia me enganchaba hasta las mismas lágrimas. Efraín regresa a la hacienda de sus padres al terminar sus estudios en Bogotá y conoce a María, de quien se enamora sin saber que está enferma y ha de morir. Un aleteo de poesía invade el texto. En un admirable y lento discurrir, Isaacs presenta el mundo idílico de las relaciones entre los enamorados, hecho de silencios, equívocos, medias voces, secretos, palabras no pronunciadas, adivinaciones, juegos de manos y miradas. Idilio romántico y realismo concurren, pero lo que más impactó en mí fueron las descripciones de la campiña que yo bien conocía y que en *María* termina por ser un trasunto de los padecimientos de los personajes. La descripción de la naturaleza, hecha alma de acuerdo a los sentimientos, impresiona por su autenticidad, ofreciendo una sobria novela tropical con su ilimitada botánica, los pueblos blancos colgando de azules montañas, el viento, las ceibas de las llanuras, las vegas con sus torrentes espumosos, los sauces, la soledad de la luna y la llanura, la luciérnaga, los

yarumos, los juegos del sol en el recinto de las arboledas, los gualandayes violetas y amarillos, las colinas verdes de loros y palmeras, el naranjo, la populosa vegetación donde los cazadores acosan un venadillo, la ondulación en el aire de garzas plateadas y las águilas negras, el tigre, el canto de los pájaros, el estanque con rosas, la culebra que cuelga de las ramas y el eterno paso de la luz a través de una habitación oscura: la vida.

Nunca he olvidado el momento cuando Efraín va en busca de un médico para María. El desarrollo de la enfermedad de la niña coincide con el comportamiento de la naturaleza cuando él deja su habitación para montar el caballo que habrá de llevarle hasta el galeno. El cierzo mueve los sauces, de los naranjos vuelan las aves asustadas, los relámpagos iluminan la honda noche todavía, la lluvia alcanza a humedecer las sienas, el ave negra roza la frente y Efraín la sigue con la mirada hasta que se oculta en el bosque. Y al llegar al Amaime, que encuentra crecido, ese fragmento memorable del cruce del río sobre el caballo:

Puse las espuelas en los ijares del caballo, que con las orejas tendidas hacia el fondo del río y resoplando sordamente, parecía calcular la impetuosidad de las aguas que se azotaban a sus pies: sumergió en ellas las manos, y como sobrecogido por un terror invencible, retrocedió veloz girando sobre las patas. Le acaricié el cuello y las crines humedecidas y lo agujeeé de nuevo para que se lanzase al río; entonces levantó las manos impacientado, pidiendo al mismo tiempo toda la rienda, que le abandoné, temeroso de haber errado el botadero de las crecientes. Él subió por la ribera unas veinte varas, tomando la ladera de un peñasco; acercó la nariz a las espumas, y levantándola en seguida, se precipitó en la corriente. El agua lo cubrió casi todo, llegándome hasta las rodillas. Las olas se encreparon poco después alrededor de mi cintura. Con una mano le palmeaba el cuello al animal, única parte visible ya de su cuerpo, mientras con la otra trataba de hacerle describir más curva hacia arriba la línea de corte, porque de otro modo, perdida la parte baja de la ladera, era inaccesible por su altura y la fuerza de las aguas, que columpiaban guadales desgajados. Había

pasado el peligro. Me apeé para examinar las cinchas, de las cuales se había reventado una. El noble bruto se sacudió, y un instante después continué la marcha.

Es la prosodia de Isaacs y su lirismo lo que aún conturba. Solo la ignorancia y el odio a sí mismos hicieron que un grupo de antioqueños, acolitados por algunos hijos de lumpen proletarios, un día despreciable quemaran el libro en una calle de Cali. *María* fue la novela colombiana más leída en el continente hasta la aparición de los sicotrópicos como sustituto de la belleza y los sentimientos amorosos no comercializados por la carne cruda, y fue traducida a treinta y un idiomas, cuatro o cinco menos que *Cien años de soledad*, en un momento de la historia en el que no existían tantas facilidades para hacerlo. Y se dejará leer, pienso, mucho más en el futuro, cuando el idilio de amar haya desaparecido para siempre y sea un asunto de arqueología en la vida de los hombres y las mujeres. Y hasta me aventuraría a decir que lo será más que *Cien años*, que con el tiempo se ha ido convirtiendo en una lectura para escolares, con un lirismo superado por García Márquez mismo en *El general en su laberinto*, su obra maestra.

Ananías Hincapié era un negro altísimo, descendiente de esclavos y una mestiza antioqueña, que por huir de la pobreza se había colado un día, luego de leer *Risaralda*, la novela de Arias Trujillo, en el tren a Buenaventura, donde convenció a un misionero de la iglesia anglicana que regresaba a Liverpool de que lo llevara con él, porque si no se arrojaría al mar. Al menos eso era lo que contaba. Y terminó en Londres hablando inglés y estudiando medio bachillerato mientras fungía de orfebre junto a sus paisanos ansermitas y leía libros de historia, que era lo único que le gustaba. Daba solamente clases en cursos avanzados, en cuarto y quinto, sobre la historia universal, la primera y la segunda guerras mundiales, y hablaba de Churchill con tal propiedad que parecía que lo hubiese conocido, o repetía una frase que no olvido: “esta es una república sin republicanos”. En fin. Uno de sus libros bajo el brazo era el de Henao y Arrubla, que usaba para contradecirlos en las clases de tercero. De esos sermones contra el libro, que era texto obligado, me quedan algunas vagas imágenes de cuando

●
María fue la novela colombiana más leída en el continente hasta la aparición de los sicotrópicos como sustituto de la belleza y los sentimientos amorosos no comercializados por la carne cruda, y fue traducida a treinta y un idiomas, cuatro o cinco menos que *Cien años de soledad*, en un momento de la historia en el que no existían tantas facilidades para hacerlo.
..... ●

describen a Bolívar como un hombre de treinta y seis años, saludable y activo, que nunca se quejaba de cansancio durante las extenuantes marchas, en las que ayudaba a cargar las mulas y achicar las canoas, siempre al servicio de la lucha por la libertad de América.

Es una lástima que ahora se ignore la historia de Colombia; no digo que todo mundo tuviese que estudiarla, pero al menos una minoría en las escuelas públicas de élite, que las hay, se debería ofrecer por la libre oportunidad de conversar sobre esos temas y reflexionar y hacer lecturas avanzadas sobre ella. Igual que con la literatura y la lengua. Mientras no tengamos minorías que conozcan la lengua y sus estructuras y lean en las obras que el paso del tiempo ha consagrado como clásicas, estaremos perdidos.

Aquellos monólogos de Hincapié contra el libro oficial sirvieron para que pronto leyera otras interpretaciones de la vida y la obra de El Libertador, como la de Madariaga, quien sostiene que Bolívar entregó a Miranda a los españoles a cambio de un salvoconducto para dejar Venezuela y la garantía de que no le expropiarían los bienes. Luego he leído unos cuantos libros más, pero el tiempo ya ha demostrado que el de García Márquez superará a muchos.

José Martínez, mi amigo, hijo del zapatero del Ricaurte, que fumaba unos tabacos de la yerba maldita inolvidables, me contó que Rojas Pinilla se reunía los domingos con sus seguidores en el parqucito que está cerca del Centro Nacional de Artes Gráficas, donde fuimos a parar una mañana enguayabados. Habría unas dos mil personas y el general hablaba de cómo el gobierno y el ministro de Hacienda les habían rebajado a los ricos cien millones de pesos en impuestos con una reforma tributaria que apenas iba a recaudar

tres mil quinientos pesos para el presupuesto de una nación de quince millones de habitantes. Otro tema de los discursos era la Alianza para el Progreso. Decía la Nena Rojas que la plata se la iban a robar, porque aquí no habían hecho reforma alguna mediante la cual pudiera ser rentable ese Plan Marshall, que los gringos no invertían en la región porque desconfiaban de esas democracias, que de 218 millones las inversiones habían descendido a 95, y que de seguro todo iría a parar a las cuentas de los ricos en el exterior. Fuimos varias veces a oír a Rojas, no porque nos gustara, sino porque amanecíamos los fines de semana por esos lados, en las canchas de tejo, o en las tiendas, donde, hasta entrada la mañana, sobre los bultos de papa o arroz o harina de trigo, bebíamos *polas* o un whisky que hacía la gobernación de Cundinamarca, el Dick, un verdadero vermífugo digno de un suicida.

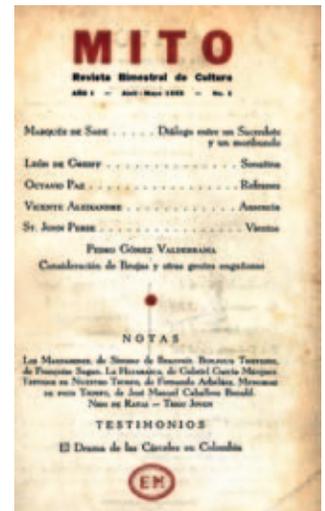
En esas reuniones conocimos a Antonio García y Eduardo Carranza, que aparecían alguno que otro domingo, y nosotros les oíamos conversar con la gente. García contó una vez, cuando acababa de regresar de Bolivia, donde trabajaba para Paz Estenssoro, que tanta era la admiración que le tenían los bolivianos a su presidente, que en Chuquisaca, donde El Libertador dictó algunos de los decretos sobre la conservación de la naturaleza, unos cinco mil naturales quechuas habían aplaudido a rabiar al presidente, que les hablaba en español y sin traducir una sola palabra; le entendían todo. Martínez admiraba a Carranza, declamaba *Teresa en cuya frente el cielo empieza* y tenía el disco con su voz que acababa de salir, el cual vendían en las reuniones rojistas junto al de Zalamea y las escalinatas. Así fue como me hice amigo del maestro, quien siempre fue amable conmigo, y nunca discutí su poesía, a pesar

de que, a medida que pasaba el tiempo, fue pareciéndome más bolero que poema. Un domingo, luego de los discursos, como a las dos de la tarde, Carranza, con capa española y boina vasca, nos llevó en taxi a la Luis Ángel, a un almuerzo con el director, el historiador Duarte French. Solo existía entonces el edificio de la esquina de la 11 con 4, mucho antes de que erigieran ese paquidermo digno de un mafioso que es un lunar o una verruga incrustada en el viejo barrio colonial, donde en el primer piso el doctor Jaime tenía un espléndido despacho, humildísimo si lo comparamos con el que luego tuvo Darío Jaramillo para saciar su soberbia, con un amplio comedor, servicio de camareros y una enorme mesa de caoba estilo imperio para doce comensales, con ornamentos de bronce cardenillo en figuras de águilas, abejas, grifos, quimeras, cisnes y centauros, que, decía el director, eran en honor al maestro Guillermo Valencia. Al almuerzo asistieron, recuerdo, aparte de nosotros y Carranza, un abogado nariñense, Vicente Pérez Silva, Eduardo Mendoza Varela y el poeta Fernando Arbeláez, quien tenía un puesto diplomático en Grecia y habló un buen rato de un raro poeta griego, al que estaba traduciendo del francés de traducciones hechas por otro griego, y repetía que las de él eran mejores que las de Belisario Betancur, quien también traducía a Kavafis. El ajiaco solo era comparable con el que he derrochado después, ya grande, en el Virrey del Hotel Tequendama, una delicia rociada con Carménère Santa Digna, pero lo mejor de todo era el *balneum* romano que tenía en la formidable *salle de bain*, una suerte de yacusi neroniano que luego imitaría Jorgito Valderrama Restrepo en Bucaramanga y que le costaría varios dolores de cabeza, porque al gordo más querido del mundo lo acusó la procuraduría de fornicar con las empleadas en tan colosal piscinita.

Que el rojismo era una fuerza política determinante en esos años lo demuestra la cantidad y calidad de los intelectuales que caían los domingos a esas tenidas con el exdictador, a quien saludaban y rendían pleitesías. Por allí aparecían periodistas como Álvaro Bejarano, Germán Pinzón, Jorge Child o Alfonso Hansen, que en no pocas ocasiones arrastraba uno que otro grupo a una casa cultural donde terminaban la tarde bebiendo vinos. Fue en esos tiempos cuando conocí



Jorge Zalamea



y traté a Cornelio Reyes, que era de Ginebra, a Diego Uribe Vargas, que después fue ministro de Turbay, a Héctor Charry Samper, e incluso a Belisario, que era ministro o había salido de un ministerio por un escándalo con unos muertos en una fábrica de cemento y que también iba a la Gran Colombia, donde al verlo entrar silbando le decían La Mirla; y desde entonces, y hasta el final de sus días, al maestro Zalamea, a quien logramos llevar a Cali convenciendo al doctor Ocampo Londoño de que Jorge era buenísima persona y no el brutal dipsómano que le habían dicho, para que fuera el primer y único director del taller de escritores que tuvo la Universidad del Valle.

Bogotá no tenía ni el millón y medio de habitantes, el café lo pagaban a 45 centavos de dólar al cambio de siete pesos, un sueldo promedio eran ocho mil pesos al mes y la vida cultural giraba en torno a cuatro o cinco lugares de todos conocidos, los periódicos y las revistas, las dos o tres universidades, los grupos de teatro, la televisora nacional, las salas de arte, los cafés y cafeterías, todo en el centro, porque más allá del Parque Nacional estaba Chapinero con sus casas quintas y, más allá de la 62, las haciendas ganaderas y el mundo rural. Y si la miseria era evidente en La Candelaria, Egipto, Las Cruces, aún estaban en pie las preciosas casas de los años de la independencia de Santa Bárbara, y ni la 7 ni la 10 albergaban esa legión de cantantes de bus, travestis de Santa Fe, locos a granel, gamines durmiendo entre manadas de perros tan pobres como los niños,



León de Greiff

y los eternos vagos bogotanos, cuyo modelo en los ochenta fue un provinciano vestido durante una década con una chaquetica pastusa de cuero de ovejo, quien mediante servilismos y múltiples y contradictorias fidelidades llegó a ser doctor en varias disciplinas, experto en las variables de paz de la historia, decano de al menos dos distintas facultades universitarias, y desde la mañana se paseaba entre la 18 y la Jiménez haciéndose embolar, o leyendo contra las paredes el periódico de ayer a la espera de una víctima que le pagara el almuerzo, siempre en El Trébol o El Califa, donde se sentía a gusto.

En torno a los periódicos estaban El Pasaje, San Moritz y La Romana. El Pasaje, con su inmensa greca de aluminio, quedaba detrás de *El Tiempo* y del lado derecho de La Romana. Dicen que antes del 9 de abril había un centenar de cafés en el centro. Los frecuentaban abogados, comisionistas, apostadores de carreras de caballos, mercaderes de joyas y periodistas del montón, en torno a los cuales giraban poetas y escritores. Todavía vestían sombrero, traje de corte inglés, sobretodo y preferían el corbatín a la corbata. Las mujeres y los niños no ingresaban, y el sobretodo, en los jóvenes, era sustituido por la gabardina a media pierna. La Romana era el paradigma del medio pelo: pasta sin vino, café, palitroques, señoras esperando a sus caballeros de industria y una que otra señorita que había prometido algo más que sonreír. Y los Monte Blanco, donde podías quedarte media tarde con un café.

Antes de las mejoras de Salmona, que hicieron desaparecer la Jiménez y la Luis Ángel, frente a esos cafés donde pasaron media vida periodistas de *El Tiempo* y *El Espectador*, estuvo El Automático, al lado de El Titanic, un bar de copas que recordaba el trasatlántico hundido en el mar del Norte. Allí caían bien temprano León de Greiff y Juan Lozano y Lozano, pedían la primera media de aguardiente, y el maestro comenzaba a responder a rugido limpio las consultas sobre partidas de ajedrez, cosa que era un desfile de locos y beodos cuando cerca jugaba Cuéllar Gacharná o el propio hijo del poeta. Después de mediodía, cuando el maestro descendía al Portal del Marinillo por una sopa de frejoles, iban circulando Omar Rayo, Marco Ospina y Marco Montaña, pintores antitravistas, seguidores de las virulentas crónicas de Gómez Jaramillo contra la divina percanta que entonces decidía quién era pintor en Colombia. Y entrando la noche, las nuevas parejas, como la que habían consolidado la pintora Josefina Torres y Germán Espinosa, que la lengua de Milcíades Arévalo señalaba como el único que no se había favorecido con ella antes de casarla.

Juan Lozano y Lozano fue uno de los mejores amigos de León. Hoy no se ignora su obra, que no es poca. Hizo muchas buenas entrevistas a políticos y llevaba casi a diario un *Jardín de Cándido* en *El Tiempo*. Era de Ibagué y parece que fue, como el viejo cascarrabias, radical hasta la hora de morir. Cuando le conocí estaba bien

sordo y, sin embargo, entendía todo sin musitar palabra. Había estado en Leticia luchando contra Sánchez Cerro y escribía desde niño. Era celebrado por un poema a una catedral alemana, pero yo le oí una mañana, apenas con el segundo aguardiente en la boca, otro soneto donde más que celebrar una mole de piedra, refiere el dolor de la separación de los amantes en la metáfora de la estela de un buque que parte sin regreso:

¡Oh indecible dolor, cuando el severo
barco se apresta a abandonar la rada,
y un beso damos en la frente amada,
y no sabemos si será el postrero.
Pensar que por el húmedo sendero
que se abre, nos persigue una mirada,
y sin embargo a nuestros ojos nada
se ofrece, sino el mar, cielo, y acero.
Y la amenaza de olvidar, y un loco
temor, y la canción que nos advierte
que partir es morir, morir un poco.
¡Ah! ¡Si fuera morir! En la partida
se agrega al desgarrarse de la muerte
otro dolor, el de quedar con vida.

Otro grupo, y no pequeño, era la revista *La Nueva Prensa*, donde sobrevivían intelectuales que habían estado en *Mito* y luego permanecerían al lado de Alfonso López Michelsen y Álvaro Gómez. Solían reunirse en la Jiménez con Quinta, al lado de *El Espectador* y el Continental o en la sede cultural, que controlaba el gordo Hanssen en la 5 con 11, donde los únicos poetas eran el maestro Zalamea y Arbeláez, que departían con Ramiro de la Espriella, Antonio Cruz Cárdenas, Mario Latorre Rueda, Ricardo Samper (que ya vivía con la hija de Alberto Lleras), Marco Tulio Rodríguez, Luis Villar Borda o Jorge Child, quien me presentó a García Márquez y a su cuñado Eduardo. De allí salían para el Grill Europa con un francés pianista de jazz, o para El Cisne, donde, enfundado en sus jersey de cachemir cuello de tortuga, solo o acompañado del Tigre Colombiano, aparecía Fernando Martínez Sanabria, El Chulí, acompañando a Marta Traba y a Rogelio Salmona, que los fines de semana invitaba a su inmenso apartamento de La Macarena, donde *de habitude* Hernando Santos Castillo pedía reproducir, a los actores de la noche, escenas de los filmes de moda.

La otra estrella era Santiago García, que acababa de regresar de Checoslovaquia y preparaba el montaje de Galileo Galilei, siempre rodeado de una nube de bichos del espectáculo, con la moscona reina en el centro, Patricia Ariza, disfrazando, como Fanny Buitrago, sus fealdades de cara y cuerpo con trajes tubulares y medias negras a lo Juliette Gréco, y a quienes enseñaba lo mismo a hacer pasta que a desarmar un fusil, porque todos, o casi todos, eran fanáticos de la lucha armada y la combinación de todas las formas de lucha. La Buitrago era tan horrenda como insaciable, y cargaba en su mochila guajira una botella con la que atrapaba jovencitos guapos y dotados en el juego de la prenda perdida. Y a los que se negaban en la noche, en la tarde siguiente les gritaba desde el umbral de la puerta de El Cisne: “eunuco, hermafrodita, loca impotente”. Otros podían ser Mauro Torres, heraldo de los sitios donde había rumba los viernes, siempre escoltado por un inmenso negro pintor de Riohacha, líder de los Amauta, que destruyeron media docena de cuadros de Botero y Obregón a comienzos del 64, o José Pubén, que traficaba con noticias puerta a puerta sobre los avances de la lucha armada, o Miguelito Torres, escoltado por Peggy Drumgold, la baterista, o Luis Caballero convertido en caballero español de capa y espada. Bogotá, decían, era una fiesta. Y lo era. ■

Harold Alvarado Tenorio (Colombia)

(Guadalajara de la Victoria de Buga, 1945). A comienzos de los años noventa trabajó para la Editorial China Hoy de Beijing. Dirige la revista de poesía *Arquitrave*, en honor y memoria de Jaime Gil de Biedma. Autor de variados libros de poesía, ensayo, crónicas, entrevistas y diatribas, ha recibido, además de varios reconocimientos como Docente Excepcional de la Universidad Nacional de Colombia, los premios Nacional de Periodismo Simón Bolívar y el Internacional de Poesía Arcipreste de Hita. Ha sido traducido al alemán, árabe, chino, francés, griego, inglés, italiano, portugués y rumano y ha sido incluido en repertorios como *Antología crítica de la poesía colombiana*, de Andrés Holguín, (Bogotá, 1974) y *100 autores colombianos del siglo XX*, de J.G. Cobo Borda, R.H. Moreno Durán, S. Gamboa y D. Saldívar, (Madrid, 2006). Alvarado Tenorio ha residido en Madrid, Estocolmo, Nueva York, Beijing, Bogotá, Cartagena de Indias y Manizales, donde vive.



METÁFORAS
PARA UN LUGAR
PROFUNDAMENTE
DESCONOCIDO

CARLOS ANDRÉS SALAZAR

[Ir a contenido >>](#)

En la actualidad, desafortunadamente, el mejor símil que tenemos para hablar del cerebro, las neuronas o sus capacidades en general es compararlos con un computador, un microprocesador o un disco duro. Pero qué ricas y variadas eran las metáforas que elaboraban escritores y curiosos durante el posicionamiento científico de las teorías neuronales. Santiago Ramón y Cajal, Paul Broca, Carl Wernicke y Charles Scott Sherrington iniciaron hace algo más de un siglo una revolución científica que, en el último par de décadas, ha visto renovada su vigencia. Desarrollos científicos y técnicos recientes permiten validar, descartar y hasta crear nuevos postulados respecto al cerebro, sus funciones y sus intrincadas formas.

Ante la inquietud que producía a finales del siglo XIX ese vasto e inexplorado lugar, los autores se animaban, cada uno desde sus capacidades y conocimientos, a inventar e imaginar astutos símiles. Y es que comprender los enmarañados mecanismos (“mecanismo”, por demás, es otra analogía, quizá menos elegante) que les permiten a los seres humanos pensar, recordar y tener consciencia requiere esfuerzos igual de complejos a los que se han movido para entender el universo. Se comprueba, sin embargo, que cada descubrimiento científico da cabida a nuevos misterios y, ante lo impredecible, frente a pasillos sin recorrer y puertas sin abrir, los seres humanos tendemos a reconstruir historias y a sopesar el valor de cada metáfora.

Antes de dicha revolución científica, la perspectiva más popular respecto al cerebro y sus capacidades era la frenología, una teoría médica del siglo XIX cuyo vasto conjunto de inexactos supuestos ha sobrevivido al paso de los años y las revelaciones científicas. Entre ellos, considerar que hay zonas del cerebro encargadas, de manera específica, de ciertos procesos cognitivos, sin contar con el concierto o la complicidad de otras áreas. Podría incluirse aquí, cómo no, el que la mayoría de las personas siga creyendo que hay un hemisferio encargado de los procesos creativos y otro de los

procesos lógicos; el que sospechemos que solo utilizamos el 10% del cerebro o que los recuerdos son almacenados como si de una librería o archivo de carpetas se tratara. Y, precisamente, como para seguir incurriendo en faltas, en nuestra urgente necesidad de comprender y divulgar cómo funciona el cerebro, seguimos comparándolo con sistemas de cómputo. Quienes nos conformamos con la analogía no hacemos una cosa diferente a demostrar que son igual de desconocidos tanto el uno como el otro.

Superados, entonces, los supuestos de la frenología, dejar pasar por alto los descubrimientos científicos alrededor del cerebro parecía ser un hecho imperdonable para finales del siglo XIX y principios del XX. Algo igual a lo que, habrán pensado los realizadores de Pixar, sería desaprovechar ahora la oportunidad de tanto descubrimiento neurológico para hacer una buena película sobre las emociones.

Por lo general, hay una relación estrecha entre los escritores y los científicos. Hay una especie de pacto secreto en el que la ciencia parece darle argumentos a la literatura y la literatura da pretextos a la ciencia. Hablar del cerebro luego de la fundación de la “doctrina de la neurona” implicaba conocer una perspectiva científica que puso en jaque visiones de la consciencia hasta ese momento hegemónicas y de las que la literatura era un participante activo. No fueron pocos los pensadores que, perplejos, imaginaron una forma de representar ese misterioso lugar donde tienen lugar las ideas. Respecto al cerebro, ellos harían un aporte particular. Y ante la frontera de lo desconocido, que se da muy bien para la imaginación pero siempre representa un desafío para el método y la verdad, cada uno se las ingeniaría a su manera.

Científicos como Santiago Ramón y Cajal (1852-1934) y Charles Scott Sherrington (1857-1952) elaboraron sus propias metáforas y, por ejemplo, mientras el primero dice que las neuronas son las misteriosas mariposas del alma, el segundo sostiene que el cerebro es un telar encantado en donde millones de velocísimas lanzaderas

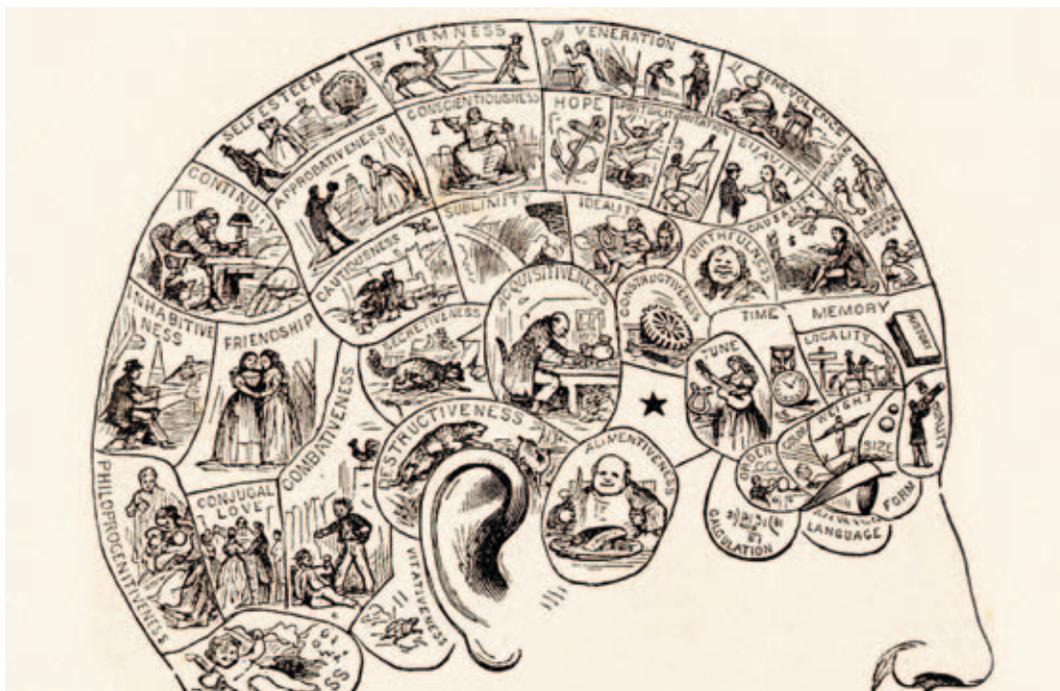
Sostiene Hans Blumenberg que lo desconocido es integrado al mundo de la vida en primera instancia como metáfora, pues lo que damos por conocido nos sirve como referente para asimilar fenómenos inusuales o nuevos. Independiente de lo que la ciencia pueda decirnos después, con la intuición del cerebro como computador queda claro que ambos, pese a lo cercanos y cotidianos, son igual de recónditos, y entenderlos aún está para la mayoría lejos de la orilla.

van tejiendo un diseño. Adicional a estas dos memorables alusiones al cerebro y las neuronas, la literatura de la época se siente motivada a hacer sus propias conjeturas; entre ellas, Emily Dickinson (1830-1886) se aventura a decir que el cerebro es más amplio que el cielo, más hondo que el mar, tiene el mismo peso de Dios. Fiódor Dostoyevski (1821-1881) compara la actividad neuronal con fibras que vibran, e incluso hace más evidente su nostalgia al sostener que la ciencia es magnífica y el hombre progresa, pero para él sigue siendo inevitable echar de menos a Dios. Por otro lado, está Marcel Proust (1871-1922), quien hace el símil de nuestra memoria con una botica; para el autor francés, la memoria es como una farmacia, un laboratorio químico, en el que si alargamos la mano al azar topamos ora con una droga calmante ora con un veneno peligroso. Y en Colombia tenemos a León de Greiff (1895-1976), a quien todo le cabe en el profundo hórrido abismo donde se anudan serpentinamente los sesos; y a Enrique Álvarez Henao (1871-1914), cuya cercanía con esta preocupación puede apreciarse en su poema “La abeja”.

Entre los anteriores, es preciso hacer la reseña de un científico cuyos postulados se han ido corroborando con el paso de los años de la mano del desarrollo de la ciencia y la tecnología. Pese a no tener los equipos apropiados, algunas de las intuiciones de Ramón y Cajal se validan con cada nuevo progreso técnico. Su teoría sobre el funcionamiento de las neuronas fue el cimiento

sobre el que avanzaría firme la ciencia del cerebro durante el siglo xx. Mientras tanto, muchas investigaciones recientes se ufanan de desentrañar los profundos misterios de nuestro cerebro. Y es fácil animarse ante las noticias que señalan, sin escrúpulo alguno, las claves científicas del amor, la felicidad y hasta la moral. Y aunque podría decirse que los investigadores se han ido acercando, es mucho lo que aún falta a nivel científico y tecnológico para saber con certeza cómo funciona el cerebro en general o una región neuronal en particular.

En el presente, los equipos de resonancia magnética permiten observar cómo el cerebro se activa en determinadas circunstancias: una pregunta, una emoción, un amigo, un alimento, una pintura, una melodía. Sin embargo, la IRMF (imagen por resonancia magnética funcional) solo aporta instantáneas de un flujo que cambia a velocidades difíciles de seguir y que, además, por su insuficiente resolución, no puede mostrar qué ocurre en regiones inferiores a los vóxel,¹ dentro de los cuales, por el momento, se cuentan por miles las neuronas. Si pensamos, por ejemplo, en los mapas de Google, tenemos exactamente eso, la imagen de un instante determinado del mundo, sin sus cambios o variaciones, además de calles, casas, bodegas, cavernas, selvas y bosques que, por falta de resolución, carecen del detalle suficiente. Y eso sin contar que, solucionando estas deficiencias, aún habría cosas que pasan y es posible inventariar dentro. De hecho, recientemente investigadores



El cerebro sigue siendo ese lugar insondable al que algunos pensadores de finales del siglo XIX dedicaron unas cuantas frases y al que los escritores y científicos del siglo XXI deberían seguir aportando metáforas para entenderlo más allá de los inquietantes descubrimientos.

del Salk Institute for Biological Studies descubrieron que el material genético de las neuronas en nuestro cerebro es diferente entre una y otra.

El cerebro sigue siendo ese lugar insondable al que algunos pensadores de finales del siglo XIX dedicaron unas cuantas frases y al que los escritores y científicos del siglo XXI deberían seguir aportando metáforas para entenderlo más allá de los inquietantes descubrimientos. La perplejidad de esos intelectuales decimonónicos ante una disciplina científica en nacimiento los llevaría a pensar en la manera como es posible entender, desde las metáforas, problemas como el pensamiento, las pasiones o el comportamiento.

Pero cómo expresar la curiosa emoción que produce ese territorio por conquistar,

la frontera en donde el mundo de la sustancia y el de las ideas confluyen. Mucho antes del siglo XIX, la teorización acerca del cerebro y la mente ha sido susceptible de reformulación conforme la experiencia tecnológica cambia. Así lo expone el profesor John G. Daugman de la Universidad de Cambridge. Desde la tecnología hidráulica de la Antigüedad, pasando por la concepción neumática del alma (*pneuma*), los mecanismos de relojería con su precisión, los resortes con su vibración, las máquinas de presurización a vapor, hasta el nacimiento de las redes de comunicación telegráfica. Cada uno de esos desarrollos científicos incentivó una visión diferente de ese remoto lugar. De hecho, es posible recordar con Daugman aquellos casos de transmutación en los que la consciencia es conferida

por una mirada o por un toque como en Pinocho, un hálito como en el Génesis, el fuego como en los alquimistas o por medio de la electricidad como en Frankenstein. Para el profesor de Cambridge:

La filosofía de la ciencia contemporánea ha enfatizado la importancia de la metáfora en el discurso científico normal y en los procesos de transformación de las revoluciones científicas. El ciclo de vida de una metáfora dominante en una teoría científica marca, así mismo, el ciclo de vida de un paradigma científico, y la adopción de nuevas metáforas señala la transición entre paradigmas.

Ahora, sin embargo, comparamos al cerebro con un computador o, al contrario, al computador con un cerebro. Es un símil inmediato, cualquier desprevenido puede hacer uso de él cuando lo requiera. Incluso, para Robert R. Hoffman, investigador del Instituto de Cognición Humana y Computacional de Florida, la analogía que utilizamos, más que permitirnos entender el cerebro, les permite a los científicos irse acercando a la consolidación de una inteligencia artificial; es decir, la metáfora con el computador, más que servir a la neurobiología, presta un mejor servicio a los desarrolladores de software. No es, por tanto, en la actualidad, entender a los seres humanos como autómatas o máquinas, como sí lo era en el siglo XIX, sino poder crear máquinas o autómatas parecidos a humanos (en matemática, la teoría de redes neuronales o la de la lógica difusa subrayarían este hecho); más allá de eso, las teorías sobre las emociones y la toma de decisiones están buscando una manera de ser modeladas y entendidas a profundidad para adaptarlas a sistemas de cómputo. Afirma el psicólogo holandés Douwe Draaisma, en su libro *Las metáforas de la memoria*, que con la analogía al computador no solo se le asignan al cerebro características técnicas, sino que a la vez se le otorgan rasgos psicológicos al computador.

No es inadecuado hacer énfasis en la idea de que siempre hemos pensado que el cerebro debe poseer una lógica, debe responder a un orden orbicular y perfecto. Ignorando el hecho de que haya otras posibilidades, entre ellas una como la que Deleuze propondría acudiendo a otra metáfora, una contraria a la de raíz o árbol y de la que internet podría ser un buen ejemplo: el rizoma. Una metáfora en la que el poder o las jerarquías no tienen cabida, pero a través de la cual se pueden extender y establecer relaciones plenas de sentido. Sostiene Hans Blumenberg que lo desconocido es integrado al mundo de la vida en primera instancia como metáfora, pues lo que damos por conocido nos sirve como referente para asimilar fenómenos inusuales o nuevos. Independiente de lo que la ciencia pueda decirnos después, con la intuición del cerebro como computador queda claro que ambos, pese a lo cercanos y cotidianos, son igual de recónditos, y entenderlos aún está para la mayoría lejos de la orilla.

Esta búsqueda desesperada por encontrar una explicación para el funcionamiento del cerebro y, sin duda, todos sus efectos secundarios, ha hecho, parafraseando a Paul Auster, que nos lo perdamos todo, que todo lo hayamos entendido mal. La tierra es el cielo, el sol es la luna, los ríos son montañas. Hemos estado mirando el mundo al revés. La próxima revolución tecnológica traerá consigo una nueva analogía, una en la que nuestras intuiciones parecerán obsoletas; aun así, quedará siempre el aleteo de las mariposas, las infinitas lanzaderas, los pensamientos que como abejas forman la colmena del cerebro humano. ■

Carlos Andrés Salazar (Colombia)
Estudiante del Doctorado en Humanidades,
Universidad EAFIT. Autor del libro de cuentos *Distancia de un deseo largo* (2015).

Notas

¹ Unidad cúbica que compone un objeto tridimensional. La unidad mínima procesable de una matriz tridimensional. Es el equivalente del píxel en un objeto 3D.

Poemas de Santos López

Aroma de piedra

Metó cuidadosamente la mano dentro de una piedra
para remover su aroma
y dejar un puñado de oro.

Piedra asoleada que es y no es

¿Y ahora qué?

¿Heredarás otro amor, un poco de esplendor
redondo?
¿acaso el peso oscuro
de mi límite?

La vida afuera es un doble luto, sin morada.

Corazón piedra de oro,
Voy hacia ti sin ver.

Todo brillo adentro es la cicatriz de un cielo.

Enseñanza del descabezado

Un cuerpo desnudo siempre lleva su cabeza como corona
Y dos abismos a los lados: uno de esplendor y otro de ruina.
Si Dios quiere, al final yo moveré mi corazón hacia la aurora,
—Noche tras noche—, a esa cámara que respira si yo respiro.

Un cuerpo en la quietud guarda su verdad en el sol, con vigilia,
Matrimonio y amores que le impidan andar tieso a la luz del día.
Algo así, como si de costado fuésemos dos arcoíris,
Cuya cabeza ardiente reposara entre brotes de agua.

Hoy día no hay forma de responder a la duda de la carne,
Ese sentido que profesa el hombre desde su pasado efímero;
Algo encogido en su pecho, tal vez entre pálpitos y sudores.
Mejor hubiese sido que pies y manos engordasen sin vestidos.

Uno decapitado regresa de la aventura o la catástrofe,
Aprende pronto a respirar, a renacer, a no morir.

A permanecer en una realidad sin palabras, pero con verbo,
Aprende uno que la aurora es una cayena de sangre.

Uno decapitado espera que su familia lo reconozca: Diga
Que mi cabeza es blanca y mi cuerpo negro; diga que soy piedra,
De arriba a los pies, yo decapitado espero que mi familia diga,
Me identifique así en la morgue, sin ninguna conmiseración.

Así no deseo andar de nuevo sobre el mundo, que lo sepan todos.
Si acabé descabezado, con modestia, fue porque quise respirar.
“Volver a respirar es la delicia humilde”, yo lo repito ahora.
¿Qué otro cuento uno puede decirles a sus hijos? —es suficiente.

Mi cuerpo está erguido y mi cabeza a un lado en este plato;
Y algo más brota de mí y ronda en el aire como prodigio.
Así consigo que mi corazón se vuelva un breve destello,
Que continúe de faro en su elevada cumbre de montaña.

La comprensión de Khayyám

Somos una piedra, algo común y corriente,
Lavada tantas veces por la lluvia,
En algún charco, fuente o acueducto,
Lisa siempre en el fondo del río,
O desenterrada por una madre que escogimos
Y que luego no supimos amar cuando era vieja.

Somos esa piedra, eterna, llena de polvo,
Bañada como una flor de sangre en el vientre,
Una comprensión ciega, dormida,
Que enterramos de nuevo.

Cayenas moradas

Amor, todo aquello que está dentro de ti me llama:
Tu lisura de domingo entre cayenas moradas
Donde vuelas y revuelas sin aliento;
Tus piernas que se juntan en el agua, se mojan
Y custodian un breve espacio de orillas;
El sudario de tu corazón sube y baja en la tierra,
Come fuego, lame sal.
Y tus muertos, que casi me lloran
Con voces apilonadas en la ceniza del cielo.

Amo en ti ese fondo de tinieblas nutrido de aves en la medianoche.

Amor, cuantas veces eres, cuantas veces te amo.
Ahora, ven y abre tu pecho de pelusa negra,
Enséñame el temblor.

Adrasto

Enseñanza del dolor

Midas, el más triste de los alquimistas, descubre a sus 70 años
vida y esplendor.

Al acercarse a su final, alcanza a decir: “El veneno otoñal guarda
su leche en el corazón”.

Adrasto descubre muy joven vida y esplendor.

Estaba marcado por el destino.

Pertenecía a la realeza de Frigia.

Creso lo había recogido en su reino, brindándole cariño
como a su propio hijo.

Adrasto, nieto de Midas, matador de su propio hermano, y asesino
de Atis, hijo predilecto de Creso,

No se inmoló sobre la tumba de Atis para curar su culpa,
sino que huyó con la esposa de este.

Creso se consideraba el hombre más dichoso de la tierra,

Hasta que murió su hijo.

Solón, el divino ateniense, le había advertido:

“Creso, el hombre feliz es aquel que ha conocido todas las dichas
posibles —vida y esplendor— y las ha conservado
hasta su muerte.

En toda cosa, Creso, hay que considerar el final”. **U**

Santos López (Mesa de Guanipa, Venezuela, 1955)

Ha publicado varios poemarios, entre otros: *Los buscadores de agua* (1999), *El cielo entre cenizas* (2004), *Le ciel en cendres*, edición bilingüe español-francés (2004), *Soy el animal que creo*. Antología (2004), *I cercatore d'acqua*, edición bilingüe español-italiano (2008), *El libro de la tribu* (reedición 2014). Poemas suyos han sido traducidos al inglés, alemán, francés, chino, coreano e italiano. Ha participado como poeta invitado en festivales y encuentros en Portugal, Francia, Colombia, Cuba, México, Chile, Bélgica, Benin y Austria. Periodista. Director-fundador de la Casa de la Poesía Pérez Bonalde (fundada en 1990); realizó doce ediciones de la Semana Internacional de la Poesía de Caracas.

Poemas de *Igor Barreto*

Las golondrinas

Cuando la esfera terrestre se entinta
con la turba más negra del espacio
vuelan las golondrinas
en torno a los altos reflectores
de la gasolinera.
A esta hora se van aquellos
del último turno
pero las golondrinas prosiguen
sus acrobacias
rebanando el aire
o en barrena
se lanzan por una buchada
de mariposas nocturnas,
o saltamontes deslumbrados
en una brusca detención
ante el descubrimiento de la luz.
Es un banquete nupcial que dura
trescientos sesenta y cinco días,
incluso
aquellos sábados
en que los habitantes del *ghetto* de Ojo de Agua
se van al mar y retornan ebrios
en destartaladas camionetas
que aparcen para contemplar aquel zigzag
de alas arqueadas
y una cabeza de ave

como la punta de una flecha,
y aseguran que el mirarlas fijamente
previene la posible ceguera
y otros creen que es Dios
que nos mantiene así
alelados
para ejercer su dominio.
Pero además
quisiera decir que mientras esto ocurre
en la ciudad hay personas
que desaparecen de forma inexplicable:

El Sr. Guido de Jesús, de 67 años de edad, para el momento de su extravío vestía un pantalón verdoso y una camisa blanca de manga larga, zapatos y gorra negra. En caso de ser visto, cuánto agradecería llamarme al siguiente teléfono: 0424 269 36 46. O a Luis Rafael Reyes que también está perdido, por favor notifiquen a estos números si le llegasen a ver: 0412 206 36 80. O a José Natividad Botini que tiene 90 años, y es de contextura delgada y viste un pantalón gris, camisa vino tinto y gorra gris, favor informar al 0212 662 23 372. Y a Silys Coromoto Vargas que se extravió hace tanto tiempo y no tenemos ni siquiera un teléfono para que nos avisen, ni foto de ella. ¿Qué haremos?

Hay muchos que quisieran enjaular, detener
aquel ir y venir de las golondrinas.
El azul-sólido de su plumaje.
Mientras otros son arrojados a la cesantía,
y mueren los gatos
y sus siete vidas.
Pero las golondrinas continúan
y en el aire duermen sin respiro, ni causa.

Buscando el poema de la vejez

Recuerdo el olor de los ancianos
más que todo su olor.
De un poema chino de la dinastía T'ang
se dice que prevalecen
dos características:
La detención brusca y la fragancia.
La *detención brusca* les ocurrió a ellos también,
y la *fragancia*
que trasciende al sabor y al cuerpo:
la sintieron cuando llegó
la ambulancia del hospital
y la muerte les enseñó las prácticas
más nobles de la holganza.
Aunque su rostro haya desaparecido,
el olor de sus manos
impregnó un libro que guardo
en un sobre de plástico
con cierre mágico.
Recuerdo el olor de los ancianos,
sobre todo su olor
como si fuese un simple eslabón de cobre
en una cadena de oro.

Igual que un poema chino
de la dinastía T'ang
ellos padecieron la *detención brusca*
pero quedó la *fragancia*
o su fragancia,
que se sobrepone al sabor y al cuerpo:
al cuarto cerrado,
a la sábana entornada,
a la escritura
de su carácter
que fue narrando
en los pliegues del rostro
tantas frases.
Y aquel libro en el sobre de plástico
que yo guardo.

PD: A propósito, un hospital está construido bajo un principio de uso. La belleza no es el aspecto que más se desea. Los pasillos y corredores se diseñaron para el tránsito de personas de variada definición: enfermeros y médicos, pacientes y familiares. También el numeroso personal de mantenimiento. Ellos son como trenes que se cruzan con persistencia.

La caja y la pregunta sobre la pobreza

En una vereda del *ghetto* de Ojo de Agua
apareció una caja de madera:
seis tapas herméticamente calzadas,
engomados los filos de cada extremo
hasta quedar lisos
como bordes laqueados por un ebanista.
Ni tan siquiera un clavo.
Las vetas en la madera
iban de izquierda a derecha reforzando cada juntura,
potenciando su posible oscuridad interna.
Era un objeto orgánico
y mecánico a la vez, pero también sólido y muerto.
Lo cierto es que la caja estaba justamente
en el centro de esa vereda para que alguien la encontrara
y así fue:
la llevaron a la calle principal del *ghetto*
donde todos los habitantes
se reunieron.
Un alguien dijo que en su interior estaba la definición de la pobreza:
la sensación pastosa de los días,
la sombra que trepa con su hábito apocando las casas.
Los rostros presentes
se tornaron redondos: la boca, los ojos.
Algunos metieron sus manos en los bolsillos
o se agarraron los antebrazos sujetándolos con fuerza.
Lo cierto
es que un ojo se acercó para ver
la raíz de lo que era
y la lengua rozó la superficie
para indagar el sabor.
Y la sacudieron por los aires
buscando algún sonido que pudiera identificarlos.

Se hicieron tantas pesquisas
y averiguaciones sobre aquella caja:
Hasta que al fin
fue arrebatada
y la tiraron contra el suelo
y le pegaron con una piedra buscando astillarla
para sacarla de sus bordes.
Pero la caja
permanecía sólida, muda, encerrada.
La caja se parecía a sí misma.
La limpiaron con un paño que ofreció un mecánico.
El aceite y la grasa del trozo de tela
al repulir la caja
la dejó tal y como la encontraron.
Qué objeto extrañamente perfecto.
Se trataba de la misma pregunta que retornaba
al inicio de las interrogaciones y los encuentros.

—¿Pero de qué hablan (...) que los llena de tanta cólera?

—¿Qué interés pueden tener en una pobreza
que ya no les molesta?

—¿Quién ha dicho que el dolor y la desgracia se definen de alguna manera?

Poco después
alguien tomó la caja entre sus manos
y la arrojó
al basurero del portal
del *ghetto*.
Allí
permaneció oculta entre recipientes de jugos
y bebidas gaseosas,
y una bolsa de plástico
cerrada con un nudo
conteniendo el relato de un día:
una toalla de papel higiénico, dos paquetes arrugados
de cigarrillos, restos de cabellos,
la cabeza de una gallina muerta
y sus huesos.

Elementos humanamente apretujados.

Enterrada entre estos remanentes diarios
permaneció la caja de madera perfecta:

Pero
también...
aquella pregunta.

El asentamiento

La finalidad del vivir
es el asentamiento:
la arena se aplaca,
el cieno se aplaca
y la muerte nos alcanza en la planicie
del asentamiento.
Otra cosa ocurre
cuando alguien fallece
arrollado al cruzar la autopista
y llega la furgoneta de la morgue.
Esto, desgraciadamente, es una circunstancia.
Pensemos
en el hombre roto
que se hace adulto en la cárcel,
pasan los años en la inmediatez de lo verbal
y su vida existe como una locución
que se mueve
con la agilidad de una psiquis perturbada.
Porque: *Extraño es el que no conoce
lo que en él acontece.*
Una historia entre dientes,
un agua estancada verde-gris
en este valle de balas.

El pequeño lápiz

I

La poesía enseña
el amor por los lápices.
El lápiz que apenas puedes
sostener con la mano
y escribe garabatos
sobre la página blanca
como indecisos caminos
que suben una montaña.
Cómo es posible que un lápiz
vaya desde la altura
de un objeto nuevo
hasta convertirse en algo como un niño
que dice cosas a medias.
Por qué
el tiempo
invertiría el orden
en la forma de este objeto.
Acaso un lápiz no debería elevarse
con el paso de los años
y finalmente llegar a ser
algo nuevo:
una hermosa varilla pintada de amarillo
y no un palito
de pequeño zapato negro.
He reunido mis antiguos lápices
en una caja:
pareciera que duermen
o se abrazan
en la misma ronda
que ahora recuerdo.

II

Un lápiz ya desbastado
por el uso
puede compararse
con la vida de un hombre.
Sería
eso que llamamos un “lapicito”.
Su carne se acumula en los depósitos
de mina y madera del sacapuntas.
Esta es la vida de Gabriel,
ahora,
a los setenta años
“Gabrielito”:
pequeño lápiz despuntado, achatado o quebrado,
lapicito.
Cuántos renglones
tendrías el valor de escribir
si hoy permaneces en la gaveta de tu cuarto,
en tu casa humilde
que ya no tiene borrador
y las paredes perdieron el fulgor de la pintura
laqueada en amarillo.
Qué será de ti,
eso me pregunto. ■

Igor Barreto (Venezuela)

Nace en San Fernando de Apure el 26 de mayo de 1952. Estudios de teoría del arte (1973-1979) en la Universidad de Bucarest. Editor de la colección de traducciones de poesía Luna Nueva de la Universidad Metropolitana y profesor del Departamento de Talleres de la Escuela de Letras de la Universidad Central. Entre otros, ha publicado: *¿Y si el amor no llega?* (1982) poesía; *Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad* (1986), premio Municipal de Literatura, mención poesía; *Crónicas llanas* (1989) poesía; *Tierranegra* (1993), premio Universidad Central de Venezuela, mención poesía, *Carama* (2001) poesía; *Lucian Blaga* (2001) traducción del rumano; *Cancionero de los niños de la calle*, investigación, recopilación y producción en disco compacto (1999); *El morrocoy* (2002), cuento para niños; *Soul of Apure* (2006); *El llano ciego* (2006), Ediciones Idea (Tenerife-España). Publica en el 2008 una selección de poemas con el título *Tierranegra* y en el año 2008 gana la beca Guggenheim. En 2010, Raffaelli Editore publica una antología suya traducida al italiano bajo el título *Terranera*. Colabora como articulista en los diarios *El Nacional* y *El Universal*, entre otros, en revistas literarias del país y en algunas publicaciones internacionales. En diciembre del año 2014 la editorial Pre-textos presentó su obra completa: *El campo / El ascensor*.

CAFÉ CON UNA PIONERA
DE LA INVESTIGACIÓN EN COLOMBIA



Ángela bajo el micrós

Su género, familia, orden, clase y reino se resisten a cualquier clasificación convencional. Microbióloga, investigadora, gestora científica. “Cabecidura”. Desmalezó el camino para muchas científicas colombianas. Con la duda como motor de vida, la doctora Ángela Restrepo Moreno se ha resignado a una gran verdad: existen preguntas sin respuesta...

ANA CRISTINA
RESTREPO JIMÉNEZ

Él es un grandulón. Le gusta viajar entre Centroamérica y Argentina, habla portugués y español. A pesar de su apariencia intimidante y poder aniquilador, no existe “coyote” ni “hueco” que le haya permitido cruzar la frontera con Estados Unidos: es incapaz de migrar al Norte. No aguanta el calor extremo, ni la sequía, prefiere climas templados como el de Medellín, entre 17 y 24 grados centígrados.

Lo seduce el contacto con la naturaleza, la remoción de la tierra durante el arado, los árboles y las quebradas.

Es un asesino. Sexista, además: sus víctimas predilectas son los agricultores de sexo masculino. En Colombia, por ejemplo, ataca a veinticinco hombres por cada cinco mujeres.

Siendo una jovencita, en la década de los cincuenta, Ángela puso sus ojos en él. Y hasta el día de hoy ocupa sus pensamientos...

copio

El *Paracoccidioide brasiliensis* es el hongo endémico cuya observación cambió la vida de la doctora Ángela Restrepo Moreno: “¡Es el bichito más avisado que yo haya podido conocer!”.

Como cualquier investigadora criminalista, habla en detalle de otros asesinos de la misma calaña del *Paracoccidioide brasiliensis*, los hongos dimórficos que causan la *histoplasmosis*, la *blastomycosis* y la *coccidioidomycosis*.

Microbióloga doctorada en la Universidad de Tulane, fundadora de la Corporación para Investigaciones Biológicas (CIB) y única mujer integrante de la célebre “Comisión de Sabios” del gobierno de César Gaviria, lo que Ángela jamás aprendió fue a hablar de sí misma. La primera persona del singular es la última que pronuncian sus labios porque, según su forma de ver el mundo, sus logros no son individuales, siempre ha habido alguien que la ha apoyado, la ha guiado, le ha dado afecto.

Fiel al método investigativo, antes de iniciar esta entrevista, durante diez minutos, me formula preguntas —concisas, clasificatorias—: necesita reconocer el bicho que tiene al frente.

Café con leche y galletas dulces desde una terraza al sur del Valle de Aburrá, entre helechos y flores tropicales; acompañados de silgas, cuervos, tórtolas, canarios, una ardilla y... miles de millones de microorganismos cuya presencia es imposible ignorar mientras se escucha la voz de la maestra Ángela Restrepo Moreno.

☞ *Siete periquitos verdes de pico amarillo se acercan a la terraza. El bullicio es ensordecedor, aletean en los abrevaderos que Ángela mantiene con agua, azúcar y plátanos.*

I. “Ver cosas chiquitas”

Gabriel Restrepo Restrepo era un estudiante de odontología, miembro de una típica familia paisa, bastante numerosa. Para aprender un poco más en su campo, trabajaba como asistente en el consultorio de un reconocido odontólogo.

Una mañana, Gabriel encontró un paquete en la sala de espera; tan pronto lo abrió, una bomba estalló y le voló la mano derecha. De

inmediato fue atendido por su padre, el doctor Julio Restrepo Arango, quien logró salvar parcialmente la extremidad herida.

El destino transformó su vocación original en industria. Gabriel fundó manufacturas y cereales Coro, una fábrica de pastas y harinas: “Mi papá fue el primero al que se le ocurrió que se podía hacer arepas en la casa con harina molida”, recuerda Ángela.

Tulia Moreno Correa era la secretaria de una empresa muy importante de Medellín. Pese a que en los años veinte las mujeres de la Bella Villa solían dedicarse al hogar, Tulia, hija única y huérfana de madre, se vio en la necesidad de devengar un salario para ayudar a su papá, hospedado en una residencia para ancianos.

Cuando se casó con Gabriel Restrepo, todo cambió: Tulia se entregó por completo a su marido y a su única hija, Ángela, nacida en Medellín el 28 de octubre de 1931.

La pequeña familia se instaló cerca al barrio Manrique, más arriba de la carrera Ecuador.

En el siglo XIX, y en la primera parte del XX, la ausencia de productos preparados obligaba a los médicos a tener un laboratorio/farmacia en su consultorio. El doctor Julio Restrepo no era la excepción: “Al entrar a la casa de los abuelos, lo primero que uno veía a la derecha era el consultorio, a través de un vidrio”, evoca Ángela. Las vitrinas exhibían series de frascos idénticos, de color café, diferenciables por la etiqueta: “Bromuro de potasio”, “Extracto de opio”, “Cicuta hojas”... polvos y líquidos listos para la poción, para el alivio del paciente.

A través del cristal, la niña de cinco años alcanzaba a ver muchos papeles y un diploma conferido al abuelo por “Los Estados Unidos de Colombia y el Estado Soberano de Antioquia” a través de la Universidad del Estado, con fecha del 7 de noviembre de 1875. A lo lejos, distinguía “una cosa dorada y negra, muy linda”.

—Tía Nena, tía Nena, ¿qué es esto? ¿Qué es esa cosa dorada con negro?, preguntaba la niñita curiosa.

—¡Usted para qué pregunta, eso no le interesa!, respondía la tía.

—¡Tía Nena, tía Nena! ¿Qué es?

—¡Un microscopio!

—¿Un quééééé? ¿Eso para qué sirve?



Compañeros de estudios doctorales en la Universidad de Tulane



Con la maestra de bachillerato, Hermana Eugenia de Jesús

—Para ver cosas chiquitas.

—¿Qué son cosas chiquitas, tía Nena?

—Los microbios que su abuelo ve a través de ese tubo, que le permite cuidar a sus pacientes.

En ese preciso instante supo qué quería ser cuando grande, aunque la verdad es que Ángela jamás investigó en compañía de su abuelo. Para ese entonces ya estaba muy anciano.

Un jardín en Badalpur de Kenizé Mourad; *The Da Vinci Code*, de Dan Brown (en inglés); *Ursúa*, de William Ospina; *Manet by himself*, editado por Juliet Wilson-Bareau (en inglés); *No hay causa perdida*, de Álvaro Uribe Vélez, y las biografías de Mozart y Beethoven son algunos de los libros de la biblioteca personal de Ángela. Como si fuera el altar de un templo, una mesa central de la habitación sirve de base a una urna de cristal que protege un microscopio de luz original, fabricado en el año 1897. Es el tesoro del abuelo.

Heinrich Hermann, Robert Koch y Louis Pasteur trabajaron con un microscopio de luz como el del doctor Restrepo, primitiva joya del siglo XIX que permitió el hallazgo de los bacilos de la lepra, la peste y la tuberculosis, además del estafilococo: “Los grandes microbios de las enfermedades miedosas de 1700 y 1800 —comenta Ángela— fueron descubiertos con uno de estos: ¡yo no me explico cómo!”.

En un cuarto anexo, conserva las obras científicas *The mushroom hunters*, *Mushroom identifier*, *Bacterial and mycotic infections of man*, *Autoinmunidad y enfermedad autoinmune*, *Las múltiples facetas de la investigación* y *Medical*

Mycology... en todas las pastas y ediciones posibles. También guarda algunos dividís, como el del Festival de Salzburgo, Hamlet y El sueño de una noche de verano; y conciertos de Bach, Mozart y Haydn.

La abundante literatura en español, francés e inglés en los anaqueles es producto de un gusto que anidó en Ángela: la traducción. Desde que era una adolescente, conseguía libros en inglés, los leía simultáneamente con su versión al español y procedía al ejercicio del contraste (¡tan científico!).

En el tercer año de bachillerato, llegó a sus manos el libro *Cazadores de microbios*, de Paul De Kruif: “Lo más revelador de mi universo entero”. Se trata de la historia detrás de diversos científicos que descubrieron microorganismos. “Yo nunca había encontrado algo más apasionante que ese libro; no sé cuántas veces lo leí, pero desde que lo hice la primera vez, dije: yo quiero trabajar con microbios”, exclama con emoción.

☞ ¡Mirá los azulejitos qué tan bellos!

II. “Pues, m’ija: se varó...”

Ángela Restrepo Moreno estudió en el colegio de La Presentación, donde conoció a la maestra que más influyó en ella: la hermana Eugenia de Jesús. “Educatra de trayectoria, reconoció la necesidad que tenía de confrontar realidades —dice su alumna—; me preparó para aprender a tomar decisiones por mí misma”. El respeto y el cariño

que su maestra le inspiró la acompañaron años después de haber terminado el bachillerato.

En la primera mitad del siglo xx no existían escuelas de microbiología en Medellín.

En el año 1950 se graduó al lado de otras veintidós señoritas: “El día más triste de mi vida fue haber recibido ese diploma —se cubre la frente con las manos, mientras rememora la calamidad—: yo no podía dedicarme a hacer lo que quería”.

“Pues, m’ija: se varó, porque aquí no hay cómo estudiar eso”, le respondían los médicos y laboratoristas a quienes les pedía consejo.

Había una circunstancia adicional bastante compleja: Ángela había sido inseparable de sus padres, que ya estaban bastante mayores. Considerar que la hija única de una familia viajara a estudiar fuera de la ciudad era un despropósito.

“Fui contemplada pero mis padres jamás me hicieron las tareas. Jamás me ayudaron a ser lo que soy. ¿Qué necesita? —le decían Gabriel y Tulia— Ahí lo tiene, pero el estudio es obligación suya”.

Ángela buscó a Elena Peláez Melguizo, una compañera de colegio, cuyo padre, el doctor Jesús Peláez Botero, tenía un laboratorio muy afamado. Ambas jóvenes, interesadas en la ciencia, le pidieron el doctor Peláez que les enseñara sobre el trabajo en el laboratorio: “Queremos trabajar con microbios, diagnosticar infecciones: ayúdenos”. El no fue rotundo: ellas deberían aprovechar el tiempo en una universidad.

No obstante, el doctor Peláez reunió a los mejores laboratoristas de la ciudad y a algunos patólogos, y les dijo: “Las ayudantes que tienen en los laboratorios son niñas preparadas por ustedes, que

llegan aquí sin ningún conocimiento. No podemos estar tranquilos con los exámenes. Necesitamos el apoyo de gente que estudie laboratorio clínico para que nuestro servicio sea más efectivo. Llegó el momento de juntarnos para abrir una escuela de laboratorio clínico en la ciudad”.

Doña Teresita Santamaría de González había fundado el Colegio Mayor de Cultura Femenina de Antioquia, hoy conocido como Colegio Mayor de Antioquia; una institución que formaba mujeres en las áreas de Comercio, Idiomas y Orientación Familiar (después denominada Promoción Social).

(Aquí es preciso detener nuestra observación y tomar otra muestra única: Teresita Santamaría de González, dama de sociedad que se decía “conservadora”, luchó por la creación del Teatro Pablo Tobón Uribe y fue una de las fundadoras de la legendaria publicación *Letras y Encajes*, la primera revista local escrita por mujeres).

El doctor Peláez Botero supo que la señora Santamaría había recibido una donación de equipos de laboratorio de tecnología médica, pero no los tenía en uso por la dificultad para conseguir médicos que se comprometieran con la docencia. El laboratorista “le hizo dos o tres rondas” a doña Teresita para que abriera caminos con las primeras laboratoristas de la ciudad. Para ese entonces, la única escuela de bacteriología en Colombia estaba en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

“¡Para mí fue la salvación!”, exclama Ángela. La carrera tenía tres años de duración más una especie de año rural con mil horas de trabajo de campo.



Paseo con las compañeras del kinder Señorita Ana Luisa Ochoa



Graduación del bachillerato, Colegio de la Presentación Centro

En las prácticas, Ángela se estrenó en el Laboratorio de Microbiología y Parasitología de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia, bajo la tutela del doctor Bernardo Jiménez Cano.

El doctor Jiménez dictaba bacteriología a los estudiantes de segundo año de Medicina y a algunas enfermeras en prácticas. Ángela lo llamaba “patrón”.

Se vistió de bata blanca y rápidamente le encomendaron las prácticas de los estudiantes, quienes jamás habían tenido una mujer al mando: “Los muchachos me asustaban mucho porque eran muy buenos mozos y yo una muchachita de veinte años”. Nunca faltó alguno que “ponía pereque”.

Llevaba casi ocho años con el doctor Jiménez, cuando la Universidad de Antioquia firmó un convenio con la Universidad de Tulane, en Nueva Orleans, Estados Unidos. El doctor Morris F. Shaffer, jefe del Departamento de Microbiología de la Facultad de Medicina de la Universidad de Tulane, llegó a la vida de Ángela.

El “patrón” era un gran tutor, pero el inglés no era su fuerte. Cuando invitaba al doctor Shaffer a pasar a la oficina, decía: “In between, in between”. La laboratorista se convirtió en el “lazarillo” del doctor Shaffer, fue su traductora durante toda la visita a Medellín.

—Ángela, usted tiene potencial para seguir con sus estudios, ¿usted no querría ser estudiante en Tulane? —propuso el doctor Shaffer.

—Yo no soy capaz de dejar a mis padres —respondió ella.

—¿Cómo va a perderse la oportunidad de aprender, de convertirse en profesional, de servirle mejor a la gente? Déjeme hablar con sus padres, si es que a usted le da miedo.

—No me da miedo: me parece casi imposible estar dispuesta a pasar casi cinco años lejos de ellos.

A medida que avanzaban las conversaciones entre Shaffer y la familia Restrepo Moreno, la universidad norteamericana manifestó su interés en convocar a un grupo de latinos a un curso de verano. Alumnos provenientes de Argentina, Chile, Bolivia, Colombia y otros países fueron invitados para adquirir conocimientos y nivelarse con los graduados de Tulane.

El doctor Shaffer le escribió a Ángela para que hiciera parte de este grupo y los padres de ella aceptaron con beneplácito.

A los 28 años, con formación académica de bachillerato y Técnica de Laboratorio, la hija única de los Restrepo Moreno viajó a Nueva Orleans.

“¿Cómo hice para pasar esos exámenes? No me preguntés. Yo sí leía mucho y después de tomar el curso fue posible pasar a la universidad”.

Gracias al apoyo que recibió en la Facultad de Medicina de la Alma Máter, Ángela tuvo el valor para decirles a sus padres que se marcharía y fue capaz de enfrentar un sistema de estudios completamente diferente.

Fue un “dolor de cabeza”, no contaba con la preparación suficiente, a pesar del entrenamiento de verano. Cada ocho días presentaba un *quizz*: cada ocho días lo perdía.

Bill Weidanz, un “monazo grandototo”, compañero de clase originario del norte de Estados Unidos, se percató de las dificultades de Ángela. Durante tres meses consecutivos repasó con ella los contenidos de las materias básicas.

No obstante, la ayuda de Weidanz no fue suficiente.

“Eso era perder y perder *quizzes*. Al cabo de cuatro semanas, mis calificaciones eran tan pobres que pedí una cita con el doctor Shaffer”. La estudiante colombiana le dijo a su maestro: “Doctor, vengo a decirle que yo no estoy dando resultados, no estoy preparada, no tengo la capacidad. Pensé que era buena estudiante, pero definitivamente no soy capaz de entender todas estas cosas. Yo creo que, para no hacerlo quedar tan mal a usted en el futuro, debería retirarme y volver a mi casa”.



Alumnos del Primer Curso de Micolgía Médica, Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia

Shaffer hojeó las notas y le sugirió un compás de espera antes de hacer efectivo su tiquete de regreso. En una cita posterior, consoló a Ángela: el profesor del curso le confirmó que no solamente ella experimentaba dificultades, todo el grupo de latinos lo hacía.

Con otra tutora, estudiante norteamericana residente en Nueva Orleans que dominaba las materias de química, se puso al día en contenidos, aprobó los finales e ingresó al curso de Magíster en Microbiología en la Universidad de Tulane.

Regresó a Colombia a trabajar de nuevo en la Facultad de Medicina con su magíster, pero se sentía incompleta sin el título de *Doctor of Philosophy* (PhD) en Microbiología. En esta Facultad solo había dos mujeres con título de PhD en ciencias básicas. No era común que la mujer se preparara para obtener un título superior como el doctorado.

Volvió a Tulane. Con sus profesores consultó el plan de trabajo para su tesis de PhD; ellos coincidieron en que tenía que ser algo que no fuera común en Estados Unidos: “Había un bicho que era muy importante para Suramérica que no había sido tocado por ellos [investigadores de Tulane]. Ese bichito se llama *Paracoccidoides*. [Ella misma lo escribe en mi libreta]”.

☞ *Mirá lo que llegó ahí. Mirala, a mi reina, que es muy bella [una ardilla rojiza salta a la terraza]. “¡Emily!, ve la niña [la ardilla] no tiene sino un plátano viejo”.*

III. “Una aventura muy linda”

La sociedad mejoraría si los individuos trabajaran para poder pagar “las comodidades básicas de la vida” y dedicaran el resto del tiempo a pintar, escribir o hacer investigaciones científicas. Eso pensaba Bertrand Russell.

¿Acaso Ángela atinó a convertir su trabajo en arte... en placer?

Con el diploma de doctorado de la Universidad de Tulane en la maleta, regresó a recobrar el contacto con los estudiosos de enfermedades infecciosas y los especialistas en microbiología y parasitología.

En vista de que el doctor Bernardo Jiménez estaba a punto de jubilarse, en el laboratorio aguardaban el regreso de la nueva PhD para montar cursos para los alumnos de medicina y las escuelas de Salud Pública y Enfermería, ansiosas de instalar un laboratorio de diagnóstico.

Con el apoyo de sus colegas, Ángela no solo se dedicó a la investigación, también gestionaba relaciones con otras entidades —como laboratorios— para interactuar y compartir dudas.

En el año 1956 lució la bata blanca de profesora de la Facultad de Medicina, dictaba todo lo relacionado con microbiología y participaba en los estudios de enfermedades infecciosas, con énfasis en las producidas por hongos. También había incursionado en la elaboración de los agentes etiológicos: dónde vivían, dónde se evitaban los contactos, cómo se podía estudiar el microorganismo. Ya dominaba buena parte del conocimiento de los hongos patógenos.

“Trabajé por dos años en un laboratorio de diagnóstico, pero insatisfecha, pues sabía que había cosas mejores por hacer [...] Los izquierdistas decían que el país no necesitaba sabios, ni investigadores, solo al médico descalzo que se fuera al pueblo a atender las necesidades de los colombianos. Colombia no tenía ningún derecho a hacerse preguntas de investigación que no tuvieran que ver con el mejoramiento de la salud pública y del bienestar de los individuos”, dice Ángela.

La CIB surgió en 1970 en la Universidad de Antioquia como un fondo editorial para la creación y comercialización de textos académicos para estudiantes de medicina.

En 1978, un grupo de científicos que no soportó el “régimen de los marxistas” y el impacto de sentir subvalorado su labor de más de veinte años, abandonó la Facultad de Medicina. Le dio la vuelta al fondo editorial para transformarlo en laboratorio de investigación.

Décadas atrás, cuando Ángela ingresó a la Facultad de Medicina, se había acercado al entonces decano, el doctor William Rojas, a través de un congreso de medicina en el que ella le ayudó con traducciones inglés-español. Quién pensaría que, años después, juntos sacarían adelante a la CIB. (En la actualidad continúan siendo muy buenos amigos y trabajan en conjunto en los libros del fondo editorial).

La CIB empezó a funcionar en dos cuartos del Hospital Pablo Tobón Uribe, con ayudas de Colciencias y del Cideim (Cali). Hoy es una institución clasificada por Colciencias como un centro de excelencia, con carácter nacional e internacional.

“Fue una aventura muy linda, de todas maneras”.

☞ *Mirá mi canario, ¿sí lo ves?
Por ahí debe estar su compañerita.
Es un canario silvestre.*

Estos “asesinos” que usted conoció en sus estudios de magíster y doctorado, ¿han cambiado desde aquella época?

Á.R.: Para el magíster estudié lo que en ese momento se consideraba un hongo. Ahora sabemos que es un bicho que se llama *Nocardia*. Mi trabajo de tesis fue con ese microorganismo, que se pensaba que era un hongo, pero por todas las pruebas modernas lo clasificaron como una bacteria “bien desarrollada”. Para el doctorado empecé a trabajar con *Paracoccidoides brasiliensis* e *Histoplasma capsulatum* porque eran muy parecidos; había compañeros que los estaban trabajando y uno aprendía de ellos y viceversa. También tuve que ver con la puesta en marcha de las pruebas serológicas para el diagnóstico de la histoplasmosis, no solo para la mía sino para la otra que es mucho más frecuente. Inspiré varias tesis que tenían que ver con eso.

¿Para qué estudia estos asesinos? ¿Para acabar con ellos?, ¿entender su comportamiento?, ¿domesticarlos?

Á.R.: Siendo de base laboratorista, y habiendo aprendido todo lo de microorganismo por ser microbióloga, lo primero que yo hacía era métodos diagnósticos: acercarme a través de varias pruebas de laboratorio al paciente en el que se sospechaba la presencia de una de esas micosis. Eso involucraba un contacto muy frecuente con los médicos que tenían los pacientes, poco a poco empezaba a saber qué características debía tener un paciente con paracoccidiodomicosis o con histoplasmosis; se construyó así una base de datos que permitió



"ÁNGELA RESTREPO

Quienes conocen a esta misteriosa mujer, que nunca ha concedido entrevistas y jamás se ha dejado tomar una foto para la prensa, no pueden dejar de admirarla. No en vano Ángela Restrepo es la científica más importante en Colombia. Esta microbióloga PhD de la Universidad de Tulane, recibió el único doctorado honoris causa otorgado por la facultad de medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Es una de las pocas personas que conoce a fondo el hongo que produce una rara enfermedad similar a la tuberculosis, que se presenta desde México hasta la Patagonia. Su nombre es referencia obligada en el medio de la microbiología: ha publicado cerca de 250 artículos".

"Las cincuenta mujeres más importantes de Colombia", en Revista *Semana*, Especiales. 9 de octubre de 1995.

que muchos estudiantes de medicina trabajaran en asuntos relacionados con la medicina en un laboratorio, pero uno aprendía de medicina por los laditos, a través del contacto con ellos.

En su medio profesional, cuando empezó a relacionarse con tantos hombres, ¿qué tipo de reacciones observó?

Á.R.: Nunca sentí ninguna discriminación. Yo creo que fui la más de buenas, pues mis compañeras se sentían dizque discriminadas; yo no pude saber lo que era eso, a mí me quisieron mucho. Mientras estaba en la Facultad de Medicina, los profesores “grandes” me llevaban artículos para que leyera, me pedían que los acompañara a reuniones en las que se discutían casos difíciles. Me acolchonaron de conocimientos por todas partes.

¿A dónde va lo que usted investiga?

Á.R.: Siempre me he preocupado por tener un grupo, por enseñarle a la gente, por entusiasmar a otros. Si uno es solo, las cosas se acaban cuando uno se acaba. He tenido la fortuna de encontrar gente muy buena que se ha interesado por esos problemas y que con sus conocimientos ha avanzado en entender lo que se llama la fisiopatogenia de las micosis. Podría nombrar por lo menos veinte o veinticinco personas que realizan en la actualidad estudios en enfermedades infecciosas y a quienes, en cualquier momento, les di una palmadita para que siguieran adelante.

¿A quién considera como su mentor?

Á.R.: Al principio, yo diría que el doctor Bernardo Jiménez: me modeló, me puso un dintel alto para que yo estudiara. Pero sin lugar a dudas,

mi mentor en microbiología fue el doctor Shaffer. Yo lo veía y decía: quiero ser como él. Más adelante tuve contacto con gente muy importante y querida de muchos sitios, pero mi mentor fue el doctor Shaffer.

¿Alguna vez ha enfrentado algún caso de estudio que la haya hecho desistir?

Á.R.: Hay momentos en que uno dice: no tengo la capacidad para este tipo de estudios. Todas las mujeres somos cabeciduras [risas], cuando tenemos deseos de hacer una cosa, terminamos por hacerla. Pero, ¿así como que yo haya dado retroceso en alguna empresa grande porque no me sentía capaz? ¡Es que siempre ha habido gente al pie que ayudaba a soportar la carga! Realmente no creo que me haya devuelto ante la incapacidad de conseguir algo.

¿Se resigna a que existan preguntas sin respuesta?

Á.R.: ¡Uy, claro que sí! Eso es lo lindo que tiene la ciencia. ¡Qué tan horrible que uno contestara todas las cosas que le llaman la atención! Si hay algo bien dicho, lo dijo Pasteur desde el principio: “Al encontrar una respuesta, se abre el camino de miles de preguntas más”. Siempre habrá una pregunta por contestar: el camino del investigador está supeditado a conocer un poquito y que ese poquito le señale miles de incógnitas más.

Usted fue la única mujer que hizo parte de la Misión de Ciencia, Educación y Desarrollo, recordada como la “Comisión de Sabios”, integrada por Fernando Chaparro (investigador sobre ciencias sociales y agro), Gabriel García Márquez (Premio Nobel de Literatura),



Siempre habrá una pregunta por contestar: el camino del investigador está supeditado a conocer un poquito y que ese poquito le señale miles de incógnitas más.

Rodrigo Gutiérrez (economista y líder industrial), Rodolfo Llinás (neurofisiólogo), Marco Palacios (abogado e historiador), Manuel Elkin Patarroyo (científico), Eduardo Posada (físico), Carlos Eduardo Vasco (filósofo, físico y matemático) y Eduardo Aldana Valdés (ingeniero civil y doctor en sistemas urbanos). Recordemos esa experiencia...

Á.R.: Eso fue en 1993 y 1994. El doctor Llinás es una persona que quiere mucho al país, pero es profundamente crítico. Una vez que vino a Colombia, se encontró con el señor presidente, César Gaviria, y le dijo: “Vos estás perdiendo el tiempo, tenés completamente olvidada la investigación, mientras no tengás un grupo que sepa hacer ciencia e investigar, este país no va a ser capaz de salir del hoyo en que está”. ¡Por Dios, que le diga eso al señor presidente de la República es muy doloroso! Entonces, le dijo: “Usted lo primero que debe hacer es nombrar una comisión que estudie el por qué, a pesar de que en Colombia hay gente valiosa, el país pierde un montón de fuerzas para su desarrollo”. Cuando llegó la llamada del doctor Llinás para que el señor presidente nombrara la Misión de Ciencia, Educación y Desarrollo, yo había participado por dos o tres años en las comisiones de Colciencias para los proyectos sobre enfermedades infecciosas. Se propusieron nombres y, por supuesto, la gente que llamaron primero era mucho más avezada que yo: ministros, viceministros, rectores, vicerrectores, todos tenían una visión muy grande del país. Yo solo sabía un poquito de bichitos. Traté de rechazar la llamada del doctor [Clemente] Forero y del doctor [José Luis] Villaveces, el director y el subdirector de Colciencias, respectivamente: “¡Señores yo no sé sino de microbios, yo no sé del país, yo soy así, aprendida como a los estricotes! Yo no creo que yo les sirva, ni riesgos”. De todas maneras, fue una experiencia muy linda porque aprendí muchas cosas que no sabía sobre el país, su educación, la forma tan atrasada como estábamos. Fueron dos años de un quehacer tremendo, una máquina demoledora. Ellos me acogieron, me dieron espacio. En la Subcomisión de Ciencia e Investigación estaban los doctores Vasco, Posada, Patarroyo y Llinás; les ayudé con trabajos chiquitos, como elección de literatura y corrección de textos. Nos reuníamos hasta los fines de semana,

yo los recibía en mi finca. Fueron dos años de conocer a una gente muy grande y de alguna forma influir en el desarrollo del país: después de 22 años, la publicación clave *Colombia al filo de la oportunidad* sigue siendo mirada como un texto guía para el desarrollo.

¿Han repasado los resultados y la aplicación de la Misión?

Á.R.: Cuando se hicieron los análisis después de que habían pasado veinte años, muchos fueron negativos. Yo no soy tan negativa, ya que creo que las universidades abrieron los ojos con respecto a la necesidad urgente que tenían de hacer investigación e instituirlos como algo tan importante como la misma enseñanza; se abrieron muchos programas de doctorado, con currículo bien estructurado, que hacían mucha falta en el país; fue posible entusiasmar a mucha gente, el programa de jóvenes investigadores creció. No fue tan positivo como pensamos que pudo haber sido, pero marcó un paso y abrió un camino para desarrollos futuros. Fueron dos años de un trabajo muy lindo.

¿Y el resto del grupo?

Á.R.: Morite de risa: los que estábamos en el grupito de ciencia decíamos: “¿Cómo vamos a tratar al maestro García Márquez, que ya era Premio Nobel? ¿Por dónde lo cogemos?”. Pero fue completamente increíble. Un día estábamos en una reunión; Carlos Eduardo Vasco, el presidente del grupo, que era el filósofo, sostenía que en el documento se tenía que hablar de “ciencias”, en plural, no de “ciencia” sola, porque creía que el conocimiento indígena era muy importante, había que valorarlo: era una ciencia distinta. Estábamos en el colmo de la discusión porque algunos creíamos que la ciencia era una cosa experimental, que la ciencia se construía con base en un sistema programado. El maestro García Márquez nos estaba oyendo y, cuando ya estábamos a punto de pegarnos por aquello de ver si era “ciencia” o “ciencias”, vino y dijo: “Estoy tan contento de verlos a ustedes peleando ahí”. “¿Por qué, maestro?”. “Porque, mire, si yo suelto uno de mis magos aquí, ustedes no van a poder decirle a ese mago que aprenda a comunicar su conocimiento, porque si él comunica lo que sabe, lo que hará es perder su poder. En el momento en que otras personas conozcan

qué tienen sus pociones, pierde todo su poder. En cambio ustedes, bobitos, hasta que no han pasado por cincuenta personas que saben más que ustedes de lo que acaban de descubrir, ¡no están contentos!'. ¿Si ves qué belleza? "¡Dios me libre, yo no quiero tener esos sabios! Los míos tienen que guardar los secretos y sino: ¡no son magos!".

En la terraza, decenas de pájaros picotean los granos que Emily, la empleada doméstica, ha dejado sobre un recogedor de plástico. No asoman sus cabezas, sus plumas marrón se abren como abanicos, disputan el espacio para comer. Tan pronto Ángela exclama "¡Dios me libre, yo no quiero tener esos sabios!", la bandada se alza en vuelo súbito hacia la arboleda... ¡Mauricio Babilonia no es el único que anuncia su presencia a través de criaturas aladas!

IV. "Siempre quedan cositas por hacer"

Ángela no comparte el ADN con la que considera su familia más importante: "Tengo muchos alumnos que me quieren mucho, con ellos tengo una unión casi perfecta. Mi familia son mis alumnos y especialmente los más selectos, que se han quedado conmigo a través de todos estos años".

Vive sola, en el primer piso de un edificio del barrio El Poblado. Su terraza está circundada por una arboleda que evoca a La Pastora, la finca de la familia Restrepo Moreno que se ubicaba en la Loma de Los Mangos, hoy ocupada por un conjunto residencial. Hasta el día de la muerte de su madre, en 1995, pasaba allí los fines de semana... religiosamente.

Ángela conserva varias amistades del colegio La Presentación: trece amigas que se quieren de "una forma increíble" y se reúnen en un costurero. (Entre las "cosas chiquitas" que le ha gustado ver a Ángela no se cuentan ni las agujas, ni los enhebradores, ni los hilos).

Hace un par de meses celebraron los 65 años de graduadas con una fiesta en el café del vivero Chuscalito. Tres egresadas de esa promoción aún ejercen la carrera: Socorro Inés Restrepo

(presidenta de la Academia Antioqueña de Historia), Amparo Múnera (abogada) y María Cecilia Ayala (laboratorista, residente en Pereira).

Si de viejas amistades se trata, perdura Bill Wildanz, con quien aún mantiene correspondencia: disfruta su jubilación entre ocho hijos y rodeado del amor de sus nietos.

"Cuando estoy sentada por tanto rato, me duele mi patica", lamenta Ángela al pararse de la silla; una mala conexión entre la cabeza del fémur y el acetábulo, a veces le genera dolores por roces mínimos. Se apresta a acompañarme hasta la puerta principal.

La mesa del comedor está arreglada con ocho puestos: vajilla blanca inmaculada, servilletas de tela, cubertería de plata. A las cinco de la tarde llegará un grupo de trabajo sobre la vida y obra de El Sabio Caldas, bajo la dirección de Darío Valencia Restrepo, exrector de la Universidad de Antioquia.

El microscopio de luz no es el único tesoro del abuelo Julio. El corredor de recibo del apartamento remata en una antiquísima pintura al óleo sobre madera, de pequeño formato, sin firma en el anverso, empujada en un marco grueso, forrado con laminilla dorada naturalmente envejecida. Se trata de una escena cotidiana que transcurre en un callejón de pueblo: un hombre vestido de negro, con sombrero de dos picos, mira fijamente a un par de aldeanas de traje largo. Cada pincelada — finísima — parece ejecutada bajo el microscopio de luz.

Mientras cruzo el umbral de la puerta (escoltada por la imagen de la Madre del Buen Consejo), Ángela, la doctora Restrepo Moreno, descansa su mano en mi hombro: "A uno siempre le quedan cositas por hacer, pero uno se las encomienda a los que tienen que seguir el camino".

Texto dedicado a mi hija, Gabriela María McDermott Restrepo, y a todas las niñas como ella: curiosas y cabeciduras. ■

Ana Cristina Restrepo Jiménez (Colombia)
Periodista independiente y profesora de la Universidad EAFIT.

WILDE PRESIDARIO, LA BELLEZA DEL SUFRIMIENTO

*Tú viniste a mí para aprender el placer de la vida y el placer del arte.
¿Quién sabe si he sido elegido para enseñarte algo mucho más maravilloso aún:
el significado del dolor y su belleza!*
Oscar Wilde, Epístola: In Carcere et Vinculis

JULIA ESCOBAR
VILLEGAS

“¿Qué es el corazón de un pájaro comparado con el de un hombre?”, se pregunta un rruiseñor que, observando llorar a un estudiante, comprende el secreto de su pena y decide ayudarlo. Carece de una rosa roja para regalarle a la chica que le gusta y lograr así que lo acompañe al baile. Para que brote la flor deseada, el ave debe ofrecer su dulce canto y su sangre al claro de luna. Sin vacilar, se dispone a entregar su vida, pidiendo a cambio solamente que el muchacho esté a la altura de ese amor, más sabio y más fuerte que la filosofía que estudia.

Las pequeñas cosas, dice Wilde presidiario, son siempre símbolos, y nos dan las lecciones más crueles.

El célebre cuento “El rruiseñor y la rosa”, publicado en 1888, manifiesta el encanto, la maravilla, la elegancia y la profundidad que irradia la obra

del irlandés Oscar Wilde. Además, la belleza de la rosa escarlata guarda una relación con el pensamiento de Wilde en sus últimos años, forjado en el presidio.

En sus momentos más amargos en la cárcel, algo que consoló a Wilde, “haciendo florecer el desierto como una rosa”, fue el recuerdo de su amigo y albacea Robert Ross esperándolo al fondo del corredor para saludarlo, quitándose el sombrero con solemnidad mientras él pasaba esposado y cabizbajo entre la multitud que lo injuriaba. “Las pequeñas cosas”, dice Wilde presidiario, “son siempre símbolos, y nos dan las lecciones más crueles”.

El autor de *El retrato de Dorian Gray* pasó de la gloria a la ruina en pocos días, en un descenso profundo y vertiginoso. De su vida afortunada sobreviven imágenes que ilustran su espléndido porte. Como los grandes

Wilde presidiario comprende entonces que el dolor y la humildad entrañan la aceptación de todas las experiencias: no solo hacen al hombre más humano, porque es capaz de comprender el sufrimiento de los otros, sino que lo hacen mejor artista, porque se acrecienta su imaginación y porque encuentra en sí mismo, cuando lo ha perdido todo, su propio secreto, sus propios símbolos.

trágicos griegos, afirmaba que el hado está siempre acechándonos y que los dioses se sirven tanto de lo peor como de lo mejor de nosotros para perdernos. Sin embargo, en el culmen de su desgracia declaró que fue él mismo quien se condujo a ella. Jorge Luis Borges, por cierto, puso el ejemplo de la tragedia de Wilde como el más ilustrativo para una tesis de Schopenhauer, a saber, que todo lo que nos ocurre no es más que por nuestra propia voluntad.

Fue en mayo de 1895 cuando, a causa de un enrevesado pleito con el padre de su joven amante, Oscar Wilde fue derribado de su pedestal y enviado a presidio a cumplir una condena de dos años. Poco antes de quedar en libertad, y gracias a la generosidad del director de turno de la cárcel donde se encontraba, escribió una larga e intensa carta al muchacho, Lord Alfred Douglas, titulada *Epistola: In Carcere et Vinculis (De Profundis en versión completa)*.

Con su prosa clara, precisa y profunda, atravesada por un inmenso dolor, porque “el lenguaje tiene necesidad de ser afinado como un violín”, reflexiona sobre todos los detalles de la relación nefasta que implicó la pérdida irreparable de su magnífica vida: su capital, su preciada biblioteca, el prestigio del apellido heredado y del nombre que se había creado para sí, su madre fallecida durante su reclusión, sus hijos cuya custodia le arrebataron, la gran mayoría de sus amigos y, ante todo, su arte, su pasión por excelencia.

La relación con Douglas lo arruinó artísticamente porque Wilde no halló más la atmósfera sosegada, propicia y necesaria para la

creación; asimismo, conllevó su miseria espiritual, pues al ser dominado por los placeres, perdió el control sobre su carácter, y aquel extravío lo hizo desembocar en la ignominia.

A ojos de Wilde presidiario, Douglas sufre de superficialidad, que para él es el supremo vicio, y carece de comprensión, la gran virtud, que con el amor o con la imaginación “nos hace comprender a los demás en sus relaciones tanto reales como ideales”. Cegado por la vanidad, el odio hacia su padre y la concupiscencia, su mente es tan incapaz de concentrarse intelectualmente como su corazón de amar; prueba de ello, la ingratitud que le profesó a Wilde olvidándolo, a pesar de que este le hubiera entregado todo de sí, sacrificándose por sus caprichos, pagando con la cárcel lo que él mismo reconoció como debilidad e insensatez.

No obstante, la epístola no se reduce nunca a un memorial de agravios. Por medio de la escritura, Wilde no solo analiza su desastre, sino que alcanza el alivio: escribiendo, se despoja de la amargura. Además, logra perdonarse a sí mismo y al joven Douglas. Ese perdón es el punto de partida de la segunda parte, en la que Wilde dilucida cómo de la angustia y del arrepentimiento obtuvo la revelación que lo impulsó a transformar lo vivido en experiencia espiritual: el significado y la belleza del dolor.

Su vida en presidio estuvo basada en el sufrimiento. Borrado el tiempo, pues el mundo exterior le estaba bloqueado y en la celda persistía la misma penumbra, la pena era “el único medio de darse cuenta de la existencia”. Girando sin cesar en torno a los recuerdos, llegó a la clara conciencia de que, luego de haberlo

perdido todo, lo único que le quedaba era la absoluta humildad, la cual consistía en el inicio de una nueva evolución, de una nueva época de descubrimiento. Recorrer solo el ámbito del placer hubiera significado una limitación; era preciso conocer la otra mitad del jardín: allí donde el sufrimiento adquiriría su significado sublime siendo “la suprema emoción de que es capaz del hombre y, a la vez, el tipo y el modelo de todo gran arte”.

Wilde presidiario comprende entonces que el dolor y la humildad entrañan la aceptación de todas las experiencias: no solo hacen al hombre más humano, porque es capaz de comprender el sufrimiento de los otros, sino que lo hacen mejor artista, porque se acrecienta su imaginación y porque encuentra en sí mismo, cuando lo ha perdido todo, su propio secreto, sus propios símbolos.

Al abandonar el presidio en 1897, Oscar Wilde escribió algunas cartas sobre la vida penitenciaria. Proponiendo un cambio radical en las cárceles, repudió el ingreso de los niños y denunció el mal estado sanitario de las instalaciones, así como el hambre, la incomunicación y la descortesía a la que sometían a los presidiarios.

Además, escribió un bello y único poema llamado *La balada de la cárcel de Reading*, donde cantó no solo la tragedia de un preso, condenado a la horca por haber asesinado a su esposa, sino también el ánimo sombrío de los demás reclusos que lo observaron en silencio durante sus últimos días. Apiadándose de su agonía y olvidándose de la propia pena, lo acompañaron en su dolor terrible hasta el último instante, “pues aquel que vive más de una vida, más de una muerte también que morir tiene”. **U**

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.

Bibliografía

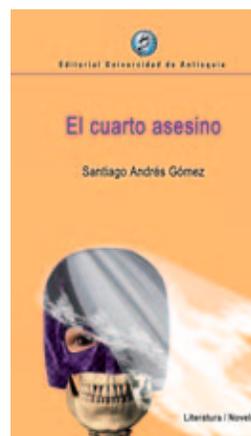
Wilde, O. (1951). *De Profundis (versión competa)* y *La balada de la cárcel de Reading*. Buenos Aires: Emecé.

{ Novedades }

Cuentos escogidos de Machado de Assis
Jhony Alexander Calle Orozco (compilación y traducción)
Elkin Obregón (prólogo)
Colección Literatura / Cuento
Editorial Universidad de Antioquia, Medellín
158 p.



El cuarto asesino
Santiago Andrés Gómez
Colección Literatura / Novela
Editorial Universidad de Antioquia, Medellín
82 p.



Voces y secretos
Blanca Inés Jiménez Zuluaga
Colección Literatura / Cuento
Editorial Universidad de Antioquia, Medellín
112 p.



LA HISTORIA EN CALIENTE

LUIS FERNANDO
AFANADOR

Todo estaba dado para que nunca hubiéramos conocido *Suite francesa*. Su autora, Irène Némirovsky, fue detenida por los gendarmes franceses el 13 de julio de 1942 en el pueblo de Issy-l'Évêque, llevada al campo de concentración de Pithiviers y luego a Auschwitz, donde murió gaseada. Su esposo, Michel Epstein, judío ruso como ella y con alguna influencia, sin saber el desenlace de la detención, le escribió al mariscal Pétain —jefe del gobierno títere de Vichy— ofreciéndose a ocupar su lugar en el campo de concentración. Al poco tiempo vinieron por él y también fue llevado a Auschwitz. Los gendarmes, que no desfallecían, pusieron en su mira a las dos pequeñas hijas del matrimonio Epstein, Denise y Elisabeth. Una profesora del colegio las ocultó y la tutora las llevó a un convento católico y luego a unos sótanos en la región de Burdeos. La persecución no cesaba, pero lograron salir clandestinamente de Francia con la pequeña maleta donde estaban los manuscritos de *Suite francesa*, en un cuaderno de papel cebolla con la letra diminuta. Denise los conservó durante décadas sin leerlos —pensaba que era un diario y eso la acongojaba— hasta que decidió donarlos al Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine (IMEC). Antes de

entregarlos, los transcribió a máquina ayudada con una lupa: no era un diario, era una novela inacabada sobre la ocupación nazi en Francia. Se publicó en 2004 y desde entonces ha sido premiada y celebrada por la crítica y por el público. “Querido amigo... piense en mí. He escrito mucho. Supongo que serán obras póstumas, pero ayuda a pasar el tiempo”, le había escrito Némirovsky a su director literario Albin Michel, diez días antes de que se la llevaran de su casa para siempre.

Irène Némirovsky había nacido en Kiev en 1903. Su padre era un rico banquero judío y su infancia transcurrió entre vacaciones en la Costa Azul, institutrices francesas y una pésima relación con su madre —tema que será un leitmotiv en sus ficciones—, que veía en ella una amenaza a su juventud y una rival sexual. “En su corazón alimentaba un extraño odio hacia su madre que parecía crecer con ella”, dirá en *El vino de la soledad*. Con el triunfo de la revolución bolchevique, tuvieron que huir de Rusia hacia Finlandia y terminaron radicándose en París. Se matriculó en la Sorbona y, mientras le daba largas a su carrera de literatura, escribía relatos y se dedicaba a pasarlo bomba: “He pasado una semana completamente loca: baile tras

baile; todavía estoy un poco embriagada y me cuesta regresar a la senda del deber”. Lo cierto es que a los 26 años publica *David Golder*, una novela con sesgo autobiográfico que tuvo un éxito inusitado en su momento y fue adaptada al cine. Llamaron la atención sus descripciones de los personajes judíos, cercanas al estereotipo antisemita. Némirovsky alcanzó a decir que si Hitler hubiera estado en el poder cuando hacía su novela, la habría escrito distinto.

El antisemitismo es un asunto complejo y polémico en su obra y en su vida. En su novela *Los perros y los lobos*, donde más ahonda en la identidad judía, escribe: “¡Ah, cómo odio vuestros melindres europeos! Lo que denomináis éxito, victoria, amor, odio, ¡yo lo llamo dinero! ¡Se trata de una palabra para designar las mismas cosas!”. Pero allí mismo matiza: “Esos son los míos; esa es mi familia”. Para Myriam Anissimov, autora del prólogo de la edición francesa y española de *Suite francesa*, Némirovsky se odia a sí misma en tanto que judía. Jonathan Weiss, su biógrafo, le hace un duro escrutinio. Algo injusto, según le confesó en una entrevista Denise Epstein a la periodista Lola Galán: “Yo creo que escribía así porque veía así el medio burgués judío que conocía bien. Lo mismo que a su madre, a la que detestaba. Se servía de ese conocimiento tan profundo de los ambientes judíos para criticarlos. Un poco como François Mauriac se sirve de su dominio de la sociedad católica de Burdeos para atacarla de forma acerba. Pero lo vemos así ahora que conocemos la Shoah. En los años treinta era distinto. Leerlo ahora, con todo lo que sabemos, es evidente que no nos produce una sensación agradable”. Con su francés impecable, quiso ser una escritora francesa pura sangre —con temas puramente franceses y con el nombre de Jeanne Fournier—, y cuando abordó las historias exóticas, buscó un cuidadoso equilibrio, a juicio de J. M. Coetzee: “A fin de que la etiquetaran de autora rusa que escribía en francés, guardaba las distancias con la comunidad de emigrantes rusos. A fin de evitar que la tacharan de judía, estaba dispuesta a burlarse de los judíos y a caricaturizarlos”. En los años treinta, Francia vivía un clima antiinmigrante —había recibido medio millón de refugiados

de Franco— y antisemita, por el catolicismo de la derecha y “la hostilidad a la plutocracia” de la izquierda. Ya la sociedad no se encontraba dividida como en el famoso “Caso Dreyfus”, a finales del siglo XIX: era mayoritariamente antisemita. Némirovsky se convirtió al catolicismo, buscó asimilarse, dada la fragilidad de su estatus: no tenía ninguna nacionalidad, no tenía pasaporte ruso ni francés. No huyó, habiendo tenido la posibilidad de hacerlo: Issy-l'Évêque quedaba cerca a Suiza, país que recibía a las mujeres y a los niños judíos. Tal vez estaba cansada de escapar —“deportación es una palabra tan rusa”— o confió excesivamente en la hospitalidad francesa por ser “una judía diferente”. Se equivocó, aunque tuvo la suficiente lucidez para vislumbrarlo: “¡Dios mío! ¿Qué me hace este país? Ya que me rechaza, considerémoslo fríamente, observémoslo mientras pierde el honor y la vida”. Y eso hizo durante sus dos últimos años de vida: analizarlo, retratarlo con agudeza; destruir como nadie el mito de la resistencia francesa al nazismo.

La persecución no cesaba, pero lograron salir clandestinamente de Francia con la pequeña maleta donde estaban los manuscritos de *Suite francesa*, en un cuaderno de papel cebolla con la letra diminuta.

Suite Francesa estaba pensada como una gran novela dividida en cinco partes, de las cuales solo alcanzó a escribir las dos primeras, *Tempestad en junio* y *Dolce*. De la tercera, solo conocemos el título —*Cautividad*— y notas manuscritas sobre su desarrollo, que son muy interesantes porque ella escribía de acuerdo con el estilo “Iván Turguéniev”: “Al comenzar una novela escribía no sólo el relato en sí, sino también las reflexiones que este inspiraba, sin supresión ni tachadura algunas”. Una novela de mil páginas, inspirada en *Guerra y paz*, de Tolstoi, de quien había aprendido a contar los acontecimientos históricos a través de los personajes: “Lo que dice Percy es bastante justo (y por otra parte banal, pero admiremos y

amemos la banalidad): que las mejores escenas históricas (véase *Guerra y paz*) son las que se ven a través de los personajes”. Sin embargo, Tolstoi escribe sobre acontecimientos que sucedieron cincuenta años atrás y ella debe escribir sobre la “lava ardiente” del presente. ¿Cómo hacerlo para no ser una simple cronista? ¿Cómo lograr que esos hechos le puedan interesar a un lector futuro? No perdiendo de vista el destino individual de los personajes, “la humilde vida cotidiana”.

Tempestad en junio, el comienzo de *Suite francesa*, es una feliz conjunción entre los planos generales y los primeros planos. Vamos de los movimientos de masas a los pequeños detalles de las vidas particulares. Están las imágenes de los miles de parisinos huyendo hacia el campo porque vienen los nazis a destruir su amada ciudad —largas filas, congestiones, ansiedad colectiva— y también las de Charlie, el anticuario maniático que no quiere abandonar sus porcelanas; la familia Péricand, que, preocupada por sus corotos, se olvida del abuelo; Gabriel Corte, el escritor que siente asco al tener que dormir en un hotel hacinado y prefiere quedarse en su auto; Corbin, el dueño de un banco, a quien se le crea el dilema de llevar en la huida a su esposa o a su amante. Como ellos, habrá otra gran cantidad de personajes de distintas clases sociales a los que conoceremos en la peor y en la mejor versión de sí mismos porque “si quieres conocer a la gente, inicia una guerra”. No aparece por ninguna parte la gloriosa resistencia francesa a los nazis y no predomina la nobleza ni la compasión sino seres temerosos, egoístas e insolidarios, con sentimientos de desorientación y humillación. Con su percepción de novelista, más que de historiadora, Némirovsky capta a una sociedad cansada de la guerra —las heridas de la Primera Guerra Mundial no habían sanado— y dispuesta a transigir con el enemigo, a entregarse sin luchar.

En la segunda parte, *Dolce*, pasamos de la inminencia de la ocupación a la vida bajo la ocupación, en Bussy, un pequeño pueblo. La narración es menos vertiginosa, más lenta, más estática —una suite mezcla distintas tonalidades— y el foco es la casa de los Agnellier, donde

viven la señora Angellier y su nuera, Lucie, a la espera de que el hijo y el esposo, que ha sido apresado por los alemanes, regrese. Entretanto, deben convivir con Bruno, un oficial nazi al que le asignaron esa casa como residencia. Bruno es una persona sensible y delicada que despierta el afecto de Lucie y la reprobación de la señora Agnellier. Por cierto, su hijo estaba lejos de ser un buen marido. En contrapunto, en una granja cercana al pueblo, Madeleine —un personaje de la primera parte—, ya casada con Benoit, debe acoger a otro oficial nazi, lo cual crea un conflicto con su esposo. Hay en el pueblo, en las autoridades y en la aristocracia, un espíritu colaboracionista y en las mujeres un ánimo de entablar relaciones con los alemanes. Dice una costurera a quien le reprochan que intime con los invasores: “Donde ustedes ven a un alemán, yo veo a un hombre que es buena persona conmigo”. Más que con una típica historia de amores imposibles, Némirovsky quiere confrontarnos con la dificultad de afirmar un destino individual en medio de la historia, las guerras y los nacionalismos. Los soldados nazis no eran malos, otro mito que derriba esta novela inconclusa.

En *Cautividad*, según se infiere de sus notas, pensaba ahondar en ese conflicto entre el destino individual y el destino común. Los títulos de las partes cuarta y quinta quedaron con un sugestivo interrogante: ¿*Batallas?* ¿*La paz?* Pero no la dejaron terminar. Entendió muchas cosas e intuía que le faltaba el eslabón para armar la figura completa. Lo alcanzó a llamar “el secreto de Dios”. No vivió para conocer su verdadero nombre: el Holocausto, la solución final. ¿Qué tanto hubiera cambiado sus planes iniciales? No vale la pena especular, lo que nos dejó es admirable, como lo es su capacidad de mantener una mirada objetiva y atenta, una inmensa serenidad, cuando el cerco se había cerrado. ■

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*.

VELÁSQUEZ A TRAVÉS DEL ESPEJO

ÁLVARO VÉLEZ

En un duelo de ingenio, típico de grandes artistas con inflados egos, y aprovechando una visita al Museo del Prado, en este caso acompañados de periodistas y del séquito de ambos genios, Jean Cocteau le preguntó a Salvador Dalí que, en caso de incendio, qué salvaría del Museo del Prado. Dalí quedó pensativo y retrocedió ante la pregunta que intuyó como una trampa de Cocteau; éste en cambio se apresuró a contestar que él salvaría el fuego. Sabiendo Dalí que, frente a la prensa, y a la respuesta de Cocteau, no podía quedarse corto, se hizo el que reflexionaba un momento (porque la respuesta, según él, ya la tenía pensada hacía mucho tiempo), y atinó a contestar que se llevaría el aire, y el aire específicamente contenido en *Las Meninas* de Velásquez, que es el aire de mejor calidad que existe. Ante tal respuesta, Cocteau inclinó su cabeza y reverenció la maravillosa ocurrencia del pintor español.

Esta anécdota la relata el mismo Salvador Dalí en la emisión (de 1977) del programa de televisión española *A Fondo*, que era dirigido y presentado por Joaquín Soler Serrano. En ese programa fueron entrevistados, entre 1976 y 1981, grandes figuras del arte y de las letras de Hispanoamérica

(cabe destacar la participación de figuras como Juan Rulfo, Julio Cortázar o Ernesto Sábato). Pero hacia donde quiero ir con la anécdota de Dalí es hacia Velásquez y, específicamente, la que ha sido considerada como la gran obra de la pintura española *Las Meninas*. La historia que relata Dalí no es más que un solo gesto de admiración de los cientos o miles que existen acerca de la obra de Diego Velásquez; una forma más de comprobar dicha admiración y reverencia por el genio sevillano se da en forma de historieta, con la publicación de *Las Meninas*, una novela gráfica escrita por Santiago García y dibujada por Javier Olivares (Astiberri Ediciones, Bilbao, 2014).

La novela gráfica, de García y Olivares, nos lleva por un extenso recorrido en donde vamos a poder ver el ascenso del pintor Diego Velásquez hasta alcanzar su anhelado sueño: llegar a la corte del rey Felipe IV. Pero el relato no se queda ahí, pues la novela nos va a conducir también hacia su obra máxima, de qué forma la realiza, cómo llega hasta allí y cómo construye, a través de un espejo, una de las más grandes obras de la pintura universal.

La novela gráfica *Las Meninas* explora también la forma en que el



Dibujo de Javier Olivares para el libro *Las meninas* (Astiberri), escrito por Santiago García.

La novela gráfica *Las Meninas* explora también la forma en que el cuadro ha obsesionado, influenciado y atraído poderosamente a grandes artistas, desde Picasso, hasta el grupo de pop art español Crónica, y pasando, obviamente, por figuras como Salvador Dalí.

cuadro ha obsesionado, influenciado y atraído poderosamente a grandes artistas, desde Picasso, hasta el grupo de pop art español Crónica, y pasando, obviamente, por figuras como Salvador Dalí. Entonces, con estos elementos, la narración en la novela gráfica no es del todo lineal, pues el hilo conductor: la vida de Velázquez y su encuentro final con su obra maestra, está interrumpida en ocasiones por las obsesiones de pintores y artistas con el cuadro en cuestión; además, existe un *flash back* hacia la juventud de Velázquez y apartes de la vida cortesana del siglo XVIII, haciendo de la narración un relato rico en matices e, incluso, lleno de simbolismos con respecto a la época y a la vida del pintor y su obra.

Si a esa narración rica en alamedas, callejones y pasadizos, le sumamos el dibujo de Olivares, la obra destaca de entre el montón. Se trata de un dibujo con un pincel suelto, lo que maximiza la pureza y la fuerza de lo que se quiere contar; además, el simbolismo y la

época quedan muy bien plasmados con ese pincel que a veces es más grueso y desparpajado. Claro, Olivares también se ha permitido cambiar el registro estético de su historieta en algunos apartes de la narración, y no solo este registro, sino también el del montaje, el de la configuración de las viñetas y el del uso de otras técnicas que, hecho aquí de manera absolutamente consciente y sin excesos, contribuyen enormemente a que *Las Meninas* sea una novela gráfica aún más apreciable.

Por todas estas cualidades estéticas y narrativas, por tratarse de un tema trascendente para el arte universal y por estar, de hecho, construida con cuidado y maestría, la novela gráfica *Las Meninas* fue galardonada en el año 2015 con el Premio Nacional de Cómic, en España. Es una obra a la altura de lo que narra, es una demostración más del poder de la historieta para tratar temas tan apasionantes como universales y, por supuesto, tan grandiosos como lo son la vida y obra de Diego Velázquez. Esta novela gráfica de *Las Meninas* es un espejo más en el que se puede reflejar Velázquez, uno más después de aquel primer espejo que le permitió retratarse al lado del rey Felipe IV, un truco que no solo le valió ese gran honor en su momento sino todos los honores del arte universal hasta la eternidad. ■

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

CARTAS DE LORD CHESTERFIELD A SU HIJO

*Modales antes que maneras
Manners before morals
Oscar Wilde*

ADOLFO CASTAÑÓN

I
Recuerdo que el escritor José de la Colina evocó una anécdota sobre el Che Guevara que le había tocado presenciar en la Cuba revolucionaria:

Y, anteriormente, en el verano de 1963 y en La Habana, en un flamante restaurante de mariscos que poco después sería la heladería Coppelia, los argentinos Mario Trejo, poeta y *globetrotter*, Laura Yusén, bailarina y poeta, y María y yo, matrimonio mexicano de economista-arquera y escritor, comemos ruedas de atún (un raro lujo entonces en Cuba, donde, si algo se podía masticar, casi nada se podía comer y mucho menos paladear). Al establecimiento recién inaugurado llegan los comandantes Ernesto Guevara y Raúl y Fidel Castro. Rodeados de miradas y respetuosos cuchicheos, se sientan en una mesa

cercana a nosotros, comen y discuten acerca de la calidad revolucionaria de una película checa o la partida de béisbol que habrán jugado en Alamar. Cuando Guevara, desdeñando la servilleta de papel, se limpia los labios con la manga del uniforme (un gesto tal vez adquirido durante la guerrilla en Sierra Maestra), Laura, bella y fina bonaerense bien educada a quien acaso avergüenza ese ordinario gesto en un compatriota, le susurra a Trejo:

—Y... ¡pero mirá a Guevara, qué modales!

— Y bueno, che, Laurita, perdóná —contrasusurra Mario—, pero tenés que saber que un revolucionario lo es en todo, hasta en los modales después de los “alimentos terrestres”, que diría André Gide (*Milenio*, domingo 31 de agosto de 2008).

¿El comandante habría olvidado la lectura de algún manual de urbanidad, como el del venezolano Manuel Antonio Carreño, autor conocidísimo del *Manual de urbanidad y buenas maneras* (1853), leído por varias generaciones y asiduamente citado por Carlos Monsiváis como una suerte de catecismo para exorcizar la infracción infecciosa de las buenas maneras? No fue ese el caso de otro ilustre guerrero, el libertador Simón Bolívar, quien, entre otras cosas, recomendaba a su sobrino Fernando la lectura de las *Cartas a su hijo* de Lord Chesterfield, en un texto escrito en “El pueblo de la Magdalena, cerca de Lima, fechado en 1825”:

Método para la educación de un joven, según Bolívar

“Los sucesos inmensos que se verificaron en el sur de Colombia y en Perú y Bolivia, en los años que transcurrieron hasta 1825, ocuparon completamente toda la atención de Bolívar; mas, en el primer momento de reposo, pensó en su sobrino, hijo de su hermano Juan Vicente, a quien amaba con ternura, y escribió enviando desde la Magdalena cerca de Lima, las Instrucciones para el maestro a quien Alderson hubiera confiado la educación de su sobrino Fernando, en los Estados Unidos de la Unión Americana”.
[Nota de Felipe Larrazábal]

Dice así:

La educación de los niños debe ser siempre adecuada a su edad, inclinaciones, genio y temperamento.

Teniendo ahora mi sobrino más de doce años, deberá aplicársele a aprender los idiomas modernos, sin descuidar el suyo. Los idiomas muertos deben estudiarse después de poseer los vivos.

La geografía y cosmografía debe ser de los primeros conocimientos que haya de adquirir un joven.

La historia, a semejanza de los idiomas, debe principiarse a aprender por la contemporánea, para ir remontando por

grados hasta llegar a los tiempos oscuros de la fábula.

Jamás es demasiado temprano para el conocimiento de las ciencias exactas, porque ellas nos enseñan el análisis en todo, pasando de lo conocido a lo desconocido, y por ese medio aprendemos a pensar y a raciocinar con lógica.

Mas debe tenerse presente la capacidad del alumno para el cálculo, pues no todos son igualmente aptos para las matemáticas.

Generalmente todos pueden aprender la geometría y comprenderla; pero no sucede lo mismo con el álgebra y el cálculo integral y diferencial.

La memoria demasiado pronta siempre es una facultad brillante, pero redundante en detrimento de la comprensión; así es que al niño que demuestra demasiada facilidad para retener sus lecciones de memoria, deberá enseñársele aquellas cosas que lo obliguen a meditar, como resolver problemas y poner ecuaciones; viceversa, a los lentos de retentiva, deberá enseñárseles de memoria y a recitar las composiciones escogidas de los grandes poetas; tanto la memoria como el cálculo están sujetos a fortalecerse por el ejercicio.

La memoria debe ejercitarse cuando sea posible pero jamás fatigarla hasta debilitarla.

La estadística es un estudio necesario en los tiempos que atravesamos, y deseo que la aprenda mi sobrino.

Con preferencia se le instruirá en la mecánica y ciencia del ingeniero civil, pero no contra su voluntad, si no tiene inclinación a esos estudios.

La música no es preciso que la aprenda, sino en el caso que tenga pasión por ese

arte; pero sí debe poseer aunque sea rudimentos del dibujo lineal, de la astronomía, química y botánica, profundizando más o menos en esas ciencias según se inclinación o gusto por algunas de ellas.

La enseñanza de las buenas costumbres o hábitos sociales es tan esencial como la instrucción; por eso debe tenerse especial cuidado en que aprenda en las cartas de Lord Chesterfield a su hijo, los principios y modales de un caballero.

La moral en máximas religiosas y en la práctica conservadora de la salud y de la vida es una enseñanza que ningún maestro puede descuidar.

El derecho romano, como base de la legislación universal, debe estudiarlo.

Siendo muy difícil precisar dónde termina el arte y principia la ciencia, si su inclinación lo decide a aprender algún arte u oficio, yo lo celebraría, pues abundan entre nosotros médicos y abogados, pero nos faltan buenos mecánicos y agricultores, que son los que el país necesita para adelantar en prosperidad y bienestar.

El baile, que es la poesía del movimiento, y que da gracia y soltura a la persona, a la vez es un ejercicio higiénico en climas templados, deberá practicarlo si es de su gusto.

Sobre todo, recomiendo a usted inspirarle el gusto por la sociedad culta donde el bello sexo ejerce su benéfico influjo; y ese respeto a los hombres de edad, saber y posición social, que hace a la juventud encantadora, asociándola a las esperanzas del porvenir.

Pueblo de la Magdalena, cerca de Lima, año de 1825. –Bolívar.

(Lord Chesterfield, 1949: xvii).

II

Las cartas de Lord Chesterfield a su hijo fueron a lo largo de todo el siglo XIX, y aun parte del XX, un referente ineludible en Europa y las naciones colonizadas por esta. Solo así se explica que el mismísimo libertador Simón Bolívar las recuerde en el texto antes citado, cuyo tema es precisamente la educación, entendida en el sentido más amplio.

La carta de Bolívar se encuentra en las páginas preliminares a la edición mexicana de las *Cartas completas de Lord Chesterfield a su hijo Felipe Stanhope* publicadas en 1949 por la editorial Diana en una versión directa y esmerada del cónsul mexicano, Luis Maneiro, hermano de Manuel, a mediados del siglo XIX. Traductor y diplomático, Luis Maneiro (1825-1873) nació y murió en la Ciudad de México. Estudió en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, sin llegar a recibirse. Sirvió al país como cónsul en Barcelona y El Havre, puerto desde donde firma la carta fechada el 3 de agosto de 1843 en la que le envía a su hermano Manuel, entonces cónsul de México en Burdeos, su admirable traducción. Antonio López de Santa Anna acababa de retomar el poder de manos de Nicolás Bravo. Más tarde, en la intervención tripartita (Francia, Inglaterra y España) de 1861 y 1862, Luis Maneiro escribió varios artículos en los principales periódicos de Madrid, París, Bruselas y Londres: defendió siempre la posición de México.

III

La algarabía que anima y calienta a los medios de comunicación tiene en el tema de la educación uno de los panales que mantiene zumbando a su alrededor al avispero. El de la educación y su reforma es uno de esos temas para los que se sienten autorizados a opinar el pobre y el rico, el Arlequín y el Polichinela, aunque no sepan a ciencia cierta qué decir ni a quién. El de la educación es un espacio, una arena donde se cruzan las guardias y vanguardias de todo género y color, sobre todo en un país todavía conmovido por los ritmos peristálticos del corporativismo.

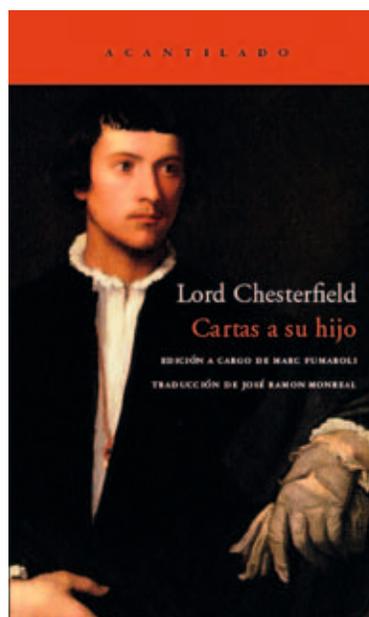
La publicación de un libro clásico como las *Cartas a su hijo* escritas por Lord Chesterfield

(1694-1773) y publicadas póstumamente en 1774, un año después de su muerte, invita a reconsiderar el tema bajo una perspectiva histórica, toda vez que la palabra ‘educación’ —para citar a nuestro querido maestro Juan José Arreola— no se limita al aprendizaje de destrezas ni a la memorización, sino que pasa por un proceso prolongado de autocontrol y gobierno de sí mismo, como implica la mismísima etimología de la palabra ‘docente’ y como analiza el sociólogo alemán Norbert Elias en su libro clásico *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (1977), cuyo asunto gravita precisamente en torno a los breviaros de urbanidad como *El cortesano [Il Libro del cortegiano]* (1528) de Baldassare Castiglione.

Lord Chesterfield, cortesano ingenioso, algo mordaz, a veces superficial, fue como padre un tutor amoroso, un preceptor perseverante y un vigilante discreto, pero —reconozcámoslo— algo entrometido. ¿A quién le hubiese gustado estar en el pellejo del joven Stanhope? Ese podría ser el tema de una novela.

Las *Cartas a su hijo* de Lord Chesterfield representan un momento singular en la historia de la educación y la urbanidad.

Lord Chesterfield era un hombre práctico, gozaba de cierta fama de libertino. Este lado práctico de Chesterfield era una vertiente cortesana, un saber andar y nadar en el mundo, un ejercicio consciente del “roce social” y de la convivencia que iba desde la experiencia en el deporte (la equitación, el esgrima), los modales en un salón, la administración de la riqueza, el conocimiento de los actores clásicos en griego, latín, inglés, italiano, francés y alemán, el trato con los iguales, con los inferiores y superiores, el comercio erótico, las formas de la conversación y del silencio, la escritura de cartas, la forma de hablar según los públicos, de vestir, de asear... Los cuidados y sollicitaciones que tiene Lord Chesterfield hacia su hijo a veces parecen más los de una madre que los de un padre. Pero es sobre todo en el gobierno y desarrollo de la conversación donde el preceptor Chesterfield logra cristalizar en las *Cartas a su hijo* un breviario de cortesía, de urbanidad y de buenas maneras cuya lectura era amena, divertida y



Las *Cartas a su hijo* de Lord Chesterfield representan un momento singular en la historia de la educación y la urbanidad.

formativa, y que hoy nos sugiere un paisaje en ruinas donde la idea misma de educación es antipática y el alumno aplicado es calificado despectivamente de...

Por anacrónico que pudiese parecer su tema, el manual de urbanidad sigue informando la práctica civil y política. Pongo tres ejemplos: el conocido libro de la estadounidense Amy Vanderbilt *Complete Book of Etiquette* (1952) [*New Complete Book of Etiquette*, 1967], el (anti) *Manual de la gente bien* de Guadalupe Loaeza (1995) —híbrido de crónica neocostumbrista burlesca y alfabetización satírica— y una obra que algunos diplomáticos tienen debajo de la almohada: *Diplomacia contemporánea. Teoría y práctica para el ejercicio profesional* del dominicano Manuel Morales Lama (1997), donde hay varias páginas sobre “normas protocolares y de etiqueta social”. No olvido que la educación, el idioma gestual y la convivencia gastronómica de los mexicanos han sido explayados, además, por don Luis González y González (1998) en *Modales de la cultura nacional*.

IV

José Guilherme Merquior, el ensayista, filósofo y diplomático brasileño, en alguno de los recodos de su deslumbrante conversación, me citó de memoria en perfecto inglés algunos pasajes de las *Cartas de Lord Chesterfield*, alguna vez en una cena allá por 1988, a propósito de las buenas maneras y para subrayar, con las anécdotas recitadas en otro idioma, la grosería cometida a la mesa por uno de los invitados al tomar los cubiertos del vecino.

V

Invitamos al lector a contrastar un mismo pasaje en las tres versiones, la original inglesa, la española de México en el siglo XIX y la flamante editada en Barcelona:

Letter CCXXIX

My dear friend: I should not deserve that appellation in return from you, if I did not freely and explicitly inform you of every corrigible defect which I may either hear of, suspect, or at any time discover in you. Those who, in the common course of the world, will call themselves your friends; or whom, according to the common notions of friendship, you may possibly think such, will never tell you of your faults, still less of you weaknesses.

(Lord Chesterfield, 1886)

La versión mexicana dice:

Londres, 9 de julio de 1750.

Mi querido amigo:

No merecería yo que me retribuyes este título, si no te dijese franca y explícitamente tus defectos corregibles de que hubiere yo oído hablar o que pudiese sospechar o descubrir en ti. Aquellos que en el curso ordinario del mundo se llamaren amigos tuyos, o que tú pudieras considerar como tales según las nociones que generalmente se tienen de la amistad, nunca te dirán tus defectos, y mucho menos tus debilidades...

(Lord Chesterfield, 1949)

La versión española asienta:

CARTA CXCVII

Londres, 9 de julio, v.s., de 1750

Mi querido amigo:

No merecería ser llamado por ti con este apelativo si dejara de señalarte libre y claramente cualquier defecto susceptible de ser corregido que he tenido ocasión de oír respecto a ti, o bien de sospechar o de descubrir en algún momento. Quienes en el curso normal de la vida se dirán tus amigos, o aquellos que quizá tú mismo puedas considerar como tales según el concepto corriente de amistad, no te hablarán nunca de tus defectos, y mucho menos de tus debilidades.

(Lord Chesterfield, 2006)

Como dice Guillermo Tovar y de Teresa “la suavidad del trato, el comedimiento y la cortesía” merecen ser atesorados. La cortesía es la flor más fina de la caridad. 

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

Bibliografía

- González y González, Luis (1998). *Modales de la cultura nacional. Obras completas de Luis González y González*, t. XIV, México: Clío.
- Loaeza, Guadalupe. *Manual de la gente bien*, vol. I (1995). Presentación de Guillermo Tovar y de Teresa. Vol. II (1996). México: Plaza & Janes.
- Lord Chesterfield (1886). *Letters written by the Earl of Chesterfield to his son*. Filadelfia: J. B. Lippincott Company.
- (1949). *Cartas completas de Lord Chesterfield a su hijo Felipe Stanhope*. Versión de Luis Maneiro. México: Editorial Diana.
- (2006). *Lord Chesterfield. Cartas a su hijo Stanhope*. Edición de Marc Fumaroli, traducción de José Ramón Monreal. Prólogo “El hombre del guate” por Marc Fumaroli. Barcelona: Acantilado
- Morales Lama, Manuel (1997). *Diplomacia contemporánea. Teoría y práctica para el ejercicio profesional*. Santo Domingo: Fundación Antonio M. Lama.

HERGÉ: LA PASIÓN DE LA DUDA

SIMÓN
MURILLO MELO

Hergé, hijo de Tintín es una biografía sobre Georges Prosper Rémi, “Hergé”. Caricaturista belga nacido en 1907 y muerto en 1983, fue el creador de *Jo, Zette y Jocko*, *Quique y Flupi* y *Las aventuras de Tintín*, una serie de veinticuatro álbumes sobre un joven y encoquetado periodista acompañado de su fiel perro, Milú, y sus amigos el alcohólico capitán Haddock y el distraído pero brillante Profesor Tornasol. La biografía, escrita por Benoit Peeters, guionista y biógrafo de Jacques Derrida y Paul Valéry, fue publicada por Confluencias por primera vez en español en 2013.

Creo que la “tintinología” es una de las ciencias más nobles que ha engendrado la humanidad. *Hergé, hijo de Tintín* puede que sea su obra cumbre, un recuento exhaustivo de la vida del padre, con minucia de arqueólogo y con la lupa puesta sobre lo que podemos conocer: su obra. Poco o nada se nos dice de esos intervalos en la vida de Hergé, a veces larguísima, entre los veinticuatro álbumes, como si fuese la vida de Tintín entre álbumes, en que el tiempo se suspende en la comodidad de Moulinsart. Es una obra de un rigor virtuoso que a veces se vuelve contra el lector: la vida de Hergé parece por momentos perder la magia creadora que transpira su obra.

De padres proletarios, infancia “gris” y juventud católica, fue un niño belga con talento para dibujar y poco más. No fue una categoría tonta

como hombre moderno o posmoderno o en busca de sentido. Hergé era un tipo extraordinariamente normal: con sus odios, sus amores, sus traiciones. Fue un hombre de su época que eligió mirar a otro lado mientras se cometían los crímenes más atroces. Luchó toda su vida contra una obra que se le antojaba a veces tonta y a veces milagrosa. Si le creemos a Benoit Peeters, esa lucha acabó por consumirlo y hacer de Tintín un hombre real. El bruselense, que leía a Julio Verne, le encantaban los paseos al aire libre, le fue infiel a su esposa, le gustaba el jazz, hablar de arte y murió de un ataque cardíaco, se convirtió en otro hombre.

Sin ser un libro hagiográfico, la biografía del señor Peeters presenta un milagro muy creíble. Es tal vez por ese alegre atrevimiento que la biografía cobra fuerza. Dentro de



los límites del rigor, la prosa objetiva y seca de Peeters deja ver por momentos un afecto profundo por una obra que nos transformó a muchos desde el comienzo de nuestras vidas. Y el biógrafo parece rendirse por momentos a una imposibilidad. Al escribir sobre Georges Remí, Hergé, su vida es inseparable de su obra: esos veinticuatro álbumes infantiles, algunos creados con prisa, otros con desprecio, muchos sin convicción, motivados solo por el ánimo del dinero. Hergé se convirtió en Tintín. El hombre de setenta y dos años con problemas en el corazón era también un *boy scout* intrépido con pantalones de golf y el mechón naranja en perfecta estabilidad.

Hergé nunca se formó profesionalmente como dibujante. Su maestro fue la admiración que le tenían en el colegio —la crítica más importante de cualquier carrera artística—. Acabó haciendo carrera en el dibujo por casualidad. El padre Norbert Wallez, fervoroso admirador de Mussolini, antisemita carismático y director de *Le Vingtième Siècle*, uno de los periódicos más reaccionarios de toda Europa, quería un periodista valiente que mirara hacia el futuro, con un pie en la edad media, y confió en el apenas adolescente Hergé. El primer reportaje que conocemos de Tintín es un viaje a la Rusia soviética en 1929, y no lo volveremos a ver sacando la tarjeta de periodista hasta el último número inacabado. Después viajó al Congo y a América. El exotismo, los

chistes flojos, el racismo rampante plagan las aventuras tintinescas de la época. Los problemas no se van a detener ahí: hasta el final de sus aventuras veremos asomar, aun en los mejores momentos de Tintín, caídas idiotas o enfermedades bizarras para provocar una risa fácil. Tintín puede embarcarse en diálogos vacíos por páginas y páginas; la estructura dramática a veces puede antojarse repetitiva.

Pero incluso cuando Hergé es malo, sigue siendo bueno. Esta es la única medida por la que podemos juzgar la habilidad de un artista. Incluso en sus momentos más oscuros o idiotas, sigue siendo él a pesar de sí mismo. La caligrafía de Hergé es tan marcada en cada uno de los álbumes, que es imposible no sentirla. El gran crimen que supone convertir series de éxito en producciones industriales, como Astérix o los cómics de superhéroes, es que dejan de ser arte para convertirse en ícono. En vez de creación: producto. Tintín es indiscutiblemente un ícono, pero es un ícono limitado a un espacio relativamente pequeño de páginas. No es Mickey Mouse con su esposa, sus hijos, sus mascotas, sus chaquetas de cuero y llaves espada. Tintín existe gracias a su finitud, diferente a Mickey Mouse, que sobrevive como producto cultural más allá de nuestras propias vidas; pero Tintín es real porque vivió y murió.

Y es que Tintín es un monumento a la habilidad del artesano. Hergé empezó a dibujar a Tintín por la causa más egoísta: la de la

supervivencia. Hergé no era ningún artista trágico ahogado por la tuberculosis, sino alguien con la suficiente habilidad y arrogancia para darse cuenta de su propio talento. Sabía muy bien la mina de oro que tenía delante, y los primeros diez o quince álbumes son fruto de las obligaciones contractuales. Los recuadros de Hergé, con personajes caricaturescos, un fondo hiperrealista y cuidadas perspectivas isométricas, parecen juguetes antiquísimos muy bien cuidados. Tintín no se ve fuerte ni poderoso, pero el cuidado de su posicionamiento en ese mundo tan rico que el fondo muestra promete aventuras. El movimiento ágil de su cuerpo y la manera como Hergé hace fluir naturalmente el tiempo entre recuadro y recuadro, a veces incluso en el interior de los paneles, no son características de las pinturas que siempre quiso hacer, sino ya el cómic en estado puro. Hergé es como un juguetero experto que hace que sus figuras de cuerda se muevan por una pista de latón. Las mentiras de Tintín están tan bien fabricadas que se nos hacen reales.

La heroicidad de Tintín es ridícula. No es un dios perfecto como Superman o un salvaje que viste de negro y se acuesta con modelos, como Batman. Tintín no tiene ninguna vida que conozcamos por fuera de los álbumes. Apenas lo vemos leyendo libros unas pocas veces; el yoga matutino y los paseos a Milú parecen ser la única constante en su vida. No tiene familia, y el único contacto humano regular llega de un profesor sordo y un capitán irascible. Es una figura evangelizadora o un santo de estampa; existe en la medida en que sus grandes acciones, sus cantares de gesta, existen. No importa si Tintín es cruel o arrogante en el espacio entre álbumes; en la falta de pasado y futuro de Tintín vemos al héroe perfecto porque no existe por fuera de su historia. Para la mayoría de niños que leímos a Tintín, el misterio de sus orígenes no importaba. Tintín era perfecto porque era el héroe que nosotros hiciésemos de él; Tintín era nosotros porque nosotros también podíamos esperar a ser como él.

Pero Hergé no era un héroe. Peeters narra a un artesano ocupado obsesivamente en la producción de sus álbumes, que se deshacía con facilidad de sus amigos y peleaba continuamente



Hergé es como un juguetero experto que hace que sus figuras de cuerda se muevan por una pista de latón.

con su familia. El valor de la amistad que se esconde o grita en cada uno de los álbumes surgía de las manos de un hombre solitario que abandonaba amigos íntimos por caprichos. Las aventuras de Tintín son dibujadas por un amante de los paseos en el campo y del arte moderno, pero difícilmente lo vamos a ver cruzando una catarata en una cuerda de nylon.

Chesterton escribió que las alegorías eran el esfuerzo humano de resumir los colores del otoño en unos pocos chillidos y gruñidos. Estamos ciegos por las circunstancias de nuestro nacimiento, por nuestras creencias, nuestros amores y nuestros odios. Pero es la ceguera lo que nos permite vivir sin ser quemados por la luz del sol. Y solo los ciegos pueden llegar a ver de nuevo. La torpeza de Hergé en trabajos como *Jo*, *Zette* y *Jocko*, tintas planas y sin sombras convertidas en el artificio cínico de ganar dinero, se vuelven, en un espacio de pocos años, en la honestidad brutal a fuerza de corazón de *El loto azul* o *Tintín en Tíbet*; honestidad intelectual en obras como *Las joyas de la Castafiore*.

Las biografías son la lectura de una vida a partir de una obra y, por lo tanto, están equivocadas de entrada. Quienes leemos a los biógrafos realizamos una lectura viciada de una lectura viciada de una vida viciada. Hay un episodio que cuenta Peeters de la vida de Hergé que creo que escapa a las relecturas apócrifas. Hergé le contestaba personalmente a todos

aquellos que le escribían: niños, muchos niños, algunos chiflados, una ancianita que le escribe regularmente. “No responder a las cartas de los niños sería traicionar sus sueños”, diría alguna vez. Y se pasó buena parte de su vida laboral contestando cartas de admiradores. En esos momentos, la frontera que los separaba se volvía más fina y Hergé se convertía en Tintín. Porque al final la obra del artesano no es la obra en sí, sino sus aspiraciones. Cualquier fabricante de juguetes sueña con hacer arte. Y ese arte que producimos por accidente, tan volátil al paso del tiempo y al juicio de los demás, solo tiene la certeza de operar en nosotros mismos. Por lo tanto, el único criterio por el que nos podemos juzgar es por la honestidad con lo que queremos ser.

Al esconder sus depresiones, sus ansiedades y miedos en los paneles de Tintín, no está haciendo otra cosa que escribirle al reportero. Antes de esperar una redención a través de los álbumes, para Hergé el trabajo artístico parecía un viacrucis necesario en la vida que le tocó vivir. La expresión no es solo una actividad gozosa o aquello que nos separa de nuestras funciones puramente biológicas: el arte no es lo que somos sino lo que queremos ser. Hergé quería ser Tintín, pero Tintín también quería ser Hergé.

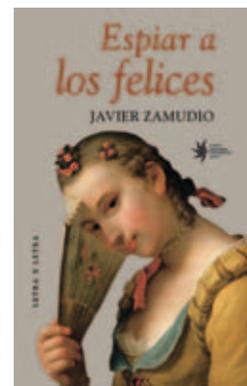
Cuando Hergé respondía a las cartas de sus admiradores no se estaba congratulando en su ego sino haciendo realidad el mito. Si la vida está hecha de los momentos no solo entre álbumes sino entre paneles, el blanco en que el tiempo se detiene y el engranaje no ha comenzado a rodar, Hergé llenó esa blancura de una segunda obra extensísima e imposible de recopilar en las cartas escritas a admiradores. Como un niño que hablaba con su mamá en un bus de El Retiro hacia Medellín acerca de las tonterías étlicas del capitán Haddock en *El secreto del unicornio*. No es difícil imaginar cómo reaccionaría si le escribiese a Georges Rémi y que Hergé tomara el lápiz una vez más para responderle. Dibujaría a un profesor tonto, un capitán malhablado, un perro blanco y un reportero feroz. **U**

Simón Murillo Melo (Colombia)

Es estudiante de periodismo en la Universidad de Antioquia. Le gustan los árboles, los cómics y las series animadas. Prefiere hablar de sus amigos que de sí mismo.

{ Novedades }

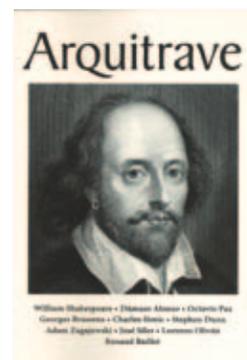
Espiar a los felices
Javier Zamudio
Colección
Letra x Letra
Fondo Editorial
Universidad EAFIT
Medellín - Colombia,
2016
133 p.



Revista Arquitrave
N°64
Jorgue Luis Borges
Julio - Septiembre
Cali - Colombia,
2016
100 p.



Revista Arquitrave
N°63
mayo - julio
Cali - Colombia, 2016
100 p.



Poemas de Catalina Garcés

MIRAR

Caminar sin saber qué te encontrarás,
de pronto tu cuerpo
contorno y contraste.
De pronto tu pelo en movimiento.

De pronto las cicatrices de los labios
y lo que revelan tus ojos
son lo que esperas ver de ti mismo.

Parpadear
y construir de nuevo la silueta.

ME DUELE EL TIEMPO que se escapa
mientras trabajo en cosas sin valor,
me duele cuando no tengo ánimo
para la renuncia a esas formas de ser
que no soy yo, acumuladas con los años.
No leo más el mundo.
Olvido esos días primeros de mi vida
en los que accedía al espacio en blanco
luego de repetir el nombre de las cosas
o mi propio nombre
hasta que se me hacía extraño
su sonido y su significado,
lo que me rodeaba desaparecía:
uno a uno los objetos dejaban de serlo
y se mezclaban con el aire
y el aire era la niebla más blanca;
ya no me reconocía y no me sabía cuerpo
y no existía el dolor
porque las horas no lo eran,
solo estaba el sonido de una respiración
que lo abarcaba todo.
Sé del mirar de mi madre
cuando creía que andaba en las nubes;
mientras tanto, con mis ojos fijos en nada,
esas nubes eran alcanzables,
había en ellas la paz
de lo que se sabe sin palabras.

Pero hoy hablo desde el día
en el que me convertí en poco,
dejé de tenerme y de tenerte
y salí de ese horizonte prolongado
en el que me sostuve por años,
hasta que la línea de tanto soportarme
terminó por curvarse quebrando
mi propio camino.
Despedazando, fragmentando,
aquí, con las ocupaciones
que giran alrededor de lo mismo
y el paso lento, firmo con otro nombre,
y tengo que usar mis piernas
para entender esta obra.

A *VECES NO* siento nada,
me muevo por la calles
con una coraza refinada y pulida.
A veces, no pocas, quisiera verte
sin dar valor a tu imagen
ni al equilibrio de los sentidos,
escuchar la canción del mundo
que se olvida en poco tiempo.
Si esto fuera posible y
mi ignorancia plena,
acompañaría ceguera con mutismo
para caminar tocando el suelo
y morir en el mínimo descuido,
olvidarte sin la consciencia
del amor en el cuerpo.
Pero no puedo dejarte,
ni dejar de cantar,
tampoco quiero morir
y flotar sin cuerpo,
porque desde niña
la única manera de encontrarme
era en un juego de agrandar el corazón,
hasta no sentir dolor
pero sí mi ser en un nombre
convertido en mantra
que honra la vida.

VEO LAS MANOS y escucho el tono
de las voces en el caminar,
en mi mente la palabras
me hacen imposible describir
esas manos que se rozan
o el juego de mirarnos,
¿cuál será la correcta para designar
el olor de la madera, para la sensación
de tocarla pulida y saberla luego en tus manos?
¿La palabra justa para la voz del padre,
o la que acierta en el valor de la sonrisa
en el juego tuyo de leerme en voz alta?,
¿la que define el frío y el miedo
del que está muriendo?

¿Sí te das cuenta de que el milagro
de la sabiduría sucede cuando es el instante
el que vive por nosotros, y el asombro
nos acompaña cuando caminas conmigo?

Por eso, o por el amor que nace,
fue que vimos aquella tarde un colibrí
que para ti representa la voluntad,
estaba posado en un cable y, al fondo,
el azul sin fin de la bóveda celeste.

LLEVO PAZ EN mis huesos pero no en mi rostro.
Me obligo a letras que atropellan:
ideas-frases-hechas-antes en la mente
que ahora forman conjuntos varios
como las varias mujeres que soy
o los varios seres que me habitan:
un poeta alzado en armas
una mujer reconciliándose con su cuerpo
que ama, desea y gusta de los excesos
o que no quiere poseer y sueña con “emboscarse”,
a veces sola, otras, con un caminante del cielo.

Pero hay una que se eleva por los aires
temprano en las mañanas,
ve a Dios en los rostros y a la hormiga
en cada salón que visita,
salamandras en las paredes,
esa escribe y ama su nombre.

Ella es con frecuencia más sensata.

No voy a despojarme de mi traje
actuaré,
tomaré de la superficie mis armas
y mostraré todas las marcas que llevo,
—aves en el corazón y en mi espalda—.

No ocultaré nada,
no olvidaré nada
aunque quiera hacerlo,
pues debo estar preparada
para ese día en el que,
con un nombre viejo,
toques de nuevo a mi puerta,
sin perdón. **U**

Catalina Garcés (Medellín, Colombia, 1980)

Realizó estudios de Literatura y Filología Hispánica en la Universidad de Antioquia. Trabajó con las bibliotecas móviles de Medellín en 2004, donde impartió talleres en los barrios y zonas rurales. De 2006 a 2011 fue editora del programa *Palabras rodantes*, proyecto cultural del Metro de Medellín y Comfama. Fue promotora de lectura de la Biblioteca Pública y Parque Cultural Débora Arango, de 2013 a 2015. En 2015 se trasladó al País Vasco, donde dirige el club de lectura de literatura latinoamericana en una de las bibliotecas de Vitoria-Gasteiz. *Hasta que desaparezca el nombre* es el título de su primer libro, próximo a publicarse en Arte Activo Ediciones.

{ Arquitectura }



Fotografía de Bruce Chatwin

Los otros arquitectos, las otras arquitecturas en la Bienal de Venecia 2016

LUIS FERNANDO
GONZÁLEZ ESCOBAR

Ocurrió en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2016. La quinceava versión de aquel importante evento, que para el ámbito de la arquitectura inició en 1980 como una sección de la Bienal de Arte, ha exaltado la “otra arquitectura”, aquella que no está pensada para el poder y la megalomanía producto del hacer de los arquitectos del *Star System* global, esto es, los de la ecuación edificio-marca = arquitecto-estrella. Esta vez la bienal se ha decantado por la arquitectura que va en otra dirección a la que, como bien lo expresó el mismo presidente de la bienal, Paolo Baratta, predominó en versiones anteriores, esto es, la caracterizada por su desconexión con la sociedad civil.

En el Arsenal de la Serenísima, el escenario por excelencia, se habló no solo de las tradicionales dimensiones culturales y artísticas de la arquitectura. Incluso, de manera consciente, se propuso bajar a los arquitectos del pedestal de artistas, algo en lo que ha incurrido la misma bienal que, haciendo mea culpa, lo ha considerado una verdadera trampa y está dispuesta a corregir, al menos en esta versión. Puestos a ras del piso, humanizados, se habla de la arquitectura como instrumento de la vida social y política, del reconocimiento de su utilidad para catalizar los bienes públicos, entre otras lindezas que estaban y están proscritas en ciertos medios profesionales y académicos, que las consideraban como antiguallas, anacronismos históricos, cosas de antropólogos, sociólogos, politólogos o de cualquier otra disciplina, pero menos del urbanismo y la arquitectura, dedicadas a delectaciones filosóficas formales, entregada al mercado, al marketing, al poder económico y político.

¿Pose o nuevos tiempos para la arquitectura? ¿El arribo de un nuevo arquitecto? ¿Un nuevo espacio o una señal de optimismo como se plantea desde la presidencia de la bienal? ¿Simple oportunismo? No lo sabremos todavía, pero escruña algo que venía sucediendo producto del malestar, de la crítica consciente y consistente a tanta banalidad formal, al exceso y al derroche, a la imposición del capital, a lo que hace años el venezolano Oscar Tenreiro llamó la “dictadura del éxito”, la cual dejaba de lado esa realidad difícil y compleja que no era desconocida y, por lo tanto, difícil de ocultar, pero que ahora sale a flote y es motivo de preocupación en estos escenarios de lustre mediático. Síntoma del giro en la hoja de ruta es lo sucedido en los grandes escenarios donde se reconoce y premia a los que se consideran más sobresalientes en su actividad, entre finales de 2015 y principios de 2016, cuando el premio Turner de Arte en Inglaterra y el Pritzker de Arquitectura fueron otorgados, respectivamente, al colectivo *Assemble* y al arquitecto Alejandro Aravena. Dos galardones prestigiosos quedaron en manos de quienes se preocupan por las formas de vida comunitarias y responsables, de intervenciones en la llamada vivienda social, en sociedades tan dispares como Inglaterra y Chile, pero que comparten problemas en términos de

marginalidad, deterioro urbano o exclusión, asumido todo esto de manera diferenciada.

El Turner es un premio de arte creado en homenaje al famoso “pintor de la luz” del siglo XVIII, el inglés William Turner, otorgado por primera vez en 1984. Como dice la crítica, cada otoño se enciende la polémica del mundo artístico inglés por las controvertidas decisiones de los jurados de este premio, que ponen en entredicho lo que es arte o no, pero avanzando hacia horizontes discutibles y problemáticos. Y en esta ocasión no lo fue menos, cuando se otorgó el premio y su nada despreciable bolsa económica a ese colectivo que entre sus “obras” fundamentales —una de las razones centrales para su adjudicación— contaba con la intervención en un conjunto de viviendas victorianas deterioradas del barrio Toxteth de Liverpool. La oposición a la demolición de las casas por parte de un grupo de habitantes que se habían mantenido en un sector de cuatro calles denominado *Granby Four Streets*, pese al abandono, deterioro y reubicaciones previas de otros habitantes, encontró en el colectivo un apoyo que desde 2013 inició un proceso de intervención colaborativo, que no solo evitó su desaparición sino su transformación de un entorno barrial degradado en otro entorno verde y con un nuevo dinamismo. Antes de este encuentro entre comunidad y colectivo, estos últimos ya habían trabajado en espacios urbanos deteriorados, por lo que se trataba de enriquecer sus propuestas y reflexiones sobre lo colaborativo, los procesos de intervención, lo público, lo urbano y su memoria.

Aquella premisa invocada por el jurado del premio Turner, “arte para mejorar la sociedad”, no es nueva ni única del colectivo *Assemble* ni del mundo artístico británico. Una dinámica artística, ya sea proveniente del Land Art o, en general, de las intervenciones en el territorio, los espacios urbanos y la propia arquitectura, que se preocupa por los principios ambientales y ecológicos o la seguridad alimentaria urbana, las formas de vida y las condiciones de habitabilidad de las familias, los espacios urbanos, la memoria o el patrimonio arquitectónico, entre otras temáticas, se ha visto en exposiciones locales o en eventos como MDE 2011, y sus versiones posteriores, por artistas extranjeros y locales, lo mismo que por colectivos, aunque también por parte grupos de arquitectos

Puestos a ras del piso, humanizados, se habla de la arquitectura como instrumento de la vida social y política, del reconocimiento de su utilidad para catalizar los bienes públicos, entre otras lindezas que estaban y están proscritas en ciertos medios profesionales y académicos, que las consideraban como antiguallas, anacronismos históricos, cosas de antropólogos, sociólogos, politólogos o de cualquier otra disciplina, pero menos del urbanismo y la arquitectura, dedicadas a delectaciones filosóficas formales, entregada al mercado, al marketing, al poder económico y político.

jóvenes que no se lo plantean como arte, pero que intervienen contando con la colaboración de artistas. En fin, ello indica que lo premiado en Inglaterra no es algo excepcional y viene empujando desde tiempo atrás, independiente de creer o no que dichas intervenciones sean arte.

Por su parte, el Pritzker se ha convertido en el máximo y más codiciado galardón de la arquitectura mundial, desde su creación y financiamiento por parte de una fundación de los dueños de la cadena hotelera Hyatt y su otorgamiento por primera vez, en 1979, al arquitecto norteamericano Philip Johnson. Nada más dicente de los auspicios con que se inició el premio que el otorgamiento a Johnson, quien se destacaba más que como arquitecto por ser promotor de exposiciones y de movimientos arquitectónicos, autoproclamándose con ellas como un adalid de las vanguardias. Así, se le vio saltar del llamado Estilo Internacional con la exposición *Modern Architecture-International Exhibition*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932 (realizada junto a Henry-Russell Hitchcock), al Deconstructivismo con otra exposición en el mismo MoMA en 1988, ahora organizada junto con Mark Wigley; pasando por el Posmodernismo, estilo dentro del cual diseñó su reconocido y teatral AT&T (American Telephone and Telegraph) en la ciudad de Nueva York. Pese a la obra sólida y a la personalidad notable de cada ganador del

Pritzker, a las argumentaciones teóricas ponderadas y coherentes de algunos de los premiados, en general parecía ser que cada uno de ellos significaba sumar una estrella más al cenáculo de la arquitectura global, o que fuera condición necesaria para ello, desde Johnson, pasando por James Stirling, Ming Pei, Richar Mieir, Frank Gehry, Renzo Piano, Norman Foster, Jean Nouvel, Toyo Ito o Zaha Hadid, la única mujer.

Ahora se le otorga al arquitecto chileno Alejandro Aravena, el 41º arquitecto y el cuarto latinoamericano en recibir esa distinción, luego de Luis Barragán de México (1980) y los brasileños Oscar Niemeyer (1988) y Paulo Mendes da Rocha (2006); pero, contrario a sus antecesores subcontinentales, aquel ha centrado su mirada en la vivienda de interés social como el mayor desvelo de su obra arquitectónica. No es que los demás no tuvieran esos devaneos sociales, como en el caso de Niemeyer, pero este, comunista y comprometido social, con proyectos de arquitectura escolar junto al antropólogo Darcy Ribeiro, se destacó mucho más por las obras monumentales, entre funcionalistas y sensualistas.

Aravena, desde su oficina Elemental, una empresa con fines de lucro pero con interés social, como bien lo dice, ha tenido un devenir coherente entre su discurso y su accionar profesional. Desde proyectos como el ya famoso de las noventa y tres casas de Quinta Monroy en el puerto de Iquique,



Alejandro Aravena, Quinta Monroy (2004)/ Iquique, Chile.



al norte de Chile, ha mostrado ese compromiso —palabra tan usada como desprestigiada— con los habitantes de menores recursos pero que demandan una mejor calidad de vida. En países como Chile, donde la demanda habitacional no es por el número de viviendas a construir, pues desde el régimen militar la provisión de viviendas se ha cumplido hasta no haber déficit cuantitativo sino cualitativo, este proyecto es paradigmático por los argumentos desde los cuales se concibió y las posibilidades que brinda.

Aravena ha hablado de la vivienda como un medio para salir de la pobreza, de un patrimonio que se incrementa con el tiempo, de las posibilidades de crecimiento de la vivienda con los recursos propios de los habitantes, y por tanto de una vivienda progresiva o incremental. Plantea la mejora de la localización y la reducción del área a entregar como recurso frente a la escasez de suelo urbano, y propone redefinir la calidad de la vivienda, la financiación pública pero con lógica privada —y por tanto de mayor eficiencia para el que más la necesita—, y entender la política de vivienda no como un gasto sino como inversión social.

No es una vuelta atrás. No se trata de revivir al arquitecto inglés John Francis Charlewood Turner, quien luego de conocer la marginalidad y precariedad urbana de Lima y de Ciudad de México, entre los años 1950 y 1970, pero también su dinamismo y potencialidades, proclamó aquello de “todo el poder para los usuarios”,¹ teniendo como punto de partida la vivienda. Tampoco se trata de reivindicar la autoconstrucción *per se*. Aravena comparte la idea de Turner de la crítica

a la vivienda como un producto estatal acabado y, por tanto, como algo que debe conseguirse o hacerse todo de una vez, pero difiere con él en los procesos posteriores, pues mientras el primero plantea una libertad estructuralmente controlada, con desarrollo espacial más o menos finito y una estética parcialmente libre, el segundo habla de dar libertad total, otorgando los instrumentos necesarios para que la gente y sus organizaciones los utilizaran por su cuenta de una manera más eficaz. Redefine la noción de calidad de vivienda como parte de un proceso de crecimiento en el tiempo por cuenta propia, reivindicando la mejor localización del suelo donde se implanta la vivienda, sacrificando el área construida que se entrega, por una estructura sólida, antisísmica, ordenada y coherente, para que el habitante haga su propio desarrollo espacial dentro de ese ordenamiento estructural y culmine su tarea de embellecimiento y cualificación de acuerdo con sus capacidades económicas. En esto Aravena comparte con Turner el deseo de que los recursos escasos y la limitada capacidad de ahorro de una familia no se vayan a costos financieros sino a un patrimonio social que se debe incrementar en el tiempo.

No es para nada una pose, ni un recurso retórico, escuchar a Aravena desde tiempo atrás en sus críticas a las lógicas privadas en la vivienda pública, su incapacidad de entender más allá de lo económico y del negocio, y no responder a la diversidad familiar, cultural o productiva. Y eso es lo que hace precisamente con proyectos como el de Quinta Monroy, donde se parte de un proyecto que le da soporte y seguridad a la vivienda,



Alejandro Aravena, Quinta Monroy (2004)/ Iquique, Chile.



a partir de las partes costosas y técnicamente más complicadas (baños, cocinas, escaleras, muros medianeros), pero que los habitantes fueron ampliando a su propio ritmo, intereses, capacidad económica y deseos materiales y estéticos, hasta llegar al límite de estabilización de la vivienda. Esto ha mostrado sus bondades luego de más de diez años de terminación del proyecto, a pesar de las críticas a este modelo, pues con ello, supuestamente, se le quita la responsabilidad al Estado de responder por la totalidad y no solo por una parte, trasladando cargas económicas al usuario, lo que es un factor de injusticia y desigualdad, además de privilegiar el individualismo y no acentuar una cultura colectiva.

Críticas aparte, el otorgamiento del Pritzker a Aravena también valora de alguna manera una tradición chilena de arquitectos, organizaciones no gubernamentales, revistas y comunidad académica, de la cual Aravena es resultado, que ha buscado alternativas al problema de la vivienda de lo que hace unos diez años se viene denominando “los con techo”, para superar el marco restrictivo de las políticas de subsidio implementadas desde 1978 —modelo que se ha exportado e implementado en otros países latinoamericanos, como en el caso colombiano, con más fracasos que verdaderos éxitos en el mejoramiento de la calidad de vida de los habitantes—. Pero, también, esta es otra manera de poner en la mira otros arquitectos que en distintas partes del mundo se han planteado el ejercicio de la arquitectura como una respuesta a las limitaciones y posibilidades del medio, a ser recursivos para solucionar las problemáticas

urgentes, a establecer una relación con las complejidades socioculturales y verlas reflejadas en su formas arquitectónicas, a incidir en términos positivos en las dramáticas condiciones de vida de comunidades excluidas de los beneficios económicos de la economía global, de la cual en realidad son un producto o subproducto más. Esto va desde arquitectos franceses como los esposos Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal, hasta africanos como Francis Kéré, pasando por colombianos como Simón Hosie; cada uno, en sus entornos, ha realizado desde la modestia, el respeto, la inclusión y la participación social, proyectos novedosos y de gran valor tecnológico y estético; ya sea la rehabilitación de edificios como el caso de Lacaton & Vassel en París, las infraestructuras de barro de Kéré en su pueblo de Gando (Burkina Faso), o el diseño de Hosie de la biblioteca pública Casa del Pueblo en Guanacas (Inza, Cauca), que le mereciera el Premio Nacional de Arquitectura de la Sociedad Colombiana de Arquitectos en 2004. También podrían incluirse en esta lista otros premios Pritzker como el chino Wang Shu, quien recicla materiales de obras demolidas para hacer sus propias obras, en un homenaje a la memoria y la materialidad; o el japonés Shigeru Ban, quien con materiales tan sencillos como tubos de cartón ha hecho desde viviendas de emergencia hasta capillas. Pero son muchos más los que hacen aquello que denominan de distinta manera, ya sea arquitectura social, colaborativa, colectiva, comprometida o humanitaria, mediante la cual responden a la escasez y la necesidad con la máxima de Kéré: “más con menos”.

Entonces los reflectores de la Bienal de Venecia no solo enfocaron a Aravena sino además a esos otros arquitectos, destacando su papel en la arquitectura contemporánea, nombrando al arquitecto chileno como comisario del evento, definiendo el contenido de la misma con el lema “reportando desde el frente” y con la imagen oficial en el afiche. La fotografía de Bruce Chatwin muestra a una mujer —la arqueóloga alemana María Reiche— subida a una escalera de aluminio, oteando un infinito horizonte desértico que luego sabremos que es el de Nazca (Perú), tratando de entender y develar el significado de sus líneas; esta imagen es planteada como una manera de homenajear los nuevos puntos de vista, las nuevas perspectivas, que logran aquellos que se atreven a mirar más allá y luego transmiten a la gente. Miradas que no necesitan de grandes recursos económicos ni tecnológicos para responder sin excusas a las necesidades. Reclama Aravena capacidad y creatividad aplicada al proyecto, herramientas adecuadas y comprensión de los procedimientos. Todo esto, se supone, se sintetiza en la imagen del afiche oficial, que pone a la Bienal de Venecia en un plano de realidad con la invitación a la arquitectura inclusiva y colaborativa, desde lo cual los arquitectos invitados debían desarrollar sus propuestas.

Y allí está el megaevento que, en su 15ª edición, incluyó unos 88 participantes de 37 países, más 62 representaciones nacionales de Europa, África, Asia, Norteamérica y Latinoamérica. Muchos arquitectos jóvenes y, obviamente, obras comprometidas, dentro de la idea establecida. Para ver ese lado diferencial y el cambio de enfoque, basta señalar que el León de Oro, máximo premio de la bienal, le fue otorgado al Pabellón de España, que, con la curaduría de Iñaki Carnicero y Carlos Quintáns, y bajo el título de “Unfinished”, recoge, entre obras y propuestas, 67 proyectos —doce de ellos por convocatoria pública— de la arquitectura que se produjo y reflexiona sobre este país en medio del drama de su crisis económica; de ahí que muchos de aquellos proyectos se centren en el reciclaje o la rehabilitación de edificios o fragmentos urbanos, no solo históricos sino además producto del absurdo del mercado especulativo inmobiliario, cuya burbuja explotó en 2007. Aparte de la optimización y la reutilización de lo

construido y abandonado, está la preocupación por temáticas como las periferias urbanas y los excluidos sociales, al punto que un proyecto como Arquinautas de las Cosmopistas —siguiendo el lenguaje cortazariano— no propone un proyecto específico sino un observatorio crítico itinerante, para sensibilizar a todos los agentes involucrados y repensar los nuevos planes urbanos, las leyes, las construcciones o las formas de vida, dentro de una estética que llaman “posburbuja”. Así, hay otras propuestas que miran la periferia urbana española con su paisaje de estructuras de hormigón abandonadas —*Tipologías desplazadas*— o de ruinas prematuras del turismo hotelero —*Paisajes en ruina/ruinas modernas*—, la reutilización de una antigua depuradora de aguas desde una concepción económica y ecológica —*EcoTechnoHub*—, las propuestas para rehabilitar, o la mirada y el interés por los refugiados, que ahora es un motivo de preocupación de la arquitectura y los arquitectos. Esta mirada solo al pabellón ganador da cuenta de la complejidad y diversidad de las miradas, las búsquedas de nuevos enfoques y el interés por replantear la disciplina de la arquitectura.

Pero, entonces, ¿qué hacían allí megaestrellas como Rem Koolhaas, Norman Foster, Tadao Ando, Renzo Piano, Richard Roger o Kazuyo Sejima, entre otros más que formaron parte de las exhibiciones, los paneles y las conferencias? ¿Será que, acaso, la arquitectura no puede vivir sin ellos? Aravena los justifica en tanto, desde sus miradas, responden a las nuevas inquietudes, pero ya sabemos, en buena medida, qué hacen y cómo lo hacen. Parecen presencias absurdas, pensadas desde el enfoque social, colaborativo, inclusivo y diferente que se ha pretendido. Es el mismo escenario donde entra la desigual representación colombiana formada por los arquitectos Simón Vélez y Giancarlo Mazzanti, además del “Departamento de intervenciones urbanas sostenibles” del Grupo EPM de Medellín, como aparece en la programación. Simón Vélez ha trabajado la guadua que llevó de sus experimentos constructivos en fincas y haciendas mafiosas a los proyectos hoteleros de Asia, pero en ningún momento con una arquitectura de enfoque social; de Mazzanti sabemos más de proyectos como la Biblioteca España de Medellín, cuya icónica arquitectura hoy se reconstruye casi al mismo

Colectivo *Assemble*, Proyecto "Granby four streets" en Liverpool, Inglaterra.



Simón Hosie Samper, Interior de La Casa del Pueblo (2004)
Guanacas, Cauca.

Shigeru Ban, Catedral de cartón en *Christchurch*, Nueva Zelanda.

precio de su valor inicial cuando se inauguró en 2007, más que de sus proyectos colaborativos o comprometidos, como para estar “reportando desde el frente” las nuevas venturas para una sociedad más incluyente y equitativa. Tal vez no sea tan sorprendente la inclusión del “Departamento de intervenciones urbanas sostenibles” de las Empresas Públicas de Medellín, seguramente producto de los proyectos de las Unidades de Vida Articulada (UVAS), que se ha promocionado como la última innovación de la ciudad innovadora, que ha logrado más cambiar afuera la imagen de Medellín con el marketing que lograr adentro una verdadera transformación social y urbana; tal vez por este mismo lobby es que un exalcalde en trance de candidato presidencial fuera uno de los jurados del León de Oro al lado de Hashim Sarkis, Pippo Ciorra, Marisa Moreira Salles y Karen Stein; mientras que el otro exalcalde mediático apareciera en un conversatorio al lado del propio comisario, las superestrellas de la arquitectura Rem Koolhaas y Norman Foster, y el político y director ejecutivo de ONU-Hábitat,

Joan Clos. Tal vez los horizontes que se otearon desde la Bienal de Venecia 2016 estaban en otra dirección o no alcanzaron estas latitudes, por lo cual los nuevos puntos de vista, desde los cuales la realidad cobra sentido, no se compartirán con todos nosotros y seguiremos sometidos a las mismas imágenes mediáticas. Qué lejos queda Venecia desde estas hondonadas andinas. ■

Luis Fernando González Escobar (Colombia)

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

Nota

¹ Toma como referencia el texto de John F. C. Turner publicado en 1976 como *Housing by people: Towards Autonomy in Building*, traducido al año siguiente al español como *Vivienda: todo el poder para los usuarios*, Madrid, Blume Ediciones, que se convirtió de inmediato en más que un referente, pues inspiró muchos de los movimientos sociales que proclamaron la autoconstrucción asociada a la participación comunitaria y a otros procesos reivindicativos urbanos en las ciudades latinoamericanas.

Días de playa, Teatro Pablo Tobón Uribe.



LA COLUMNA VERTEBRAL DE MEDELLIN

La avenida La Playa como eje estratégico
para la transformación del corazón de la ciudad

LUCA BULLARO

[Ir a contenido >>](#)



Ya desde hace algunos años, Medellín empieza a atraer visitantes, turistas y viajeros de varias partes del país y del mundo, gracias a una notable transformación que se podría comparar con la de Barcelona en los años ochenta, cuando Oriol Bohigas, asesor de urbanismo, ideó la metamorfosis del centro de la ciudad a partir de operaciones de *acupuntura urbana* que —a partir de pequeñas intervenciones en la casi totalidad de las plazas y los parques de la capital catalana— empezaron a generar lugares de atracción los cuales, consolidándose, han dado vida a un sistema urbano de gran complejidad y dinamismo. A ello se ha sumado la repetición de un sistema de reglas urbanas claras, como la predominancia del peatón, la preservación y revitalización de elementos monumentales de valor, la plantación de árboles y flores típicos del área geográfica, la introducción de fuentes y de un sistema de mobiliario urbano de alta calidad estética, ergonómica y de fácil mantenimiento, y la implementación de sistemas de transporte ecológicos, como los microbuses, el tranvía y las bicicletas públicas.

Una estrategia urbana inclusiva que va en contra de los típicos sistemas deductivos de los planos urbanísticos. Se aplicó un método de tipo inductivo —que parte del particular para generar

un sistema orgánico complejo— que parece dialogar con los principios actuales de la política administrativa de la ciudad colombiana.

Medellín apunta a mejorar la calidad urbana del centro y a atraer visitantes mediante un sistema de monumentos, espacios públicos y conexiones peatonales que, cuando logra interconectarse, consigue aglutinar de forma sabia los intereses de los extranjeros con aquellos de los ciudadanos, los comerciantes y los emprendedores.

Las facultades de arquitectura de nuestra ciudad tienen el deber ético de generar sabias reflexiones sobre el futuro del centro urbano. La avenida La Playa representa un caso de estudio notable porque aglutina componentes arquitectónicos, urbanos y paisajísticos de gran interés. Es un importante eje ambiental que, desde el río Medellín, cruzando la Plaza Botero, conecta el nuevo Museo de la Memoria, el Parque del Bicentenario y continúa hacia zonas urbanas caracterizadas por la autoconstrucción hasta llegar al borde de la ciudad y al territorio natural del corregimiento de Santa Elena. Para el futuro próximo —reinterpretando la reflexión contenida en el Plan Piloto de la ciudad elaborado por Josep Lluís Sert y Paul Lester Wiener—, sería interesante especular sobre la importancia de este eje como

una amplia franja verde que sepa proyectar la riqueza de la vegetación de las zonas a cotas más altas hacia el centro de la ciudad, alcanzar el área del río y tener como cabeza paisajística el parque urbano del cerro El Volador, circundado por los campus de las dos universidades públicas, verdaderos jardines botánicos dedicados al estudio, la educación y la cultura.

En el curso Proyectos VIII de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia se propuso una reflexión sobre el desarrollo de nuestra ciudad, del centro y sobre la memoria del pasado. Creemos que las universidades tienen el deber ético de generar sabias especulaciones sobre el futuro del centro como motor de regeneración de una amplia zona que merece ser transformada, para recuperar las características positivas que tenía en el pasado y aglutinar nuevos enfoques contemporáneos.

El objetivo fundamental de los ensayos proyectuales era reflexionar sobre el futuro próximo de la avenida La Playa y de su importancia para dotar el centro de una *columna vertebral urbana*, peatonal, con características magníficas desde el punto de vista paisajístico: con los altos árboles y la traza histórica que rememora la vieja huella de la quebrada Santa Elena, hoy en día escondida debajo del manto de asfalto. Este eje presenta unas enormes potencialidades y un referente contundente en la ciudad de Bogotá: la Avenida Jiménez, reconfigurada por uno de los más importantes arquitectos de América Latina, Rogelio Salmona. La transformación que se generó en la capital fue sustancial. La decisión de excluir casi por completo el tránsito de vehículos privados, la eliminación del asfalto, la plantación de especies típicas de la zona geográfica, la creación de un sistema de espejos de agua y de riachuelos artificiales que transmiten una sensación placentera, de tipo visual y auditivo, el trabajo del suelo, el uso sabio y cuidadoso de los materiales y de los pigmentos —el color tierra del ladrillo dialoga de forma orgánica con el marrón de los troncos y las verdes copas de los árboles— definieron una estrategia clara que ha sabido modificar la fisonomía de la calle, generando un eje de tránsito peatonal —y de estancia— silencioso y verde, en el cual, gracias también a la morfología orgánica de la calle que deriva de la vieja traza de la

quebrada, se vive un espacio de alta calidad cívica, preámbulo de las áreas más densas y comprimidas de La Candelaria.

En los últimos años, la administración pública de Medellín ha trabajado con ímpetu con el objetivo de generar diferentes centralidades simbólicas y culturales en los barrios de la ciudad, pero descuidando las necesidades del centro, una de las zonas turísticas y comerciales más importantes, densa y rica de energía cívica, pero que presenta áreas peatonales totalmente insuficientes —saturadas de ruido y contaminación— y heridas en la trama urbana creadas por las arterias de comunicación que producen una enorme fragmentación en los flujos peatonales. En el centro están presentes edificios patrimoniales de gran calidad arquitectónica, como el Museo de Antioquia, el Palacio de Bellas Artes, el teatro Pablo Tobón, el Museo de la Memoria, el edificio de EPM y el palacio Rafael Uribe Uribe, que ofrece la posibilidad de visitar las terrazas de los últimos niveles, desde las cuales observar la dinámica energía de la zona y el perfil de las cercanas colinas desde un punto de vista privilegiado, inusual y desde un espacio tranquilo y silencioso que se asoma hacia al Parque Botero, donde el maestro colombiano dispuso el posicionamiento de sus monumentales esculturas.

Pensamos que la peatonalización de la avenida La Playa representaría un paso decisivo hacia la humanización y la recualificación del centro. La extensa franja se colma de árboles centenarios y acoge por debajo del manto asfáltico a la quebrada Santa Elena, responsable de su traza orgánica —que con delicadeza se contrapone a la malla racional del antiguo centro de la ciudad—. Este eje, prescindiendo del tránsito de coches privados, se colmaría fácilmente de cafés, restaurantes al aire libre y de diferentes tipos de actividades cívicas para el esparcimiento, la cultura y la educación.

Se podría reinterpretar el tema del agua, como se hizo en el proyecto de transformación de la Avenida Jiménez en Bogotá, eliminando, por ejemplo, algunos segmentos del suelo para restablecer la relación visual y sonora con la quebrada, o introduciendo un conjunto de fuentes artificiales.

La peatonalización podría ampliar y facilitar el sistema de flujos democráticos que conectan el

sistema de las estaciones del metro con la Plaza Botero, la Plaza del Periodista, los centros culturales del Colombo Americano y de la Cámara de Comercio, y podría enlazar el área de los museos con las zonas más altas del centro dominadas por el Teatro Pablo Tobón Uribe, el Parque Bicentenario y el Museo de la Memoria.

El taller de proyectos se concentró en la reflexión sobre la importancia del eje de La Playa como elemento catalizador de flujos e intereses cívicos y como conector de puntos estratégicos, monumentales y de atracción turística.

La especulación se basó en unos análisis tipológicos de los edificios que definen el paramento del eje urbano y de los varios tipos de actividades de los locales presentes en las plantas bajas, en los cuales prevalece el uso cultural, educativo y comercial. Los flujos peatonales son constantes en esta zona del centro, sobre todo en las horas del día; a partir de las ocho de la noche bajan de manera considerable y la zona transmite en algunas ocasiones una sensación de inseguridad. Otra problemática que los grupos de estudio pusieron de relieve fue la actual falta de tranquilidad, la predominancia de medios mecánicos contaminantes y la prepotencia de los conductores, que no parecen colaborar para que los peatones se sientan cómodos y libres de circular en condiciones seguras.

El taller universitario, a partir de esta fase analítica, definió en grupo, y con el apoyo de los docentes y de los arquitectos invitados, la estrategia para la peatonalización de la franja. Se llegó a la conclusión de que el enorme número de actividades que vitalizan el perímetro de La Playa podría multiplicar su potencial si se genera un ambiente más agradable, silencioso y no contaminado, que se podría lograr con la eliminación del tránsito de los coches privados. Un antecedente que se analizó fue la peatonalización realizada en diciembre de 2014 gracias al evento Días de Playa: en esta ocasión, el eje urbano se transformó con la intervención de arquitectos, artistas y paisajistas: se colocaron sillas, tumbonas, palmeras, juegos para los más pequeños, en algunos puntos se pusieron un suelo de arena y unas pequeñas piscinas hinchables para los niños, para recordar algunas dinámicas sociales antiguas y con el fin de reflexionar sobre la estratégica importancia



Maqueta urbana del eje de La Playa y de su entorno arquitectónico

Pensamos que la peatonalización de la avenida La Playa representaría un paso decisivo hacia la humanización y la recualificación del centro.

de preservar, o de reintroducir, elementos naturales de diferentes tipos en el corazón de la urbe. Días de Playa fue un interesante proyecto piloto de construcción de ciudad y ciudadanía. Los organizadores querían cambiar el paradigma de planeación y diseño de los proyectos en nuestras ciudades, “de un esquema cerrado a puerta cerrada, hacia uno colaborativo, abierto y de código libre”. La experiencia fue muy positiva: los ciudadanos disfrutaron de los *nuevos* lugares públicos como una extensión de los espacios, a veces mínimos y ruidosos, de las propias viviendas: los niños felices, jugando por la calle sin ningún peligro, los ancianos conversando en un ambiente amable, la gente escribiendo opiniones sobre el futuro del centro, y los jóvenes, incitados por unos artistas, pintando sobre el asfalto.



Imagen de la propuesta para la peatonalización del eje de La Playa



La peatonalización de la arteria urbana con ocasión de Días de Playa en diciembre de 2014

En la segunda fase del ensayo didáctico, los estudiantes, guiados por docentes internos e invitados —por ejemplo Viviana Peña, ganadora del concurso para la realización de la ampliación del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)— han elegido algunos puntos estratégicos, alrededor del eje y en correspondencia con lotes actualmente utilizados como parqueaderos, o que presentan edificaciones provisionales o de muy baja calidad, en los cuales ensayar hipótesis arquitectónicas para la realización de edificios abiertos y permeables: equipamientos culturales como la casa del artesano, la casa del baile y la de la biodiversidad, que contribuyan a la revitalización del centro con la definición de varios tipos de programas públicos, y con la posibilidad de captar los flujos peatonales y turísticos insertándolos en los interiores de las manzanas, en los cuales crear patios para la estancia; en otros casos, proyectando los flujos peatonales hacia los últimos niveles y generando un sistema de miradores urbanos en los cuales desarrollar varios tipos de actividades al aire libre.

La tercera fase del taller se concretizó en un trabajo de afinamiento, con el objetivo de desarrollar los programas funcionales, y con la definición proyectual de los aspectos técnicos, estructurales y bioclimáticos. El ensayo didáctico generó una serie de interesantes reflexiones gracias a la implementación del método que el maestro Francis Ching define como “enseñanza compartida”: la confrontación y el diálogo constructivo entre docentes, profesionales y estudiantes con enfoques diferentes.

Estamos convencidos de que en los próximos años el corazón de Medellín sufrirá una metamorfosis positiva. Es fundamental que la academia y la política trabajen para la génesis de un *archipiélago interconectado* que implante varios puntos focales y arquitectónicos dentro de un conjunto armónico. Es esencial imaginar un hábitat urbano interrelacionado y enfocar la transformación del centro hacia la multiplicación del espacio público y la sabia utilización de la vegetación: las grandes arboledas, de extraordinaria variedad, color, forma y textura, son —como dijo Josep Lluís Sert— una de las extraordinarias riquezas de la ciudad: beneficiarse de este sistema natural para la creación de lugares humanos, abiertos y democráticos es una regla fundamental que nos puede conducir a la génesis de una ciudad ecológica y multicultural. Las inversiones públicas son una ocasión importante para introducir cambios en la realidad urbana que, social y físicamente, se presenta todavía saturada de barreras. El orgullo, la determinación y la creatividad de los ciudadanos se puede fomentar gracias a la creación de un sistema integrado y seguro de espacios públicos, a la peatonalización de diferentes zonas estratégicas, a la realización de nuevos edificios permeables, y contribuir de esta forma al desarrollo de una mentalidad cívica, abierta y respetuosa de las diferencias, culta y ecológica. ■

Luca Bullaro (Italia)
Arquitecto Ph.D. Docente de la Facultad de Arquitectura.
Universidad Nacional de Colombia. Medellín.



NUEVOS
MUNDOS

10
años

FIESTA DEL LIBRO Y LA CULTURA

SEPTIEMBRE 9 AL 18
Zona Norte. Medellín

Entrada libre

www.fiestadelibroylacultura.com



Alcaldía de Medellín
Cuenta con vos

EN ASOCIO CON
Fundación
Taller de Letras
Jordi Sierra i Fabra





El río junto a los cedros frondosos

DANIEL FERREIRA

ILUSTRACIÓN ELIANA PINEDA

Había un viejo culto a los perros en Oaxaca: debías respetarlos en vida, porque al morir los perros serían tus guías por un sendero que conducía al otro lado del río Atoyac, territorio de los muertos. Si en toda tu vida no se te atravesaba un perro, entonces un xoloitzcuintle calvo, con solo una llamarada de pelo rojo entre las orejas, se encargaría de hacerte comparecer al templo de Coatlicue, diosa del vivir y del morir, madre de los dioses, la de la falda de serpientes.

—No deja de ser curioso que, en la mitología esenia (cfr. *Problemas, mitos y otras historias*, Doris Lessing, 1999), ver a la loba durante los sueños era también una anticipación de la muerte, y el cancerbero micénico y el Anubis egipcio confirmen que el perro está omnipresente en un arquetipo universal: siempre a resguardo o como guía del camino que lleva al inframundo—, dijo el profesor.

La mujer del puesto de mercado oyó atenta desde el mostrador mientras el profesor hablaba a un grupo de cinco estudiantes que tomaban cerveza antes de partir hacia la zona arqueológica. Era un pequeño pueblo con casas de paredes blancas y calles de tierra. En una esquina del zócalo, la mujer vendía tortillas azules, hongos de maíz, queso de hilachas, cecina, variedades de chile seco y cerveza en mesas al aire libre.

Luego el profesor les habló a sus alumnos del Psicopompos, ese ser que, en el universo mitológico, era el encargado de conducir las almas de los muertos al inframundo.

—¿Alguien leyó el diccionario de términos, o solo vinieron a México a comer tacos y beber chelas?— preguntó el profesor.

—La voz proviene del griego ψυχοπομπός (*psychopompós*), que se compone de *psyche*, “alma”, y *pompós*, “el que guía o conduce”.

—Más o menos. Son seres representados por animales, espíritus, ángeles o demonios según la época.

Luego el profesor impartió instrucciones precisas para emprender la expedición, le puso un límite al peso del equipaje a llevar y los citó para una hora más tarde en la misma plaza.

Cuando el profesor se quedó solo, mirando a los estudiantes que iban ingresando en la fachada de azulejos del hotel Zapata, la mujer dejó a la india joven en el mostrador y se decidió a interrumpir la lectura del profesor.

Iba vestida con una falda carmelita y blusa blanca sin cuello y llevaba la cabeza envuelta en una cofia de tela negra como si estuviera calva por quimio-terapias o como si la aquejara arrebato de frío. La mujer carraspeó y le dijo sin vacilación que tenía una historia al respecto.

—¿Al respecto de qué?

El profesor se quedó con un dedo sobre la línea puntuada del libro y miró sobre los lentes de aro a la mujer.

—De perros, figúrese.

El profesor cerró el libro, tomó la botella de cerveza, bebió un sorbo, pero nunca la invitó a sentarse. La mujer apretó la falda entre los muslos y se acodó sobre la mesa redonda.

Dijo entonces que un perro sin dueño apareció una vez en su carnicería a husmear entre los restos de hueso y carnaza esparcidos en el suelo. Ella siempre lo espantaba porque no le caían en gracia los perros desde que uno la mordió en la canilla cuando era pequeña y en el hospital le aplicaron cincuenta inyecciones en el ombligo. Los espantaba, además, porque un perro vagabundo en una carnicería o en una iglesia corren a cualquier comprador tiquismiquis.

Durante semanas tuvo que perseguir a escobazos a ese perro que parecía no tener dueño. Llegaba al andén del frente cuando la carne escurría sanguaza de los enganches, y miraba de lejos el goteo en un silencio hipnótico, pero después de un par de horas, cuando la carne de los ganchos dejaba de escurrir y estaba poniéndose ya denegrida, el perro se acercaba poco a poco a husmear en los coágulos del suelo hasta estar lamiendo del otro lado del mesón. La mujer entonces desenvainaba la escoba y el perro flaco y sarmentoso se alejaba de la carnicería con el rabo metido entre las patas.

Era un perro sin raza, motoso y de manchas negras sobre blanco, con orejas puntiagudas y rabo de zorro, parecido más a un pequeño coyote que a un perro doméstico. Durante meses lo espantó de su fama de carne, pero dejó de verlo en esa época en la cual tuvo que cerrar la carnicería porque mientras sacaba un rabo de vaca del cuarto frío sufrió un derrame cerebral que la mantuvo en estado de coma en la sala de un hospital de Oaxaca.

El estado de coma para ella fue como un sueño largo y extraño en que conocía paisajes, subía a montañas y se bañaba en pantanos a donde nunca había ido. En uno de esos sueños se encontró caminando por la orilla de un río caudaloso, demarcado por una hilera larga de cedros de cien metros de altura que se perdía en la distancia. La orilla contraria era una muralla verde como la selva Lacandona que esconde antiguas ciudades secretas en la espesura. Sabía que debía cruzar al otro lado, pero no encontraba un vado ni un puente, y el agua del río parecía profunda y peligrosa porque era verde oscura y no se podía ver el fondo. Entonces apareció el perro. Era el mismo visitante de la carnicería. Lo reconoció por sus parches de sarna y las manchas de negro sobre

blanco y las orejas puntiagudas y la cola de zorro. La miraba de lejos, sobre un promontorio de piedras que humeaban como si fueran volcánicas. Cuando ella se alegró de reconocerlo en un lugar tan extraño, hizo gestos y chistidos para llamarlo, porque nunca aprendió a silbar. El animal dejó que ella se acercara al promontorio, pero antes de que la mujer llegara a tocarlo, se echó a andar. Ella sintió la necesidad de seguir los pasos del perro que siempre mantuvo la distancia y descendió a la orilla del río y caminó entre los cedros de troncos greteados hasta un raudal en que el río se adelgazaba sobre una superficie de rocas sobresalientes antes de precipitarse acorralado por el declive de un cañón erosionado. El perro se deslizó sin problema saltando sobre los obstáculos de las rocas salientes y llegó al otro lado. Ella olvidó por un momento su temor a los perros, pasó sobre la cresta de las rocas, siguiendo los pasos del animal, pero al llegar al otro lado el perro se puso agresivo y empezó a ladrarle. Era un ladrido ronco y sin furia al comienzo, pero en el instante en que ella dio un paso adelante para acercarse y apaciguarlo y continuar por el camino hacia la selva, entonces el perro se volvió feral, enseñó los dientes, mordisqueó el aire, agresivo, y trató de alcanzar sus canillas. Estaba transfigurado en una bestia de ojos enrojecidos, con hilos de baba que chorreaban de sus colmillos mohosos. Parecía que una cadena invisible lo sujetara del cuello, y solo los pasos que dio atrás para cruzar las rocas de regreso a la otra orilla impidieron que la mordiera. La mujer lo miró desde el otro lado, espantada por el recuerdo terrorífico del perro que la mordió en la infancia. El perro siguió ladrando, pero ahora el sonido del agua amortiguaba la palpitación de los latidos. La mujer dio la espalda al perro y al río y regresó por el camino de los cedros frondosos.

Cuando despertó del estado de coma, dos semanas después, lo primero que hizo fue recordar ese sueño y enseguida comprendió que el perro del sueño era el mismo perro necio con cara de coyote que iba a husmear todos los días a su tienda de carne cruda. El mismo que ella espantaba a mandobles de escoba. Cuando volvió a abrir la carnicería, la mujer decidió dejar afuera, todos los días, una bandeja con comida por si el animal volvía a aparecer por allí, pero el perro nunca más volvió.

El profesor acabó de tomar la cerveza y miró la escudilla de aluminio puesta al frente de la sección de carne cruda. La mujer esperó con ilusión algún tipo de respuesta tranquilizadora de su parte, pero el profesor solo quiso saber el precio de una caja de cigarrillos Delicados y el de la cerveza Corona que acababa de beber.

—El perro es un espíritu asociado a la muerte en las pesadillas— dijo, indiferente, al pagar.

La mujer fue a la vitrina por los cigarrillos, facturó toda la cuenta y envió a la india a recibir el pago. El profesor salió y se dirigió a la fachada del hotel, donde ya lo saludaban sus estudiantes equipados con morrales y lentes oscuros. ■

Daniel Ferreira (Colombia)

(San Vicente de Chucurí, 21 de julio de 1981) escritor y bloguero. Autor de *La balada de los bandoleros baladíes* (Premio Latinoamericano de novela Sergio Galindo 2010), *Viaje al interior de una gota de sangre* (Premio Latinoamericano de novela Alba Narrativa 2011). Con *Rebelión de los oficios inútiles* obtuvo el Premio Clarín de novela en Argentina. Los tres volúmenes pertenecen a Pentalogía de Colombia. Lleva el blog En Contra en *El Espectador*. <http://blogs.elespectador.com/en-contra/>.

NOVENO PISO

...esa profundidad secreta del alma humana donde las sombras de otros mundos pasan como las sombras de barcos sin nombre y sin hacer ruido. *The Gift*. Vladimir Nabokov

Somos continuamente seres arrojados por los otros, que a cada nuevo día tienen que volver a encontrarse, recomponerse, reconstruirse. *El sótano*. Thomas Bernhard

LINA MARÍA
PÉREZ GAVIRIA

ILUSTRACIÓN
CLARA INÉS VELÁSQUEZ

Faltan seis minutos: un toque en el pelo, rojo en los labios, culo apretado. Tres minutos: lluvia de perfume, dos copas de astringosol. Un minuto: el espejo elogia su personaje. Malditos tacones, no hay tiempo de cambiarlos. Sofía sale del apartamento y se planta ante el ascensor. Idéntico guión todos los días, los mismos ruidos: la puerta del vecino se abre y segundos después se cierra con tres vueltas de llave. Gabriel Mayoral con su metro 82 de hombría, gracia e indiferencia se para junto a ella.

Sofía imperturbable. Él hunde la nariz en su I Pad. Cada mañana, dentro del ascensor, se mezclan fragancias de dos personas impecables recién inventadas y dispuestas para crear el mundo. Estatuas comprometidas en sus simulaciones: la de él aparenta apatía hacia la diaria mujer espléndida; la de ella, un paso tras él, aguanta su agitación ante la nuca varonil, espalda de dios y nalgas acariciadas por el paño inglés. El ascensor, una urna de tiempo que dura nueve pisos lentos, nueve cadencias unísonas del motor en medio de dos silencios sincronizados. Ella no consigue siquiera un gesto, una estúpida frase convencional. Qué le cuesta un “buenos días”, “habrá calor”... Nada. El hombre, tras el escudo electrónico, simula un robot programado para ignorarla. A punto del primer piso, Sofía toma aire, aguarda el minuto siguiente, míreme, socórrame con una palabra, salve mi corazón desesperado por usted imbécil.



Chel

Desocupan el elevador casi juntos con un abismo entre los dos, cada uno a su rutina. Frente al mesón del recepcionista, Carlos, remedo de Brad Pitt, los contempla:

—Buenos días señorita Sofía, buenos días doctor Mayoral—.

Gabriel se encapsula en su Peugeot platinado. Ella desfila con contoneos de ejecutiva por la acera paralela a la calle. Él simula ignorar la provocación de Sofía. Ella lo sigue con la mirada hasta que la cabeza de su hombre —que no es suyo, pero un día lo será—, se convierte en un punto negro. Guarda su rabia afirmando el desafío, y desdobra su actuación. Regresa al edificio, repudia el saludo del Brad Pitt con una mirada de hielo. Ascensor, nueve pisos lentos, nueve cadencias unísonas del motor acompasadas con su frustración. Maldice su apartamento, lanza los tacones al aire, se quita el maquillaje y el disfraz. Ante el espejo: —Imbécil.

Sofía aterriza en su mundo sin Mayoral. La impiedad cotidiana del zumbido del computador renueva su odio por el Dr. Till y la traducción del alemán de un texto sobre farmacología clínica. ¡Al diablo las concentraciones de plasma y enzimas con nombres de quince letras! Puro tedio para una mujer independiente sin opciones profesionales. ¡Ni humanas! Pero el azar es como un caucho y ella se propone estirarlo hasta que la vida la compense con algún suceso, una ilusión, la desmesura de un incentivo: un hombre como Gabriel Mayoral, por qué no, que libere el resto de su juventud y pueda mandar al diablo los cinco años de la desalmada relación virtual con el Dr. Till.

Sofía y Gabriel comparten un muro entre sus apartamentos. Para ella es una metáfora de la indiferencia inexplicable entre jóvenes bellos y solos. Él apareció hace siete meses en el edificio. Bastó su figura, su mirada altanera y sus manos soberbias para tomar la decisión de capturarlo. Primero inventó la farsa diaria de la ejecutiva. ¡Oh casualidad! se topa todos los días con el vecino a la misma hora en el ascensor. La licuadora de su obsesión mezcla esos minutos como una aventura para provocar al hombre displicente. Carlos, el ángel bello, guardián del edificio, la observa siempre con sorna, disimula y sospecha de su juego. Ella contonea sus caderas ante él, lo desafía para que se le escurran las babas por una mujer fuera de su alcance. ¡Qué tal el atrevido!

Sofía afianzó su testarudez. Se arriesgó a violar la correspondencia de Mayoral logrando que el otro conserje de turno - ¡nunca Carlos!- se la entregara con el pretexto de entregarla a su vecino. Supo que era jefe de una corporación financiera y miembro de una tertulia literaria. Se volvió experta en transgredir diariamente los sobres y dejarlos vírgenes otra vez. Lo conoció por sus saldos bancarios, la cobertura de su seguro exequial, los beneficios del club de golf, las cuentas, las invitaciones...

Frustrada por la indiferencia, cambió el simulacro de la ejecutiva de las mañanas para la noche. Con tiempo de sobra, se escondía dentro de la cabina de teléfono frente al edificio. Cuando el hombre aparecía dentro de su *Peugeot* platinado Sofía atravesaba la calle. ¡Qué casualidad! Ella, aderezada con tacones y astringosol emergía para ascender las alturas al lado del ejecutivo, casi siempre hierático como un faraón con su mirada imantada por el *tablet*. El

Que ningún dios ni su conciencia ni su espejo se atrevan a arruinar el milagro. El ficus y esa boca perfecta posada en sus labios encogen sus frustraciones. Dos premios para estirar a su antojo. La llave deja de ser un objeto común. El pedazo de hierro dentado se crece, se ancha, se yergue. Con la obsesión puesta en Gabriel, recorre su cuerpo con la llave plateada abriendo cerrojos atascados en su mente y en su cuerpo con el furor de amante insaciable.

Brad Pitt guardián simulaba ignorar la patraña con un discreto saludo a los dos residentes. Sofía percibía que el morbosos portero moría por meterle la mano bajo la falda. ¡Ni lo sueñes tontaso, me guardo para mi vecino!

De tanto rumiar la desesperanza limitó su burdo sainete a dos o tres veces por semana y se concentró en terminar la maldita traducción del Dr. Till con rabia contenida. Apartó de sus ahorros una semana de crucero para solteros por el Mar Caribe. Necesitaba un tratamiento de emergencia contra el aislamiento y la estúpida obsesión por el hombre de plomo. Empacó la maleta con todos los corajes: se iba a despabilar, claro, por qué no; se mostraría disponible, con moderación, eso sí, y no iba a tener recato para cazar, desde el principio, a un soltero desechable. Una aventura de una semana no hace daño a nadie. Después de todo, su vecino no es más que una envoltura de fino paño inglés sobre un maniquí fugitivo.

El timbre de la puerta interrumpió sus propósitos. Era Gabriel Mayoral plantado con sonrisa de dios y el magnetismo de su estampa. Sofía disimuló su mirada de perro hambriento olvidando que estaba vestida como la prisionera del Dr. Till. Con voz y ademanes de caballero vino a pedir un favor y ofreció una copa en su apartamento. La posibilidad de entrar en el templo del hombre la catapultó a la puerta. Palabras convencionales, biografías a retazos, menciones de encuentros casuales en el ascensor, las maromas del clima... Por fin al grano, el hombre señaló la matera al lado de la ventana:

—El ficus. Lo cuido con mucho esmero... Voy a París durante tres semanas y... ¡No se puede marchitar!

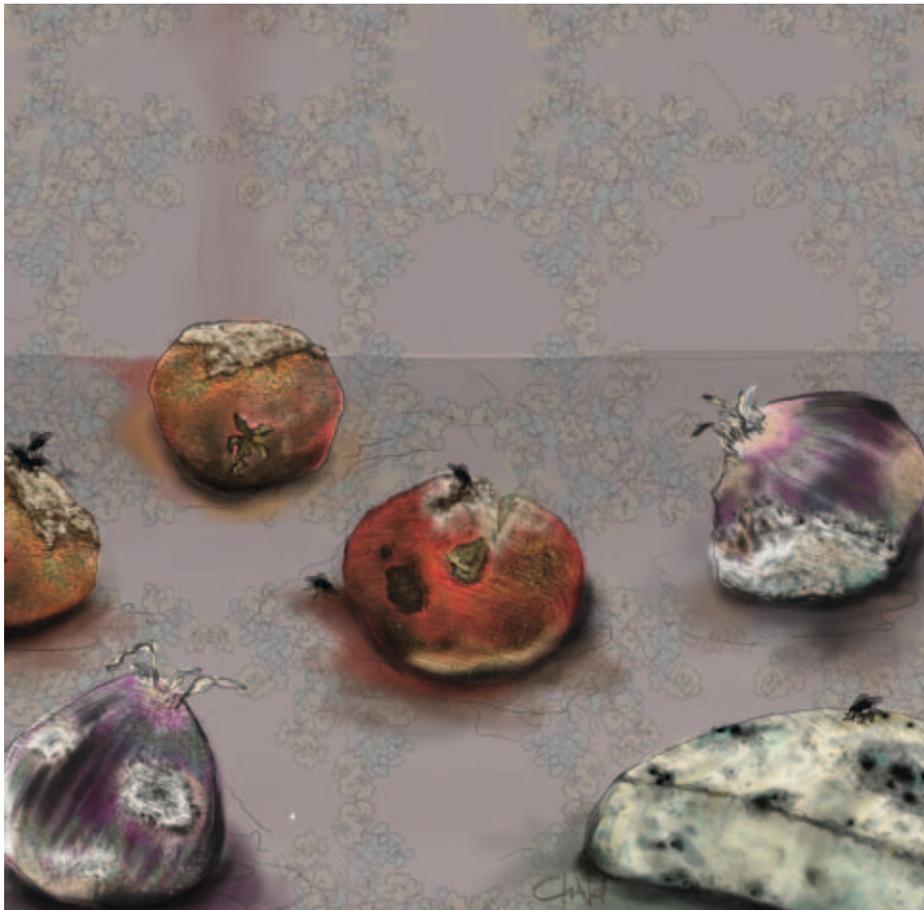
Acuerdo sellado con sonrisas y un *Cabernet* exquisito. Sofía recibió la instrucción: agua tres veces por semana y rotación para que el sol alegre las hojas. La llave, una pieza de acero común pasó a ser la llave de la dicha en la palma de su mano. La sintió como una plancha hirviendo impregnada con el calor del hombre. ¡Tres semanas sin él, sin sus pasos, sin sus simulacros para verlo! La llave sirvió de paliativo, y empezó a rumiar alguna bribonada. Él le entregó, además, tres tomates, dos cebollas, medio queso *Camembert* y una bolsa de leche para que no se dañaran en su nevera. Ella decidió congelar en la suya la semana caribeña y no permitió el sabotaje de sentirse una caneca de alimentos

a punto de podrirse. Besos tímidos en mutuos cachetes, sonrisas flojas. Gracias mil, de parte de él, no es molestia y feliz viaje, dijo ella. Él la tomó por la cintura y le dio un beso timorato en la boca que en la pantalla mental de Sofía fue un signo inequívoco de avance.

Que ningún dios ni su conciencia ni su espejo se atrevan a arruinar el milagro. El ficus y esa boca perfecta posada en sus labios encogen sus frustraciones. Dos premios para estirar a su antojo. La llave deja de ser un objeto común. El pedazo de hierro dentado se crece, se ancha, se yergue. Con la obsesión puesta en Gabriel, recorre su cuerpo con la llave plateada abriendo cerrojos atascados en su mente y en su cuerpo con el furor de amante insaciable.

Por la mañana, pegada a la puerta, reconoce los pasos del viajero camino al elevador. El hombre, arropado en la fantasía de tres semanas parisinas, no sospecha que su vecina tan amable ella, tan jocosa ella, violaría su mundo, no como una simple curiosa sino como la más insidiosa y atrevida transgresora de su intimidad.

El ficus apacible es la única señal de vida en el territorio de Mayoral. Sofía afina su osadía. En el único cuarto se tiende sobre la enorme cama. La almohada parece exhalar el tenue aroma del hombre que imagina paseando su figura de dios en los Campos Elíseos y siendo objeto de las miradas femeninas. En el baño, templo de la intimidad, Sofía fanfarronea ante el espejo y orina con fruición casi morbosa para imponer su presencia esencial en el mundo



de Gabriel. Desnuda su cuerpo con el deseo de fundirlo en algún rastro del hombre a quien presume deleitándose en París sin ella. La ducha de agua tibia alivia sus ansias. El jabón verde menta, ¡el mismo que ha recorrido el cuerpo de Gabriel! se deja deslizar por su piel, serpentear por sus guaridas y devorarla hasta el éxtasis, imaginando que aquel beso de la despedida camina erotizado por su cuerpo.

El aire del apartamento del viajero le sienta bien a Sofía. Su ropa acomodada con minucia, sus pijamas, sus camisetas, su agua de colonia la seducen más que su portátil. La aburrida tarea sobre plasma y enzimas volvió a ser aplazada. Prefiere escudriñar cada rincón y descubrir la vida doméstica de Gabriel Mayoral. Con la vida del hombre en la palma de la mano adquiere el poder para su conquista definitiva.

El cajón del escritorio cerrado con llave impulsa su curiosidad y logra abrirlo. Sobres, cartas manuscritas, recibos, folletos... Docenas de fotografías anuncian un banquete de secretos. Estremecida, Sofía descubre dos figuras desnudas en diferentes enlaces de cuerpos. No le conmueve la insolencia expuesta en poses y gestos perturbadores, sino reconocer a Gabriel Mayoral y a Carlos, el Brad Pitt guardián, cobijados con una aureola indescifrable de complicidad.

Terminó de leer el programa *Paris en rose* para dos personas durante tres semanas. Lo guardó con las fotos de los amantes en el cajón con llave. Qué más da, qué me importa. Regresó a dormir a su guarida con la percepción de estar poseída por una capa de odio pausado que rompió las entrañas y desató ocurrencias perversas. Mañana mismo a primera hora, sí, a primera hora, buscará un apartamento en el otro extremo de la ciudad para olvidar al fante de su vecino.

Gabriel Mayoral volvió con ínfulas secretas en sus movimientos, en su andar, en sus gestos. Al abrir la puerta, el olor putrefacto lo paralizó, y en seguida, el impacto de la visión. Regadas por el piso estaban las hojas del ficus en medio de tierra y pedazos de materia. Y lo inimaginable: tres semanas atrás los tomates, dos cebollas y medio queso *Camembert* frescos, ahora se rebelaban como cadáveres repugnantes. Los huevos yacían reventados sobre el sofá blanco. ■

Lina María Pérez Gaviria (Colombia)

Narradora bogotana con ancestros antioqueños. Ha publicado: *Cuentos sin antifaz*; la novela *Mortajas cruzadas*; *Vladimir Nabokov: A la sombra de una ninfa*; *Cuentos punzantes*, *Cuentos a las finas hierbas*, *Cuentos colgados al sol*, y los relatos infantiles *Martín Tominejo*, *El cazador de ruidos* y *El esqueleto indiscreto*. Ha obtenido reconocimientos como: el Premio Internacional de Cuentos Juan Rulfo convocado por Radio Internacional de Francia en 1999, el Premio Nacional de Cuentos Pedro Gómez Valderrama 2000 y el XXXII Premio Internacional de Cuentos Ignacio Aldecoa, España 2003.



Ana Felisa Velásquez de Mampuján, Jesús Abad Colorado, fotografía, 2010

SI LAS PAREDES HABLARAN

SOL ASTRID GIRALDO E. 

El territorio, la casa, no preceden a quien los crea. Más que datos de la naturaleza o la realidad, son actos. Construcciones físicas, pero también, sobre todo, arquitecturas de sentidos. No existen antes ni después de que alguien los habite, ejerza una semiótica territorial (Testa, 2013). El territorio y la casa, ese mundo interpretado del que habla Rilke, son discursos humanos. Los des-territorios, los no-lugares, las no-casas también. Una casa se crea con los actos cotidianos del habitar. En cambio, las no-casas de un conflicto como el colombiano se producen en los actos extraordinarios, fulminantes, de la violencia. Allí no solo el espacio sino también el tiempo se bloquean. Si la casa delimita un adentro y un afuera, un yo y un otros, un círculo íntimo y una esfera pública, en la no-casa todo esto ha colisionado. Ya no protege, anida, une, teje, sino que, como una membrana rota, se ha dejado atravesar por los ruidos, debacles y sinsentidos de la guerra. El territorio tampoco lo es más. Apenas suelo, tierra, ya no le pertenece a nadie, no solo en el sentido económico y político, sino también cultural y vital.

Los campos colombianos han dejado de ser territorios, lugares, paisajes, para devenir no-espacialidades, fragmentos, girones desconectados. Ya no hay unas vidas

que los imaginen, unos cuerpos cuya coreografía los instaure como lugares, unas relaciones que los tejan. Espacios negativos. Eso es hoy el campo colombiano: fragmentos sin entramado, como esos “bolsones de marginamiento, de pobreza, de olvido”, que ha detectado Gurevich (2005) en la geografía contemporánea. Apenas marcados por ruinas, pedazos materiales sin función, reliquias en el sentido etimológico, “lo que quedó” de algo que alguna vez tuvo un sentido, además de económico, arquitectónico, cultural, simbólico, vital.

Varios artistas contemporáneos han vuelto su mirada hacia la evidencia de esos lugares que ya no lo son. Algunos se han acercado desde perspectivas decididamente conceptuales a la casa fallida. Las casas primigenias de Iván Hurtado (sin título, 2000), por ejemplo, intentan posarse como fantasmas sobre grandes planos rojos o verdes. Sin embargo, no pueden dejar de ser una silueta desleída o una mancha negra. No logran arraigarse. En el video *De doble filo* (1999) de Clemencia Echeverri, unas manos intentan también grabar con una vara la figura esquemática de la casa sobre la tierra fangosa. Infructuosamente. Una lluvia terca, insistente, las borrará una y otra vez. La iconoclastia del agua y la de la guerra se encuentran en esta inundación apocalíptica.

Este no-espacio lidia sobre todo con el abrumador problema del no-tiempo. Estas paredes muestran, como capas geológicas, los ritmos temporales de la guerra. Dejan allí sus huellas, el tiempo frenético de la huida, marcado por las cosas que dejaron los antiguos moradores; el tiempo espectacular de la incursión, marcado por las apresuradas balas y pintas políticas. Pero también están, sobre todo, las marcas del tiempo eterno de la espera.

Otros artistas han tenido una visión más documental. Víctor Muñoz ha registrado en una serie fotográfica frontal, desapasionada, taxonómica, las fachadas de las casas abandonadas de San Carlos. Llamó a estas fotografías *Mudas* (2008), aludiendo al triple sentido de esta palabra: el silencio que hacen estas edificaciones, la movilización que suponen, el cambio de piel que conllevan (Aguilar, 2014). Sin embargo, quizás lo que ellas menos guardan es silencio. Gritan como lo vemos en las fotografías de Jesús Abad Colorado. Allí asistimos a la perspectiva del sobreviviente, al mundo de sus afectos explotados. Edificaciones que aparecen como el marco fallido de la vida. En su serie de escuelas del conflicto, allí la vida todavía humea. Las personas, los maestros, los niños, apenas acaban de salir. Todavía hay frases escritas con una efímera tiza en los tableros, los estantes todavía están llenos de papeles. Choque de sentidos: los lugares del pensamiento han perdido el techo, los discursos pedagógicos han sido literalmente agujereados por balas. Los pupitres están vacíos, el orden escolar, o cualquier orden, es ahora un amasijo de escombros. Las maldiciones bíblicas del tablero se cumplen sobre la tierra. Imágenes documento que devienen imágenes metáfora.

Este mismo choque de sentidos y de marcas se da en la serie *Testigos* (2010-2013) de Juan Manuel Echavarría, en la que también registra escuelas. Sin embargo,

mientras con Colorado estamos todavía en el mundo de las imágenes calientes, en estas ya todo se trata de pátina, tiempo y memoria. En aquellas el tiempo de la historia colapsa en un instante y los espectadores asistimos a su caída. Las de Juan Manuel Echavarría, en cambio, se instalan en el reino de las huellas, las reliquias, el moho. Sin embargo, solo cierto registro del tiempo se detuvo: el humano. Lo que vemos aquí sobre todo es el despliegue de otro tiempo: el de la naturaleza que retoma su lugar. Si las paredes de las casas crean un entorno artificial frente a las inclemencias exteriores, aquí ya no hay adentro ni afuera. La fuerza absoluta ha tenido un combate contra un proyecto humano, un tejido social, una historia. Y ha ganado. Se instala así el lugar de la paradoja: escuelas solo transitadas por animales, puertas que no cierran, letras que ya nadie lee. El mundo interpretado ha perdido precisamente la presencia que lo interpretaba. Pero el caos de la guerra es tragado por el orden de la naturaleza. Solo que allí tampoco hay espacio para el hombre.

Este es el tema que retoma la serie fotográfica *Diarios de Caza* (2006) de Germán Arrubla. Aquí hay una diferencia básica con las anteriores miradas, y es que aquellas tomaban el punto de vista de las víctimas del conflicto. En este caso, en cambio, incursionamos en la piel de los victimarios. Arrubla recorrió el norte de Antioquia rastreando la frontera del conflicto. Espacios



Mudas, Víctor Muñoz, fotografía, 2008



Silencios-Testigo Limón, Juan Manuel Echavarría, fotografía, 2010

que han perdido la interpretación, suelos que han dejado de ser territorios, bolsos de marginamiento, espacios negativos. Rastreó las señales físicas de ese reino usurpado: aquellos cadáveres de las casas sobre la nada. Encontró en ellos la misma lucha de sentidos, el mismo combate de marcas territoriales que se superponen. Escuchó la voz del arraigo en quienes dejaron todo, pero antes hicieron un último gesto de protección: puertas selladas, cajas con ropa apilada, juguetes, cuadernos. Los mojones de la vida cotidiana. Objetos que se dejaban como talismanes del regreso. Pero también encontró la voz del desarraigo, la de aquellos que llegaron, expulsaron, se tomaron estas casas. Y se quedaron con su aire entre las manos, mientras la selva terminaba de devorar lo poco que dejaban.

Toda memoria busca un soporte. El de estas voces y cuerpos lo fueron estas paredes en las que luchan las sombras de los cálidos fogones con las más brutales marcas de apropiación, los últimos colchones de los habitantes con la basura de los ejércitos de paso. Casas parlantes. Paredes marginales de casas marginales de territorios que quedaron al margen y por el que transitaban estos personajes también marginales: los soldados rasos de todos los ejércitos. Los que no deciden. Los que obedecen. Aunque no sepan bien a quién o a qué. Los que finalmente ejercen ciegamente el poder frente a la población civil. No es este un juego

de palabras. Es casi la única radiografía que se le podría hacer a estas incursiones a la última frontera de la exclusión, física, política, mental. Arrubla propone estas paredes como hojas de los diarios de estos cazadores. Como todo diario, no tienen orden, forma, ni censura (Padilla, 2008). Por ello son un lugar privilegiado para escuchar el inconsciente de los que fueron a la guerra, su subjetividad, su fragilidad.

En este caos se pueden encontrar constantes. Las fachadas, por ejemplo, son pintadas con las siglas de los ejércitos. Allí el discurso es claramente bélico, hegemónico, institucional. Se está marcando un territorio como lo hacen los animales con fluidos, colores, rasguños. Sin embargo, al interior de las paredes, este discurso estereotipado se va deshaciendo. En un espacio de muerte, lo primero es constatar que todavía se sigue vivo. La guerra siempre quiere desaparecer los signos, incluso los de los mismos guerreros. Entonces viene la escritura de los nombres propios (que realmente son los apellidos, únicas señas de identidad que cuentan en un aparato militar). Los individuos empiezan a emerger sobre el corpus colectivo. Casi podemos sentir la angustia y ver la cara de horror de Cejas, un joven victimario, quien no aguanta más y se suicida. Sus compañeros le rinden un homenaje, inscriben su nombre, afirman su existencia con una cruz, antes de que a todos se los trague la guerra, el olvido o la manigua.



Nóctulo, Clemencia Echeverri, Dibujo sobre Fotografía, 2015



Suplicante de la serie *Pésames y curaciones*, Germán Arrubla, fotografía, 2007

Este no-espacio lidia sobre todo con el abrumador problema del no-tiempo. Estas paredes muestran, como capas geológicas, los ritmos temporales de la guerra. Dejan allí sus huellas, el tiempo frenético de la huida, marcado por las cosas que dejaron los antiguos moradores; el tiempo espectacular de la incursión, marcado por las apresuradas balas y pintas políticas. Pero también están, sobre todo, las marcas del tiempo eterno de la espera. Este deja de ser externo, institucional, político, para devenir individual, particular e íntimo. Un tiempo insondable. Un limbo. ¿Cómo enfrentarse a ese monstruo amorfo en el que se aplasta todo pasado, todo futuro? Ni un antes ni un después, solo un hueco en el tiempo y el espacio adentro de estos muros sin techo. Cuando el enemigo ya no está, cuando las víctimas civiles se fueron, cuando solo queda esa materia espesa del tiempo en el último umbral de la tierra, como exorcismo, los guerreros hacen calendarios compulsivamente sobre la pared.

Solo hay una dirección, una única brújula en este mar del destiempo: la promesa de la *mocha* (el día que se acaba la misión). Y allí, en la punta del iceberg de este agujero negro, también parece estar siempre un

cuerpo de mujer. Los delirios eróticos se suceden. Se extienden por las paredes imágenes de piernas abiertas, de genitales femeninos, de senos (ellas casi nunca tienen cara), de falos al acecho. Como la mocha que nunca llega, el combate que no se da, el miedo que no cesa, está allí esa figura del deseo que no se cumple, ese vacío entre sus piernas que no conduce a nada. Tan vacío como la casa, el campo, la vida. El vacío de la guerra.

Arrubla, combinando todas estas imágenes en una sola de cuatro metros, hizo una instalación en la que el espectador se sumerge, más que en un espacio, en ese vacío, en su sonido y su furia. María Victoria Uribe (2004) ha dicho que en el conflicto colombiano ha habido un exceso de testimonios de las víctimas y una carencia de los de los victimarios. Aquí, en cambio, podemos escucharlos como una voz homogénea, brutal, primitiva: su falta de motivos, su miedo exhalado, el rumor de la ignorancia y de la obediencia ciega. La carne y el hueso del mal. Su banalidad, diría Arendt. Sin ideologías, sin principios, sin sentido, obreros de una máquina de muerte que no dirigen y los excede. Todo se reduce a llegar a la próxima casa. Vaciarla. Marcarla.

El territorio y la casa, ese mundo interpretado del que habla Rilke, son discursos humanos. Los des-territorios, los no-lugares, las no-casas también. Una casa se crea con los actos cotidianos del habitar. En cambio, las no-casas de un conflicto como el colombiano se producen en los actos extraordinarios, fulminantes, de la violencia.

Y luego continuar con la siguiente. Diarios gráficos del des-territorio que es hoy el campo colombiano.

Pocos documentos tan brutales como este. El artista prosiguió este proyecto con la serie *De pésames y curaciones* (2007), réplicas de figuras de mausoleos decimonónicas, con las que hizo allí duelos simbólicos. Esta es precisamente otra faceta de las casas de la guerra a los ojos de nuestros artistas: la de la sanación. Hay también un gesto en este sentido en las *Suturas* (2007) que Patricia Londoño les hizo a los muros de la violencia urbana de Medellín, como los explotados por una bomba del Edificio Dallas. Echeverri, por su parte, ha propuesto la acción sembradora de los murciélagos como la metáfora de la reconstrucción callada y resiliente en la casa de *Noctulo* (2015). Colorado, con su ojo simbólico, nos entregó también otra imagen que se ha vuelto icono de estos tiempos: la de Ana Felicia, de Mampuján (2010). Una mujer fuerte que decidió dignificar su casa derruida instalando en su centro una mesa, un mantel de colores y un ramo de Aves del Paraíso cuando se cumplió una década de haber sido expulsada de ella. Actos del habitar en una tierra que ha prohibido hacerlo. Intercambio subversivo de signos en una guerra que ha querido a toda costa eliminarlos. La decisión de los artistas por las imágenes sobre la iconoclastia de la guerra.

Dicen Deleuze y Guattari (1993): “Cada uno, en cualquier edad, tanto en las menores cosas como en los mayores desafíos, procura un territorio para sí, soporta o carga desterritorializaciones y se reterritorializa casi sobre cualquier cosa, recuerdo,

fetichismo o sueño”. Estas casas y sus paredes han sido esa “cualquier cosa” donde los moradores, los guerreros, la selva, los animales y finalmente los artistas han buscado reterritorializaciones, en una guerra de imágenes y señales más allá de la guerra política, sobre ese reino de la nada que son hoy los campos colombianos. Un intento de lenguaje en contra de la pulsión de la violencia que solo quiere abolirlo. ■

Sol Astrid Giraldo E. (Medellín)

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

Bibliografía

- Aguilar, Janeth (2014). Víctimas de la guerra, *El Universal*, Medellín, 11 de enero. Disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/victimas-de-la-guerra-978688.html>
- Deleuze, Guilles y Guattari, Félix (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Gurevich, Raquel (2005). *Sociedades y territorios en tiempos contemporáneos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Padilla, Cristian (2008). *Germán Arrubla, Desilusiones*. Catálogo exposición Museo Art Decó, Bogotá.
- Testa, Pablo (2013). Seminario: Deleuze, Derrida y Agamben: la frontera en el binomio animal/humano. Archivo de la frontera: banco de recursos históricos. Disponible en: <http://www.archivo-delafrontera.com/wp-content/uploads/2013/12/Deleuze-Derrida-y-Agamben.pdf>
- Uribe, María Victoria (2004). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Norma.



EL CONCIERTO

IGNACIO PIEDRAHÍTA

ILUSTRACIÓN JAIME RAMÍREZ

S elene me invitó a un concierto en Castilla, el barrio donde ella había pasado su adolescencia. Justo después de mudarse allí con su familia, se integró a fondo con los sonidos del punk. Se salió del colegio, se cortó el pelo a su manera y comenzó a andar la calle con sus nuevos amigos. Algunos de ellos formaron una banda para componer e interpretar su propia música, y ahora se presentaban de nuevo, en el corazón del barrio, para volver a tocar esas canciones que los hicieron famosos en el circuito contracultural de la época.

El lugar del concierto era una cancha de fútbol, una planicie de arenilla robada al desplome general del relieve. En el momento en que llegamos, el cielo estaba todavía amarillento, pero las montañas comenzaban a recogerse en su propia oscuridad. Una multitud ocupaba el campo deportivo, en uno de cuyos extremos estaba ubicado el escenario. La música se colaba sin freno por entre la malla de acero del perímetro y hacía vibrar el barrio, de por sí agitado y bullicioso.

Caminamos de prisa por un costado de la cancha, mientras sonaban ya los golpes secos de la batería, las guitarras distorsionadas y una voz recia y provocadora.

Golpeando, pateando y empujando, los punkeros bailaban unos contra otros en el pogo. Algunos se desplazaban de manera caótica, como siguiendo el recorrido de un pato en un estanque,

mientras que otros se integraban a un gran remolino, formado en el centro de la muchedumbre, a una de cuyas orillas nos detuvimos. Desde allí podíamos observar la banda y contagiarnos del baile. Yo no solía entrar en el pogo, pero me gustaba estar cerca de esa energía desbordada. En Selene, sin embargo, podía notar la ansiedad de querer lanzarse en cualquier momento, como una estrella a punto de ser engullida por un agujero negro. Pero, quizá por la edad, o por la violencia del tema que sonaba, no se decidía.

Algunos de los que bailaban tenían toda la estética del movimiento punk. Cabelleras rapadas a los costados, con una cresta en el medio teñida de color. Camisetas recortadas a tijeretazos y pintadas por ellos mismos. Bluyines apretados, gastados y con rotos. Manillas y correas de tachés, aretes y perforaciones en la piel. Botas negras con platina de acero en la punta. Y, de la mano a la boca, una botella de vino casero que iba bajando rápidamente al ritmo rabioso de sencillos pero poderosos acordes de quinta.

Pestes-Mutantex, el grupo que interpretaba, era la reunión de dos viejas bandas de mediados de los ochenta. El baterista y el bajista pertenecían a La Peste, el guitarrista a Mutantex. Ambas habían tenido una existencia efímera, típica del punk, pero, veinticinco años después, se les había ocurrido la idea de formar una sola banda con los sobrevivientes —musicales— de la dos. No alcanzó, sin embargo, para un cantante, así que trajeron a un vocalista invitado.

—Voy a comprar algo para tomar —le dije a Selene—. Espérame aquí si quieres.

Fuera de la cancha, el barrio estaba en efervescencia. Las casas, de dos o tres plantas, una para cada familia, tenían un local comercial que daba a la vía pública.

Por estar ubicado sobre la montaña, la geografía de la pendiente se imponía sobre el trazado de las calles. De ahí que Selene soliera decir “subir” o “bajar” del barrio, cuando iba o venía de su casa, rumbo al centro de la ciudad, que no dejó de frecuentar. Pasaba casi todo el día y la noche oyendo punk con sus amigos en el atrio de la Catedral, cerca de mi apartamento. Yo me acercaba con frecuencia por allí y conversábamos. A pesar de lo borrachos que pudieran estar sus amigos con el coctel hechizo de *chamberlain*, hecho de alcohol alelí, malta y gaseosa, ella siempre estaba sobria y se apartaba de ellos para recibirme.

Compré media botella de ron y volví a la cancha. Selene bailaba sola, transportada por la música. Toqué suavemente su espalda para sacarla de su trance y le ofrecí un trago de ron, que ella apuró sin recato, directamente de la botella.

Yo había conocido el punk de la ciudad a través de la película *Rodrigo D – No futuro*, en cuya banda sonora se habían reunido las expresiones musicales de los jóvenes de aquel entonces. Eran los tiempos del narcotráfico y sus tentáculos habían encontrado en los muchachos de los barrios sus perfectas extensiones. Los usaban para que cometieran robos, secuestros y asesinatos, a cambio de dinero y de un prestigio que se extinguía con la propia muerte en cuestión de meses o incluso días. Ese ambiente de descomposición social creó las condiciones propicias para que el rock pesado calara en la juventud del momento. Cintas grabadas directamente de los ensayos y de los conciertos de las bandas, comenzaron a rodar por la ciudad.

De repente, Selene saltó a la espiral de pogo y se dejó llevar por la corriente. Miré extasiado su forma de moverse, armónica y violenta al mismo tiempo, saltando como un hada madrina malévola, mientras lanzaba patadas a diestra y siniestra. Esa manera de entregarse al destino y ver qué pasaba, siempre me había atraído, y tenerla cerca cuando estaba sola frente al azar me excitaba aún más.

De los chicos que encontraron en esta música una manera de expresarse, unos se fueron por el lado del metal y otros por el del punk. Los géneros eran diferentes, pero ambos provenían del rock, y eso los hermanaba. Sin embargo, existía una rivalidad musical que a veces pasaba a mayores. Víctor Gaviria, el director de la película, recogió ambas vertientes en un disco de acetato, el formato dominante en la época. Por un lado se grabaron las bandas de punk, y por el otro las de metal. La Peste y Mutantex se encargaron de casi todo el lado A.

De repente, Selene saltó a la espiral de pogo y se dejó llevar por la corriente. Miré extasiado su forma de moverse, armónica y violenta al mismo tiempo, saltando como un hada madrina malévola, mientras lanzaba patadas a diestra y siniestra. Esa manera de entregarse al destino y ver qué pasaba, siempre me había atraído, y tenerla cerca cuando estaba sola frente al azar me excitaba aún más. En un momento se le acercó una chica más joven y se pegaron duro, mientras los hombres, sin dejar de hacerles el honor con algún empujón, las protegían.

Había pocas mujeres en el punk local, a pesar de que en el mundo, tanto en Estados Unidos como en Inglaterra, dos de sus grandes figuras eran Patti Smith y Siouxsie Sioux. Abril y yo habíamos leído el libro *Éramos unos niños*, de Patti Smith, y ella se había aficionado de tal manera a la voz de la mujer que había comprado un poster para decorar su habitación. En su libro, la estrella del punk contaba sus años juveniles, al lado de su amado Robert Mapplethorpe, cuando vivían en Nueva York y estaban permanentemente inspirados. Más tarde, yo había leído otros libros sobre el movimiento musical, incluyendo los dos de David Viola, el cantante y líder del grupo I.R.A., quizá el más importante de la ciudad. Contrario a muchos de los grupos de punk, Infección Respiratoria Aguda se las había arreglado para permanecer en el tiempo.

En la escena de la ciudad, las mujeres estaban concentradas no solo en una única banda, sino en una familia. Las hermanas Vicky y Piedad, con su banda Fértil miseria, también habían seguido tocando a lo largo de todos esos años. Las dos mujeres no solo tenían su banda, sino que fueron las organizadoras de muchas de las presentaciones de la época. A lo largo de su vida como punkera, Vicky había perdido el pelo, y llevaba su calva cabeza totalmente tatuada.

Yo rara vez asistía a los conciertos de esos primeros años, pero Selene me hacía el relato de todo lo que sucedía en ellos. Los había pequeños, en casas o en la sede de la acción comunal del propio barrio, y grandes, como el de *La Batalla*

de las Bandas, en la plaza de toros de la ciudad. En ninguno, sin embargo, faltaban los inconvenientes, de modo que las presentaciones a menudo se truncaban, ya fuera por quejas de los vecinos o por el imprevisto de que alguien sacaba un cuchillo en medio del pogo. En *La Batalla* no pudo aun tocar la mitad de los grupos que estaban programados. Recuerdo aquel sábado por la tarde cuando Selene y sus amigos recién llegaban del concierto. Tenían polvo en el pelo y en la ropa, y algunos estaban empapados a pesar de la tarde soleada. Me parece como si yo hubiera estado allí, pero en realidad son las palabras de Selene grabadas en mi memoria, contándome visiones imposibles. Un hombre había llevado un corazón de vaca y lo escurría sobre su rostro. Otro bailaba pidiendo que lo escupieran por todo el cuerpo. El vocalista de un grupo salió manchado de un líquido rojo, para crear la idea de que estaba herido. La gente estaba enloquecida, era una verdadera apoteosis apartada del mundo real. Se presentaron Parabellum, Danger y Mierda, y tal era el éxtasis que el momento parecía una hecatombe, esa fiesta sin freno de los griegos a los dioses paganos. Sin embargo, el antiguo ritual se convirtió de pronto en catástrofe. Cuando subió Spol a la tarima, el sonido del rock comercial enfureció al público enardecido. Vasos desechables llenos de arena comenzaron a volar por los aires y a asestar con contundencia, hasta que entraron la policía y los bomberos. Los golpes de los bolillos y el empuje de las mangueras de alta presión terminaron por desalojar la plaza, y cada quien tomó rumbo a los diferentes lugares de la ciudad de los que habían llegado.

Selene se entusiasmaba contándome esas historias junto a la fuente de agua del Parque Bolívar, frente al atrio de la Catedral, mientras yo las recreaba en mi imaginación, a su lado, suavemente bañado por el agua salarina, atomizada por la brisa. Ella relatando su mundo y yo escuchándolo, pasábamos horas. Con el tiempo, esas palabras habladas y oídas fueron cargándose con el peso del deseo. Algunas veces, entre tragos, nos habíamos besado, pero luego caíamos dormidos y, al día siguiente, nadie se acordaba de nada.

En uno de los conciertos organizados por Vicky y Piedad, las chicas de Fértil miseria, había debutado Sacrilegio, el grupo de metal al que pertenecía mi primo Caloma. Contrario a muchas bandas, formadas por jóvenes del mismo barrio, Sacrilegio era una mezcla de sectores y estratos sociales de la ciudad. El vocalista y líder del grupo era el Vikingo, un tipo fuerte y de voz recia, proveniente del sur del valle. El guitarrista, Nando, era del barrio Belén, y el bajista, del exclusivo sector de Suramericana.

Caloma tocaba la batería y era el más fuerte de todos. Tenía un cuerpo trabajado por el levantamiento de pesas y les pegaba a los tambores sin ninguna vergüenza, con un sonido primario y categórico. Por sus frecuentes viajes a Miami, tenía todo lo relacionado con discos, calcomanías y camisetas de los grupos de metal más populares. Sin embargo, ninguno tan pesado como Sacrilegio, quizá el más de la escena local. La vocalización gutural del Vikingo era única, y la fuerza que imprimía en las presentaciones en vivo no era fácilmente igualable. Los cuatro integrantes se habían conocido en la única sala de ensayos del momento, propiedad de Luis Emilio. Allí, Caloma se contactó con Álvaro Molina, el mejor

Yo había conocido el punk de la ciudad a través de la película *Rodrigo D – No futuro*, en cuya banda sonora se habían reunido las expresiones musicales de los jóvenes de aquel entonces. Eran los tiempos del narcotráfico y sus tentáculos habían encontrado en los muchachos de los barrios sus perfectas extensiones.



fabricante de baterías hechizas de la ciudad: carretes de cartón industrial hacían las veces de marco para el tambor, y placas de radiografías templadas daban forma a la superficie de percusión.

Mi primo le compró a Álvaro una batería completa, pero mi tía, al ver que el aparatoso instrumento deslucía en una de las elegantes habitaciones de su casa de Laureles, se las arregló para que pronto fuera sustituido por una batería profesional. Fue así como Álvaro y Caloma dieron con una Slingerland de segunda, de doble bombo, rasgo esencial para redoblar la potencia de los bajos en el género. Quizá porque los parches de los tambores estaban cristalizados por el desuso anterior, Caloma los rompió en la segunda presentación, esta vez en la plaza de toros de Rionegro. El público enfureció por la espera del recambio de tambores y hubo quien lanzó botellas al escenario, pero luego de oírlos tocar sus cuatro temas, les pidieron que los repitieran uno tras otro: “Podredumbre”, “Inmundicia”, “Guerrero infernal” y uno más, instrumental. El grupo fue efímero, tanto, que cuando fueron invitados a grabar para el lado B de la banda sonora de la película, de los miembros originales, solo el Vikingo participó.

Con el tiempo, de los cuatro integrantes de Sacrilegio, dos murieron asesinados: Nando y el Vikingo. El primero a manos de grupos de limpieza social, que al parecer veían con muy malos ojos el humo verde de la marihuana que Nando fumaba en la acera de su casa. El segundo, por un lío con una chica en el barrio de Santa María. Mi primo Caloma murió años después en un accidente de aviación. Solo el bajista sobrevivió. La señora muerte siempre está lista para llamar a cada quien.

Fue entonces cuando decidí lanzarme al pogo, sabiendo que Selene estaba en algún lugar del torbellino. Ya con algunas canas encima, el baile me acogió con sus puntapiés, puños y estrujones inesperados, que hacían torcer el cuello. Un golpe en las costillas casi me pone contra el piso, y un brazo que de rebote pasó rozando mi cara me tumbó las gafas. No pude agacharme a recogerlas por la fuerza de la corriente, de modo que entrecerré los ojos y comencé a pegar con más fuerza pero sin rabia, contagiado de la descarga de sentimientos, que me unía a quienes bailaban a mi alrededor, con las montañas sagradas al fondo. Me figuré que todos juntos golpeábamos la muerte, enfrentándola directamente, al igual que en una famosa pintura japonesa, donde los pescadores sacan sus barcas al mar para hacerle frente al tsunami que se avecina. Con las grandes olas sobre ellos, los pescadores invocan las oscuras fuerzas del monte Fuji.

Salí despedido del pogo, que se frenó en seco cuando los músicos se despedían del público. Selene volvió de nuevo a mi lado, despelucada y sudando, y la recibí con un trago de ron.

—Vení, te presento a unos amigos —me dijo.

Avanzamos hacia la tarima y ella me tomó de la mano al momento de pasar, con decisión, la barrera que separaba el público del personal técnico y los artistas.

Al escuchar que lo llamaban, Ringo, el baterista, se acercó incrédulo. Cuando por fin reconoció a Selene, después de muchos años de no verla, una enorme sonrisa se dibujó en su cara. Se dieron un abrazo largo y luego nos presentó.

Me sorprendió sentir que a Ringo le faltaban algunos dedos de la mano derecha, pero de inmediato lo asocié con una historia de Selene ya casi olvidada. Alguna vez me había contado que uno de sus amigos se había estropeado los dedos y estaba en duda para seguir tocando. Un frasco de pólvora, sustraído del laboratorio de química del colegio, le había explotado encima cuando jugaba peligrosamente con él.

Con Ringo en frente, me costó sustituir la imagen mental del joven punke-ro, flaco como todos, que tenía en mi recuerdo imaginado, con la figura ya gruesa y avejentada de uno que ya andaba a mediados de la cuarentena. Era la misma edad de Ötzi, el hombre de hielo, y a la que yo llegaría en unos pocos años. Ringo y sus compañeros de la banda, sin embargo, habían sobrevivido, y el hecho de estar del otro lado los hacía ver más cerca de la plenitud. Quizá de eso se tratara todo, de sobrevivir.

Las luces de la montaña nororiental, al otro lado del gran valle, se proyectaban en líneas verticales de dudosa perspectiva. Las calles paralelas que ascendían por la ladera, en vez de ir a juntarse en un punto de fuga, parecían querer seguir separadas

buscando el cielo. A la altura de las costillas de la cordillera, un cúmulo de niebla de forma alargada anunciaba la humedad de la próxima temporada de lluvias.

Compartimos con los de la banda unos tragos de ron. Y, en un momento, alguien prendió un cigarro de marihuana, que fue pasando de mano en mano. La combinación del alcohol con la yerba creó un verdadero pogo dentro de mi cabeza.

Mientras ellos recordaban historias de paseos de acampada en los viejos tiempos, yo me sumergí en uno que hice con Selene y otros amigos, en el que ubicamos nuestro refugio en un pequeño alto, al que rodeaban dos arroyos, a cuyas orillas bajábamos a beber o a recoger agua para cocinar en las mañanas. Mientras se llenaban las ollas, Selene y yo escuchábamos el canto de los turpiales amarillos, tumbados en la grama, entregados a la imaginación o incluso al sueño a veces, cuando no había prisa. Al medio día solíamos caminar hasta un pozo natural, sombrío y helado, donde, al nadar, uno podía sentir esos secretos que atesora el agua salvaje que brota de las peñas. Al lanzarnos desde la pared de roca sobre el agua negra, alcanzábamos a tocar con los dedos de los pies la tenebrosa hojarasca que cubría el fondo arenoso. Durante el ascenso a la superficie, la piel de nuestros cuerpos brillaba en la oscuridad del pozo.

En medio de las risas y de la alucinación general, miré a lo lejos el barrio, en la montaña opuesta, espejo del nuestro, y me pareció que estaba todo encendido en rojos, temblando, sin iras ni culpas, mientras el cielo cambiaba de color, como una corona sobre la cordillera, desgranando luceros que caían lentamente dentro de la gran hondonada. Selene y yo nos fuimos acercando hasta abrazarnos, y pronto nuestras bocas se encontraron. **U**

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.



TRES DÍAS EN LA VIDA DE UNA MUJER

En octubre de 2015 se suicidó la directora belga Chantal Akerman.
Tenía 65 años de edad. Queremos evocar hoy su vida y su obra
con una película que dejó para la posteridad,
Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels.

Una obra maestra feminista de restricción minimalista; una
potencia cinematográfica de insinuación narrativa: la *pièce de*
résistance de Chantal Akerman

Todd Haynes

JUAN CARLOS GONZÁLEZ A.

El tiempo en el cine no es el de la vida real. Pretende que creamos que así es, cuando de veras son diametralmente opuestos. La duración misma de un largometraje exige que se comprima el tiempo, mediante elipsis temporales, dejando por fuera grandes segmentos narrativamente poco dramáticos, los llamados “tiempos muertos” que, si nos fijamos bien, corresponden a la mayoría de lo que hacemos. Solo en las películas un día empieza, por ejemplo, cuando un personaje llega en la mañana a su lugar de trabajo. En realidad hace varias horas que ese personaje se despertó, se levantó, se duchó, se vistió, comió algo y salió en algún medio de transporte rumbo al trabajo. Pero eso no lo vemos, eso lo damos por descontado. Las películas que privilegian esos momentos en los que sus personajes no hacen nada, descansan, ven el atardecer, conversan algo

casual, piensan o viajan en el metro están en contraposición a aquellas en que todo el accionar tiene una función dramática. El cine europeo tiene una sensibilidad más contemplativa —pensemos en la filmografía de Eric Rohmer— mientras que el norteamericano es más pragmático, verbigracia las películas de Howard Hawks: los personajes tienen que estar moviéndose y haciendo algo. Toda acción tiene una justificación narrativa.

Alfred Hitchcock le revelaba a Truffaut (he ahí, frente a frente, a dos concepciones muy diferentes de cómo se crea y se ejecuta un filme) en sus conversaciones uno de sus credos como autor:

No filmo nunca un trozo de vida porque esto la gente puede encontrarlo muy bien en su casa o en la calle o incluso delante de la puerta del cine. No tiene necesidad de pagar para ver un trozo de vida. Por otra parte, rechazo también los productos de pura fantasía, porque es importante que el público pueda reconocerse en los personajes. Rodar películas, para mí, quiere decir en primer lugar, y ante todo, contar una historia. Esta historia puede ser inverosímil, pero no debe ser jamás banal. Es preferible que sea dramática y humana. El drama es una vida de la que se han eliminado los momentos aburridos (Truffaut, 1993: 86).

Pese a que Truffaut hizo un cine acorde a su sensibilidad europea y a su romanticismo, hay un diálogo en su película *La noche americana* (*La nuit américaine*, 1973) que remite a las afirmaciones de Hitchcock: “Las películas son más armoniosas que la vida, Alphonse. No hay embotellamientos ni tiempos muertos. Las películas avanzan como los trenes, ¿lo comprendes?, igual que los trenes en la noche, y las personas como tú o yo estamos hechas para ser felices en el trabajo... en nuestro trabajo... el del cine”. Sin embargo, Truffaut, Rohmer, Rivette, Resnais y otros directores de esa generación mostraban los tiempos muertos, se servían de ellos para que el ritmo de sus filmes tuviera una cadencia lenta y se asimilara a los pensamientos, dudas y contradicciones de sus protagonistas.

¿Qué ocurriría si hubiera una película construida solo de tiempos muertos? ¿Cómo resultaría un filme que mostrara exclusivamente la cotidianidad, la “banalidad” de la que Hitchcock

huía, que se solazara en exhibir lo que se descarta luego del montaje, las escenas transicionales, las que no conducen a ninguna progresión dramática? Hubo en Bélgica una mujer y un filme que propusieron una inteligente respuesta. Ella se llamaba Chantal Akerman y la película, que fue su segundo largometraje como directora, fue titulada *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels* y debutó en el Festival de Cannes en mayo de 1975 en la sección “La quincena de los realizadores”.

Cuando en enero del año siguiente se estrenó comercialmente en Francia, el diario *Le Monde* la catalogó como “la primera obra maestra del feminismo en la historia del cine”. Chantal tenía 25 años cuando dirigió este filme, incluso era menor que Orson Welles cuando este realizó *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) y ambos alcanzaron en ese momento una cima que no superarían de nuevo en sus carreras posteriores. ¿Pero como llegó ella hasta ahí? ¿Cómo llegó a hacer un filme que han tildado —comparándola con Kubrick— como “la 2001 doméstica”? Hija de inmigrantes polacos que huyeron del holocausto judío —su madre fue sobreviviente de Auschwitz—, Chantal nació en Bélgica en 1950. Su interés en el cine surgió de ver *Pierrot le Fou* (1965) de Godard: “Me decidí a hacer películas esa misma noche”, recordaba. Aunque empezó estudios formales de cine en el Instituto Nacional Superior de Artes (INSAS) en Bruselas, los abandonó rápidamente y en 1968 debutó con un cortometraje que ella misma protagonizó, *Saute Ma Ville*. “Un día quise hacer una película sobre mí misma. Eso fue *Saute Ma Ville*. Yo necesitaba una cámara, algo de película, algunas luces y alguien que operara la cámara. Le pregunté a alguien que conocía si me ayudaba a hacer el filme y alguien más me prestó una cámara, compramos algo de celuloide e hicimos la película en una noche. Luego la monté”, explicaba (Bergstrom, 2015).

Pasó un par de años en París y de ahí se marchó para Nueva York, donde vivió año y medio. En esa ciudad encontró los Anthology Film Archives, un proyecto cultural fundado en 1970 por Jonas Mekas, Stan Brakhage y otros realizadores. Ahí pasaba las horas entre los turnos de sus múltiples trabajos, que incluyeron ejercer como guardarropa, modelo para clases de escultura,

mesera y cajera en un cine porno. Frente a sus ojos estaba el cine estructural: las películas experimentales de Andy Warhol, Mekas, Ken Jacobs, Hollis Frampton y sobre todo Michael Show, cuya obra tuvo un profundo impacto sobre ella. Era un cine que hacía consciente su artificio, un metacine que privilegiaba la forma sobre el contenido narrativo, al punto de que la forma *era* el contenido. Planos largos y estáticos, juegos con el *zoom*, oscilaciones de la luz y una simplificación del accionar caracterizaban al cine estructural, término que acuñó el historiador de cine P. Adams Sitney en los años sesenta. “No sé si diría que la influimos, pero creo que el cine que descubrió en aquel momento, el mío y el de los demás [cineastas experimentales], tal vez la ayudó a desarrollar un interés que ya tenía por la vida real y por su propia vida. Una variación de la aproximación al ‘diario filmado’ que confirmó con sus propias ideas”, declaró el director Jonas Mekas al periódico *Libération* en octubre de 2015 al ser entrevistado a propósito del fallecimiento de Chantal.

Estando en Nueva York, traba amistad con la cinematografista francesa Babette Mangolte, y con ella hace los cortometrajes *La chambre* (1972) y *Hôtel Monterey* (1972). En el verano de 1973, ya tras regresar a Europa, donde hizo el montaje de este último filme, Chantal lo presenta en el Festival de Nancy y obtiene un premio. Uno de los miembros del jurado es la actriz Delphine Seyrig, quien había actuado para Alain Resnais protagonizando *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961). Se conocen ahí y eso va a ser crucial para darle vida a *Jeanne Dielman*, que Seyrig va a protagonizar. Pero antes —y para aumentar su currículo— va a hacer primero otro largometraje, *Je, tu, il, elle* (1974), que Chantal misma protagonizó y que rodó en una semana. Originado en una historia que escribió en 1968, la película —con narración en *off* de la protagonista— es acerca de la insatisfacción vital de una mujer, Julie, y sus intentos por escapar de la anarquía y el aislamiento en la que vive, a través de dos encuentros sexuales, uno con un hombre, y el otro una larga secuencia lesbica, sin duda muy explícita para la época.

Je, tu, il, elle con sus planos estáticos y largos, y el comportamiento compulsivo de Julie, prefigura lo que va a ser *Jeanne Dielman*. Chantal aplicó



a una subvención del gobierno belga y obtuvo 120.000 dólares para hacer este filme, un elaborado estudio de alienación femenina. Leamos sus palabras refiriéndose a su madre y a este filme, tal como nos las dice en primera persona en el documental *I Don't Belong Anywhere: The Cinema of Chantal Akerman* (2015), de Marianne Lambert:

Muchas cosas que he creado pienso que están relacionadas con lo que a ella le pasó [sobrevivir al holocausto] y de lo que nunca hablé. Pensé durante un tiempo que estaba hablando en su nombre y luego a veces pensaba que estaba hablando en su contra. Arrojar una película como *Jeanne Dielman* en su cara fue muy generoso de mi parte porque es verdad que mi madre se reconoció en ella, así como todas mis tías y mucha gente de esa generación, muchas personas con esos antecedentes, mujeres. Era un mundo de confinamiento, de repetición. Uno tenía que saber qué hacer al mediodía, luego a las 12:05 pm, después a la 1:00 pm, luego una semana más tarde. En última instancia yo no sé cómo, pero yo sabía que ella la entendió, sin embargo no sé cómo

se sentía al respecto. Porque también sin duda yo estaba arrojando [el filme] a la cara de otras mujeres de esa generación, de ese mundo, una especie de espejo que no era necesariamente algo que apreciaran ver.

Rodada en cinco semanas, por un equipo técnico primordialmente femenino encabezado por Babette Mangolte, *Jeanne Dielman* tenía como propósito, según su directora, “hacer sitio a cosas que nunca, o casi nunca, aparecían representadas, como los gestos diarios de una mujer” (Camera obscura, 1977: 115-116). Esa mujer, cuyo nombre y domicilio dan título al filme, es una viuda con un hijo que está entre la adolescencia y la adultez, y con una hermana que reside en Canadá. Acompañaremos a Jeanne de martes a jueves en sus labores domésticas, las cuales realiza en soledad y con obsesiva pulcritud. Despachar a su hijo, asear el apartamento, arreglar su cuarto, limpiar la bañera, preparar la comida, lavar los utensilios, secarlos, guardarlos... Seremos testigos de todos estos “tiempos muertos”—que constituyen en realidad la vida de muchas mujeres— prácticamente en tiempo real, gracias a una cámara fija que la enfoca en unos planos generales de completo estatismo. Chantal Akerman quiere que sintamos lo que representa dedicar tiempo a esos oficios, invisibles para muchos, y cuyo opresivo peso ahora apreciamos. La directora no va a dejar que nos distraigamos: Jeanne está en el centro del cuadro, cumpliendo milimétricamente una labor doméstica que ejecuta con la mecanicidad de un robot.

En la primera tarde, cuando aún no sabemos que es viuda, recibe a un hombre, quien le entrega su sombrero y su abrigo. Suponemos que ha llegado su marido del trabajo, pero no es así. Jeanne se dedica a la prostitución. A diferencia de lo explícito que ha sido el filme para mostrarnos su quehacer, en ese momento la cámara se queda afuera de su habitación y hay una elipsis temporal. El hombre sale, le paga y se despide. Jeanne tiene también un ritual para lo que sigue: guarda el dinero en un jarrón, recoge una toalla que había dejado puesta encima de la cama para evitar accidentes, organiza la colcha, airea la habitación, se da un largo baño y se dispone a alistar la cena y la llegada de su hijo. Ambos cenan, practican una lectura, ella teje un suéter para él, salen a caminar, regresan y se acuestan. Lo que se observa de su

parte es un absoluto *control*. Casi que el mismo que tiene Chantal Akerman sobre esta puesta en escena tan rigurosa y exigente para el espectador.

El segundo día implica la repetición de los mismos actos, pero dado que la película empieza al mediodía del martes, lo del miércoles incluye las actividades matutinas, que implican lustrarle los zapatos al hijo, prepararle el desayuno, posteriores diligencias y compras, y el particular (e indiferente) cuidado de un bebé. Por lo demás, veremos lo mismo del día anterior: cambia el menú y el cliente, pero el ritual de Jeanne está intacto. O eso creemos. Al salir de su encuentro con su amante de turno se ve despeinada, luego olvida tapan el jarrón donde deposita el dinero que este hombre le da. Posteriormente descubre que no tiene papas para la cena y sale a comprar más. Cenan tarde, no se inspira para escribir una carta, olvida encender la radio para escuchar música, al acostarse su hijo le hace una perturbadora confesión edípica. Algo parece estar saliéndose de cauce.

El tercer día las cosas no mejoran: lustrando los zapatos se le cae un cepillo al suelo, secando más tarde los cubiertos también se le cae uno; sale a hacer sus diligencias muy temprano y encuentra todo cerrado, prepara un café y descubre que tiene mal sabor. Para una mujer obsesionada con el orden, la repetición sin alteraciones y la pulcritud obsesiva, tal tipo de situaciones son mentalmente intolerables. Jeanne parece quebrarse. La vemos incluso descansar un largo rato en la sala del apartamento, momentáneamente alejada de las actividades que llenan su rutina. ¿Qué estará pensando? ¿Qué mecanismos de defensa estará planeando frente a esta situación de descontrol? Lo peor es que siguen pasando cosas “fuera del libreto”, hasta llegar al cliente de ese jueves. Esta vez Chantal no nos deja afuera de la habitación, para que presenciemos algo inesperado que le ocurre a la protagonista. Una sensación que no puede darse el lujo de dejar que le suceda, pero es su propio cuerpo el que ahora le desobedece y se rinde al placer. Su reacción es una imagen icónica de la historia del cine de los años setenta y voy a dejar que la descubran ustedes mismos.

Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels no es una película complaciente. Sus 201 minutos de extensión se constituyen en un desafío para el espectador, acostumbrado como está a que

Seremos testigos de todos estos “tiempos muertos” —que constituyen en realidad la vida de muchas mujeres— prácticamente en tiempo real, gracias a una cámara fija que la enfoca en unos planos generales de completo estatismo. Chantal Akerman quiere que sintamos lo que representa dedicar tiempo a esos oficios, invisibles para muchos, y cuyo opresivo peso ahora apreciamos. La directora no va a dejar que nos distraigamos: Jeanne está en el centro del cuadro, cumpliendo milimétricamente una labor doméstica que ejecuta con la mecanicidad de un robot.

el cine solo esté constituido por momentos “pico” de acción y no por momentos “valle” de transición, reflexión, pensamiento y, en este caso, labores domésticas. Chantal Akerman hablaba de una jerarquía de las imágenes al referirse a lo que habitualmente se exhibe en un filme y lo que no. En una entrevista para *Cahiers du Cinéma*, expresaba:

Por ejemplo, un accidente automovilístico o un beso en primer plano están más alto en la jerarquía que lavar los platos, que está en lo más bajo, sobre todo si lo vemos desde detrás [del personaje]. Y no es accidental, se relaciona con el lugar de la mujer en la jerarquía social. Por otra parte, si yo hubiera mostrado a Jeanne Dielman haciendo el amor con los dos clientes, un primer plano de su boca y la sudoración cuando lava los platos, su espalda curvada, etc., podría haber hecho llorar al público, pero habría estado haciendo cine tradicional” (Martin, 1979: 41).

Y su filme es, ante todo, una reflexión experimental a la que Chantal le otorgó una estructura narrativa evidente, a pesar de que el estatismo de sus imágenes y la aparente repetición idéntica de actos nos haga pensar que *nada* ocurre. Es como el césped podado un día y que observamos con frecuencia. ¿A qué horas creció otra vez? De la misma forma, *Jeanne Dielman* ofrece una experiencia diferente en las tres jornadas que relata; lo que exige de nosotros es la paciencia para descubrirlo.

Con su obra —una épica de los oficios invisibles y de su capacidad de enajenación mental—, Chantal Akerman hizo público el rol de la mujer, muy en sintonía con los movimientos feministas de la época, que acogieron a *Jeanne Dielman* como símbolo de su lucha. Pero para ella era menos evidente ese compromiso. Nunca quiso que sus filmes fueran afiliados a vanguardia o movimiento alguno. *Jeanne Dielman* no era cine feminista, era solo cine, el suyo. ■

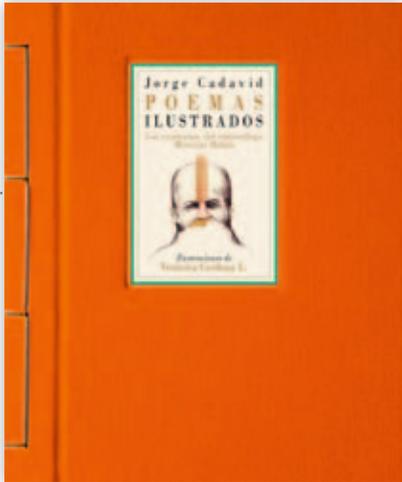
Juan Carlos González A. (Colombia)

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

Referencias

- Bergstrom, Janet (2015), Keeping a distance: Chantal Akerman's Jeanne Dielman, sitio web: British Film Institute, Disponible en: <http://bit.ly/28MmHWi>. Consulta: 5 de junio de 2016.
- Camera Obscura (1977), *Interview with Chantal Akerman*, Camera Obscura eds.
- Martin, Angela (1979), Chantal Akerman's Films: A Dossier, *Feminist Review*, N° 3, Palgrave Macmillan Journals.
- Truffaut, François (1993), *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza.

La enfermedad como mística del cuerpo



Los cuadernos del inmunólogo Miroslav Holub
Jorge Cadavid
Tragaluz Editores
Medellín, 2015
81 p.

Nos aclara Jorge Cadavid en el prelude de *Los cuadernos del inmunólogo Miroslav Holub* —libro ganador del Premio de Poesía Ciudad de Bogotá 2015, publicado por la editorial Tragaluz con una exquisita edición ilustrada— que este texto fue escrito por su heterónimo Miroslav Holub: inmunólogo de Praga, poeta y genetista del siglo xx. ¿Quién escribe? El “otro” de Cadavid, un médico poeta checo. *Los cuadernos* parecen proponer una nueva manera de entender la poesía como enfermedad del lenguaje: “Las palabras se extienden / por la página blanca / como un cáncer” (69). En la voz de Holub, Cadavid accede a la condición material, casi médica de la palabra poética: “Nada curará / al asmático enfermo” (22). La mano que escribe estos cuadernos lo hace con la precisión del cirujano que corta el cuerpo del lenguaje y llega a “La enfermedad y su reino / —el lado oscuro de la vida—” (31). Así se hace patente un rasgo característico de la poética de Cadavid: la brevedad al servicio de la intensidad y la precisión

de la lengua, adquiere, en esta ocasión, una relación orgánica entre el tema de la enfermedad y una escritura médica de la exactitud. Se trata del padecimiento como asunto poético.

La obra

Una de las búsquedas fundamentales de Jorge Cadavid es el acceso al “más allá en el más acá”. En cada libro el poeta trabaja el umbral entre materia e infinito en torno a la mirada que construye el instante de revelación y al silencio como lengua de la epifanía. En su obra, el pensamiento es el punto de intersección entre poesía y filosofía, pájaros y derviches son signos interiores, la fotografía es huella que atrapa la muerte.

Los cuadernos del inmunólogo Miroslav Holub se inserta en este universo que teje, libro a libro, un todo que constituye una mística contemporánea. Los referentes de Cadavid son, entre muchos otros, Roberto Juarroz, Antonio Porchia y la poesía sufí. Nos hace pensar acá en la intensidad expresiva de Emily Dickinson, en la interrogación por la materia de William Carlos Williams y en las preguntas metafísicas de Yves Bonnefoy. En estos cuadernos el lugar de encuentro con “la dimensión metafísica del momento presente” (14) es la enfermedad. El poeta parece acercarse cada vez más a una superficie material, ya que en su penúltimo libro, *Pequeña historia de la fotografía*, la foto es una ciencia metafísica. Avanzando por esta línea de lo tangible, ahora ubica la epifanía mística en la concreción del cuerpo. Pero no se trata de cualquier organismo, ni el del monje giróvago ni el de una naturaleza —plantas y flores— silente; el asunto en estos cuadernos es el cuerpo del horror.

Muerte y poesía

Este libro nos lleva a preguntarnos: ¿cómo es la muerte de un poeta? En “Tantálico” la voz de Holub se instala en el instante entre la vida y la partida de Baudelaire, quien huele en su “toga”, un pedazo de tela, el “paraíso”. En este poema se avizora la muerte por medio de los sentidos. En cambio, en “Embalsamamiento” vuelve la expiración del poeta ya no del lado de la vida, sino del cadáver. En el cuerpo inerte la poesía deja su huella que se fija en “Ojos y boca bien abiertos / como cuando declamaba” (21). Si el poeta escribe para captar el umbral donde el ser se revela vedado, también aspira al fin como experiencia material de la metafísica. Por eso la muerte es la unión, el todo: “Casi nunca reúne el poeta / su cuerpo y su alma en una sola tumba” (21). “Casi nunca” porque la poesía es la excepción.

En “Tuberculosis” encontramos una estética del mal que deja su trazo sobre el cuerpo. De esta manera, la enfermedad es una pintura que modela al cadáver: “El bacilo tuberculoso extrañamente / prefería a los poetas. / Como símil logrado florece / el tumor en el azul sangrante” (42). Entre más cerca se está del fin, más intensa es la pincelada como escritura de la muerte en la superficie: “Una mancha roja en el pañuelo es el indicio: / ya escriben los muertos de forma lírica” (42). Así, la expiración aparece como una escritura en la enfermedad que, para el poeta, es tal vez la más importante ya que, por fin, palabra y muerte son una sola.

Extrañamiento

La voz de Holub nos da a conocer los padecimientos como otra posibilidad de lo real. Lo poético de la vida es “la enfermedad que singulariza, / que provoca extrañeza y ambigüedad” (35). Este libro se inserta en las temáticas que marcaron la modernidad: el mal y el horror, dejando atrás la perspectiva de, por ejemplo, Baudelaire, quien padece la oscuridad situándola en un lugar antagónico a la luz, todavía de la mano de una visión binaria y cristiana del mundo. Holub, en cambio, construye una perspectiva contemporánea del mal. De hecho, en el prelude, Jorge Cadavid nos explica: “Al igual que Kafka, también Holub logra un efecto irreal —otros dirían fantasmagórico— extremando y extrañando los mecanismos biológicos” (13). La escritura médica del inmunólogo Holub es poética y la poesía de *Los cuadernos* es científica como palabra exacta. De esta manera y gracias al extrañamiento, en este libro se propone, “uniendo ciencia y poesía” (14), una lengua nueva que se ubica en un umbral que habita universos antagónicos accediendo al todo: “Lleva una ecuación debajo de la piel / y un cerebro debajo del alma” (25). El todo es la posibilidad de unión de lo que ha sido separado —ciencia y poesía— por la historia de la cultura occidental. Así, la enfermedad invade y se apodera de la lógica para transformarla en “una matemática con sangre en ella” (24), una ciencia atada al cuerpo. La lengua se convierte, de esta manera, en territorio metafísico.

Encontramos otra forma de extrañamiento en “Anatomía del mal” (31). En este poema la enfermedad tiene “un reino”, es una “fuerza” con “magnitud”, “luego arrasa” y “mide su fuerza con la fuerza que derriba” (31). Holub nos propone una versión del mal, concepto abstracto, “esa nada [que] se alimenta de sí misma” (31) encarnada en el cuerpo, como una intensidad

arrolladora que se alimenta de su propio impulso. El inmunólogo nos dice que primero están el cuerpo y sus posibilidades. De este modo los conceptos, y en este caso el del mal, se vuelven intensidades corporales. En “Virus” las infecciones hacen “su propia cartografía” (39) hasta el punto de que escriben la historia de la humanidad, a pesar del hombre.

La metafísica del cuerpo

Holub parece querer decirnos que toda materia está en contacto con un excedente más allá de la física, el misterio. Que lo diga el maestro de Cadavid, el inmunólogo checo, es una prueba científico-poética de ello. En “Cáncer” las células “se multiplican”, viven “dividiéndose caóticamente”, reflexionan, son “células malignas [que] cambian de opinión”, “células predatoras” cuyo comportamiento es “un error metafísico de la materia” (40). ¿Por qué Holub insiste en que es error metafísico? La falta de las células está vinculada con la posibilidad de la muerte. No se trata de cualquier desliz, es la materia pensante que decide, con voluntad propia, desatar un caos maligno que aproxima el cuerpo a su fin. Así, el organismo piensa y puede hacerlo en dirección del mal.

El cuerpo también es su propia ausencia en este libro. En “Amputado”: “intentaba calmar una mano con la otra / aunque careciera de ambas” (26); el miembro ausente es la experiencia metafísica palpable ya que existe por la sensación, pero no está materialmente. Se trata acá de la metafísica del sufrimiento. En “Dolor fantasma” la extremidad faltante “Es la demostración de que para el hombre / también el cuerpo es prescindible” (65), porque lo que ha sido amputado no aniquila al individuo ya que lo humano también es un elemento no físico. En consecuencia, el horror de la ausencia del órgano es la presencia del hombre como lo que excede la materia: el lenguaje y, tal vez, el espíritu. Sin embargo, y como se trata del cuerpo mutilado en todo caso, esta reflexión es dolorosa. Parece que la incomodidad es más intensa que todo lo demás: “Tenso es firmar este poema eterno con la sombra” (65).

En “Visita al Dr. W. C. Williams en la morgue” aparece un cúmulo de “órganos / que no dicen pero son”, “uñas”, “pestañas”, “precisión” (53). No obstante, de lo que se trata, ya que los órganos callan, es de la “escritura física”, de la “metáfora corporal [...] / donde la palabra es palpable” (53). El cuerpo, en este libro, es el cuerpo del lenguaje que se carga de física; por eso: “En este punto una metáfora o un símil / serían pensamientos extravagantes” (43).

La vida de la enfermedad

“La enfermedad es una pasión / como cualquier otra, / gravita entre neuronas cautelosamente” (72). Si la enfermedad es pasión entonces es vida y más que eso: es potencia que encierra un secreto que opera poéticamente, dice y no dice, calla. Por esta razón en “Síntomas” la enfermedad es fantasmagórica, llega como aparecen los dioses ausentes: “mares ignotos se revelan, / aparecen rostros ocultos en el oleaje” (61). Incluso su aparición es una estética, la más importante porque es “La última forma / de construir belleza” (61).

Encontramos en este libro una poética de la enfermedad y el amor. En “Sida”, el virus es la evidencia del amor unido a la muerte: “y me quedé dormido mirando fijamente / en tus ojos la muerte” (45). El corazón “apunta a un centro / que siempre está vacío” (45), ya que el amor mata al individuo; unirse es aniquilarse, y por eso la vida de la enfermedad es la fusión de esta con la muerte.

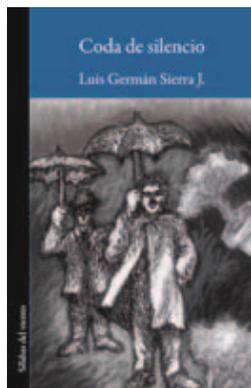
Mística humana

“Como no se puede / hablar de la muerte / nos morimos” (67). Este libro nos permite morirnos. La poesía es escritura corporal y lenguaje material atravesado por la muerte. Acá, la palabra poética es el cáncer, el virus, el antibiótico del lenguaje no solo porque es extrañamiento y diseminación sino también y sobre todo porque permite experimentar la propuesta mística de Cadavid en voz de Holub: el instante que encarna, une, guía “el más acá y el más allá” como horror, belleza y materia. Se trata de una mística más humana que nunca. **U**

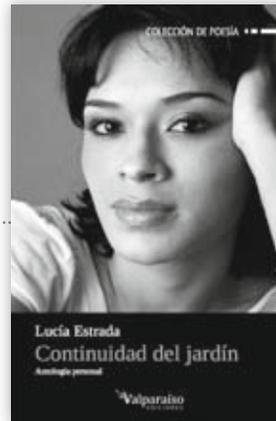
María Paz Guerrero (Colombia)

Novedades

Coda de silencio
Luis Germán Sierra J.
Colección Sílabas del viento
Sílabas Editores
Medellín - Colombia
2016
74 p.



Ese temor de sabernos



Nos han dejado solos en medio del agua, / de su noche
grave y espesa.
No en la superficie, / no en el fondo, / entre los pliegues.
(Estrada, *Continuidad del Jardín*: 59)

Continuidad del Jardín

Lucía Estrada
Valparaíso Ediciones
Madrid, 2015
88 p.

La antología personal de Lucía Estrada, *Continuidad del jardín*, publicada por Valparaíso Ediciones, reúne poemas de varios de sus libros: *Miastra* (2004), *Las hijas del espino* (2006), *La noche en el espejo* (2010) y *Cuaderno del ángel* (2012).

Miastra introduce el misterio; el lector entra en una región de tierras movedizas, un universo mágico lleno de silencio, atemporal. Los poemas en prosa se deslizan en busca de la palabra que nombre lo imposible: “Reinas de sí mismas, las palabras, somos apenas su tránsito misterioso, no la región que las espera” (Estrada, 2015a: 21).

Las hijas del espino hace un homenaje a mujeres de distintas épocas, algunas míticas, como Ifigenia, Hécuba, Circe, Yocasta, y otras artistas, como Alma Mahler, Djuna, Clara Westhoff, Silvia Plath y Camille Claudel. La inteligencia de los versos evita la anécdota; no hay alusiones directas a sus biografías, pero los poemas invitan a indagar en sus vidas tan diversas. Algunas de ellas se traicionaron buscando afinidades para su corazón sensible y se diluyeron en la presencia masculina. Otras fueron ignoradas por su época; sus

contemporáneos las silenciaron, debido quizá a las vicisitudes culturales, o de pronto atemorizados por el poder de su brillo. Las hubo también víctimas de sí mismas, de sus obsesiones, de la libertad que pregonaron y los esquemas previos que rompieron. Solo unas pocas lograron reconocimientos. Pero todas persistieron, cada cual a su manera, y dejaron su impronta de belleza trágica, de arte, de seducción, de dolor, de soledad. Camille Claudel, la amante de Rodin, es quizá la más trágica de todas. Estuvo encerrada en un manicomio durante treinta años; su arte se perdió entre los pliegues de la obra de aquel; sus esculturas son conmovedoras.

Se reconoció en desventaja,
se afiló las manos,
el rostro,
el vacío
y los restos de su sombra
devorada por las hormigas
(Estrada, 2015b: 44).

A veces el yo poético toma la voz del personaje que titula el poema y nombra su destino brevemente. Otras veces ellas son miradas desde afuera. Hay un tono dramático, fatal, como si cada una se plantara en frente de un escenario y recitara su epitafio.

El título habla del espino, una planta que florece profusa entre las púas. Proust, en el primer tomo de *En busca del tiempo perdido*, evoca estas flores. Su descripción bien podría servir para hablar de la delicadeza femenina:

Recuerdo que fue en el mes de María cuando empecé a tomar cariño a las flores de espino [...] abríanse las corolas, aquí y allá, con desafectada gracia, reteniendo con negligencia suma, como último y vaporoso adorno, el ramito de estambres, tan finos como hilos de la Virgen y que les prestaban una suave veladura [...] y cuando yo quería seguir e imitar en lo hondo de mí ser el movimiento de su florecencia, le imaginaba como el cabeceo rápido y voluble de una muchacha blanca, distraída y vivaz, con mirar de coquetería y pupilas diminutas (Proust, 1972: 139).

Este comentario quiere hacer énfasis en los dos libros restantes: *La noche en el espejo* y *Cuaderno del ángel*. En ambos la sensación de tiempo detenido y de misterio se acrecienta, se intensifica en la lectura. Es como si nos convocaran a presenciar un universo en donde resuenan las piedras, la noche, el silencio. Sus poemas señalan más allá de nosotros mismos e interrogan el sentido de la existencia. Sin pretensiones filosóficas, bordean sin embargo las preguntas esenciales y nos dejan ahí, en la intemperie, enfrentados a nosotros mismos. El lector se sumerge en un mundo en donde el

aire helado transita mientras, con los ojos muy abiertos, en medio de la oscuridad, presencia lo insondable.

La piedra se nombra en muchos de los poemas. ¿A qué obedece este motivo reiterado? Piedra y polvo, vida y muerte, solo en la disolución es posible nombrar y nombrarse; el intento de permanecer o el encuentro con el otro son apenas balbuceos humanos, esa es la única constante: “Nombrarte es el comienzo del exilio” (Estrada, 2015a: 69).

La piedra se erige como un mojón. Golpea, percute, deja su eco de vacuidad en el aire. ¿Acaso un guijarro no es lo más anodino?: “Una piedra encontrada en el camino puede ser la imagen de la eternidad” (2015a: 77). Entonces, para el lector, esta palabra va cobrando resonancias olvidadas. Regresan las piedras cantarinas, las redondas, las de cantos agudos, las dulces, las ásperas, las coloridas, las que viajan por el agua, las fósiles —esas que en sí mismas son ecos de troncos milenarios—, las funerarias, las que acompañan las tumbas de los muertos queridos, y esas otras con las que tropezamos una y otra vez, o las que nos sostienen:

Será nuestra la vida en el temblor de una palabra,
la que se aferró a la piedra como si se tratara de un
cuerpo infinito,
la que avanzó en su noche contra todos los pronósticos
sin volver la mirada
(Estrada, 2015b: 15).

De pronto es importante detenerse en ese trozo de polvo amalgamado para atender sus señales. De pronto su palabra-piedra indica una ruta; quizá es un indicio en el camino. Debemos guardar el pequeño canto entre las manos y sopesar los versos uno a uno: “¿Sabes cuánto ha resistido la piedra?” (2015a: 65).

La escritura en la arcilla, la escultura, el dolmen, el túmulo, la lápida... intentos todos para detener el tiempo y resistir al olvido. Ifigenia sometida a su destino, hablando en el altar del sacrificio: “todo en mí/ sobre esta piedra/ les pertenece” (Estrada, 2015a: 33). Piedra sacrificial, sentido griego de la existencia; cada hombre carga con un sino al que acude, ineluctable, poema-oráculo, palabra críptica: “Si preguntaras a la Piedra / respondería con tu nombre” (Estrada, 2015a: 34).

Un aura intemporal respira entre los versos: “toma tu lámpara hecha con los misterios del mundo, con el polvo de grandes muertos que acompañan tu sombra en la piedra de Sísifo” (Estrada, 2015a: 11). La búsqueda reiterada, guiada por preguntas sin respuesta, por el ejemplo de aquellos que nos antecedieron y que hoy son solo polvo en el camino —pese a su anterior grandeza—.

El propio sentido se cuestiona, y el del otro: “Las piedras que guardas en tu memoria/ son las ruinas de un altar construido / para que alguien más ofreciera en él su corazón” (Estrada, 2015a: 56). Se siente la intemperie, el tránsito, la imposibilidad, la certeza de la nada: “Que la vida es lo que siempre queda al final de la página: / ese temor de sabernos” (Estrada, 2015b: 19).

Y, sin embargo, un latido persistente afirma la vida al tiempo que la niega; es como “la tela de araña en el extremo de una guillotina” (Estrada, 2015b: 27), trampa en la trampa, vida en la muerte, vida entrampada, pero vida al fin. Afirmación estética, belleza que tiritita en los versos, se prende a la existencia y la reivindica.

No son estos unos poemas fáciles, porque si bien el lenguaje es sencillo, su sentido es críptico; invitan al silencio, al recogimiento, a la reflexión. Pero son inolvidables. La escritura de Lucía Estrada es un nombrar esencial.

La mirada del poeta, como una luz, sostiene el misterio y el sentido, en medio del sinsentido:

XXIII

Y si esta piedra fuese nuestro pan
y esta palabra sombra
la única luz que nos asiste al terminar el día

y si la luz fuese la prueba de nuestro abandono
y si el abandono fuera nuestra más firme certeza

y si la certeza fuésemos nosotros mismos
en manos de la muerte

y si la muerte se abriera como el exilio de un cuerpo
que se resiste a la nada

y si la nada fuese nuestra mesa
y la copa en que bebemos un vino amargo y lejano [...]

y si la derrota trazara el mapa del destino
como el pájaro la grieta
de su soledad en el aire [...]

y si la noche no fuese otra cosa que la noche
intemperie

verticalidad de un hombre solo
en su caída.
(Estrada, 2015b: 81-82). 

Emma Lucía Ardila (Colombia)

Bibliografía

Estrada, Lucía (2015a). *Continuidad del jardín*, Antología personal. Granada: Valparaíso Ediciones.
_____. (2015b). *La noche en el espejo y otros poemas*, Bogotá: Letra a Letra.
Proust, Marcel (1972). *Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza.

La reducción afirmativa. A propósito de *Ni el abrazo ni el refugio* de Jorge Iván Agudelo



Ni el abrazo ni el refugio
Jorge Iván Agudelo
Editorial Universidad de Antioquia
Medellín, 2016
86 p.

1

N*i el abrazo ni el refugio*, el más reciente libro de poemas de Jorge Iván Agudelo, encarna una importante disyuntiva en el panorama actual de la poesía antioqueña. No solo porque su título recurra a una figura de larga tradición, la cual reúne —separándolos— pensamiento y acción, sino porque se sitúa en caminos que por momentos se dividen y dividen al lector. Disyuntiva histórica porque entiende la tradición poética como la oposición entre la fe en la afirmación y el nihilismo de un verbo inutilizado. Disyuntiva estilística porque sus interrogantes suponen una pregunta por el papel que la adición y la sustracción tienen en la creación de una obra. Y disyuntiva vital, porque expone la contradicción inherente a una poesía que empieza en la negación de las posibilidades del lenguaje, pero que, pese a ello, se sigue manifestando en tiempo presente.

La palabra un corcho
dando vueltas sin hundirse
en su propio remolino

Llama la atención en este libro, en primer lugar, su estrategia de integración de piezas en un conjunto que deriva su coherencia, no de los temas, sino de la orquestación de sus puntos de vista y sus tonos, del entusiasmo meridiano en la fiesta hasta la perspectiva senil en el eclipse de las facultades creativas. Por ejemplo, cada una de las seis secciones en que se compone el libro culmina con un breve y contundente poema dedicado a la vejez, casi siempre apelativo en su amargura. Esto supone, de cara a los otros momentos que tocan los poemas restantes —sobre todo la juventud—, una especie de aproximación al tema inveterado de las edades de la vida.

Sudor rancio
cojera
pústulas
arrugas
presbicia

¿Habrá un lugar más triste
para la sabiduría?

Pero esta certeza, apoyada en la evidencia corporal, se convierte en proposición, y a veces en axioma, sobre el destino de eclipse que resume todo lo viviente. Progreso y decadencia, esplendor y miseria, forman la sístole y la diástole de este libro integrado por afirmaciones que sorprendentemente acaban por ser restrictivas. Por ejemplo, en uno de los más bellos poemas del libro leemos:

No hay valentía de la vida
cuando solo en su contra
y a tu pesar
respiras

Entendemos que en la paradoja se halla uno de los centros del libro. Muchas cosas, entre ellas el lenguaje y la fuerza de vivir, son, siguen, a pesar de la desesperanza.

2

Ahora bien, en cada una de las piezas que integran la obra encontramos una estrategia principal, a pesar de la discreta ocultación, a pesar de un procedimiento de ausencia que ayuda a que los ojos vayan pasando de verso a verso, a veces sin advertir las palabras obvias que se dejaron de lado. Se trata de una suerte de borrarismo que pone el énfasis en lo no dicho, en lo que se ha quitado de la frase y que, normalmente, conforma el poema. La elipsis, en estos poemas casi siempre compuestos de una sola oración, brilla por su ausencia, y sin embargo impera lo pequeño y contenido. De ahí

que concebir la brevedad en términos de dimensión sea clave para entender la razón de las reducciones operadas por el autor.

Es ya un lugar común señalar, entre los valores de una obra poética, su inclinación por la discreción formal, algo que anotó la crítica a propósito de *La calle por cárcel*, el primer libro de Agudelo. *Ni el abrazo ni el refugio* ostenta un minimalismo que, pese a los versos diminutos, a la contracción de crisálida de la estrofa sobre la oruga del verso, hilvana frases contundentes y, a veces, complejas en su sintaxis. La economía está entonces, no en el ascetismo de las posibilidades ilativas, en las oposiciones y en la oscuridad copulativa. Está, más bien, en el repertorio de palabras que quieren ser frase, a pesar de la desconfianza que la estructuración en cadenas verbales requiere.

Tal contraste merece toda la atención, pues se trata de un proceso que afecta el acabado final del poema, aún más que su imaginaria o concepción. Para acudir a una imagen ya tradicional, podemos figurarnos al poeta, de manera semejante al escultor, sacando de una frase-matriz, compleja y ramificada, todo lo que sobra, el *soverchio* de Miguel Ángel. Nos queda una oración-forma que es redonda, que se curva sobre cada salto de renglón, como testimonio de una gramática en la que todavía se confía.

La reducción, no obstante, está lejos de ser, por decirlo así, expresiva. No parecería conducir, de ninguna manera, al enmudecimiento. Es más bien una operación en la escala, es decir, la sustracción se vincula con el poema ya terminado, con una brevedad de continente, y no de contenido. Estamos, entonces, ante una decantación en el orden del enunciado, no en el de la enunciación. El arte de la poesía es, qué duda cabe, el de la concatenación. Se trata de postrar una temporalidad inexorable y victoriosa ante la fijeza ilusoria de la cópula, ante el frágil imperio de las unidades lingüísticas que milagrosamente se articulan. Y la respuesta se encomienda, en este caso, a pequeños vestigios de una unidad oracional y vital que se ha perdido. El pasado subjetivo es el de la vida mal vivida, pero el pasado colectivo es el de una lengua que una vez fue elocuente.

Esta insistencia en la presentación diminuta, con independencia de una afirmación expresiva y lengua que corre debajo, en oraciones muchas veces prolijas, debe distinguirse, probablemente, por una vocación aforística. De hecho, la inclinación en muchos de los poemas de Agudelo no es del todo lírica, sino

argumentativa, probablemente en la vía abierta para la modernidad por Emily Dickinson:

También
tus veneradas estrellas
nos han precedido
en brillo
y muerte

El nihilismo del libro, su vocación por la pérdida y el desamparo, son, a pesar de todo, una excusa para la celebración de toda reparación obrada por la escritura. Pues la vida encuentra justificación solo en un presente que expone su condición por medio de palabras. Al fin y al cabo,

sólo se vive
para el incendio de estos días

Y con ello se nos dice que escribir cada poema es lo que justifica el cultivo diario del silencio.

No hay tampoco novedad en señalar que, detrás de estas decisiones de Agudelo, se halla el esbozo de una tradición que, aunque se remonta a los años ochenta, apenas con obras como esta empieza a mostrar su vigencia y continuidad. Se trata, por supuesto, de la profunda influencia que en los poetas antioqueños y colombianos dejó la obra de José Manuel Arango, de quien, probablemente, Jorge Iván Agudelo es uno de sus más importantes lectores. Corresponde a la crítica hallar en los distintos tipos de lectores de Arango —y en sus distintas formas de ascetismo y reducción— el esbozo de una nueva tradición, caracterizada por la fuerza que da todo trabajo de renuncia. ■

Efrén Giraldo (Colombia)



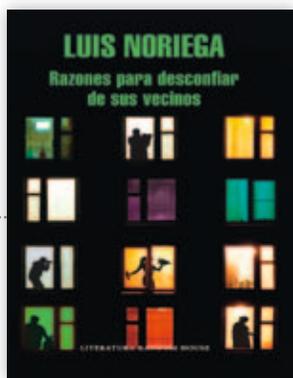
Periodismo universitario para la ciudad

Facultad de Comunicaciones
Universidad de Antioquia

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

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

Noriega, Chéjov y un clavo para la literatura



Razones para desconfiar de sus vecinos

Luis Noriega

Penguin Random House

Bogotá, 2015

305 p.

“Los libros de cuentos no existen”. En esa frase se resume el cuento “Parte de la religión”, uno de los relatos mejor logrados de la colección que nos presenta el escritor caleño Luis Noriega. Esa frase resume también la desoladora realidad de cualquier cuentista en Latinoamérica. A pesar de eso, *Razones para desconfiar de sus vecinos* existe, y es una recopilación de cuentos que, con un humor sardónico e incisivo, explora temas fundamentales como la identidad del Otro, los peligros siempre al acecho en las urbes contemporáneas y, en efecto, el problema de la literatura en nuestros días. Noriega publica los once relatos del libro luego de tres novelas (*Iménez*, *Donde mueren los payasos* y *Mediocristán es un país tranquilo*), y su broma al respecto (que le costó tres novelas el derecho a publicar sus cuentos) es en realidad un llamado para que el público y las editoriales vean que los cuentos no solo siguen existiendo, sino que también son literatura; buena literatura.

El libro abre con el relato homónimo, en el que los habitantes de un edificio conjeturan, teorizan y enjuician a sus vecinos después de escuchar un grito a altas horas de la noche. Más que buscar las causas o la procedencia del grito, cada uno juzga, pegando el

oído a la pared o aguzando la vista desde las escaleras, quién es quién en el edificio. El resultado es una narración multifocal que también es una búsqueda por la identidad del Otro, búsqueda que inevitablemente resuena en la pregunta por mi propia identidad. Esa pregunta por quién es el *Otro* empieza por ese que está del lado opuesto de la pared, del piso o el techo. ¿Quién es mi vecino? ¿Qué hace? ¿Por qué se comporta como se comporta? Y de allí las preguntas que me llevan a la figuración de mi propia imagen, ¿cómo veo al Otro? ¿Cómo me ve él a mí?

En varios de los cuentos se sigue esta misma idea, y a veces se convierte en la de querer ser otro, bien sea porque la vida propia resulta estéril o prosaica, o porque hay una fascinación en ese Otro que no soy. La búsqueda de la identidad siempre trascenderá la pregunta ¿quién soy?, porque a veces la respuesta es que no soy nadie y tengo que reinventarme para existir. Por ejemplo, en “El problema de Randy”, un hombre viaja a Londres con el deseo de dejar atrás su pasado, de ser otro, de convertirse en escritor, pero lo único que logra es darse cuenta de que no se puede ser otro cuando no se es nadie.

En “Derecho materno”, otro de los cuentos de la publicación, los ideales de los personajes caen frente a la fuerza del mundo contemporáneo y parece que lo que plantea Noriega es finalmente una suerte de Romanticismo de la desilusión (del que se burla más adelante) que permea al hombre contemporáneo, al menos en cuanto a la imposibilidad de ofrecerle una batalla significativa al mundo. El protagonista de este cuento, en lugar de querer ser otro, busca afirmarse en la identidad que cree que posee, pero al final no hay otra opción que el sacrificio de esa pretendida identidad. Finalmente, la máxima de Klossowski se hace patente en buena parte del libro: “Uno no está jamás donde está; sino siempre ahí donde uno no es más que el actor de ese Otro que uno es”.

En “Las doce leyes del éxito”, un hombre que no es escritor encuentra el éxito con un libro que no ha escrito y que, de hecho, no existe más que como una versión pirata de sí mismo. El libro ha sido concebido como un manual de autoayuda que gana miles de lectores con (como bien se diría en *Los Simpson*) soluciones obvias a problemas aparentes. La inexistente editorial Acuario podría ponerse a piratear inexistentes *best sellers*, no solo de autoayuda, sino también “obras literarias”, y el resultado sería el mismo. Los *lemmings* de la nueva literatura correrían a las librerías a leer voluminosas

*trilogías*¹ y prolijos autores ganadores de premios que publican novelas anuales. La afirmación del otro Jaime Roca, en ese sentido, es contundente: “Falsificar un *best seller* inexistente probablemente había sido un paso adelante en el mundo de la piratería, pero legalizar un *best seller* pirata podía ser mucho más rentable”.

Ya en *Donde mueren los payasos*, Luis Noriega dejaba ver una fuerte crítica al mundillo editorial (cuando no, cierto desdén), y a partir de esto valdría la pena hacerse algunas preguntas: ¿Quién escribe? ¿Quién lee? ¿Por qué razones se publica? ¿No es, acaso, la mayor parte de lo que la gente considera la literatura actual un gran mercado pirata, afincado en grandes y pomposos edificios y elegantes sellos editoriales? Piénsese, si no, en algún escritor brasilero que hace sentir listas a muchas personas; las cursis “sagas” de vampiros adolescentes (un oxímoron intolerable, pero efectista, al parecer); las obscenas ediciones de lujo de las que nos advirtió Borges (es que parece que nadie entendió el Pierre Menard) y los cientos de escritores que descubrieron el agua tibia y la cruda realidad de la violencia en Colombia. Lo importante es reproducir masivamente un producto que el gran público está ávido de consumir. Al final, el protagonista de “Las doce leyes del éxito” no es más farsante que cualquier otro escritor de nuestro tiempo; un hombre que es la versión pirata de sí mismo.

Y luego está el caso de “Salinger”. Un modesto y reservado profesor de literatura (tan modesto es que tiene en su oficina un retrato de Salinger, un marco vacío con el que bromea a sus estudiantes) que un buen día gana el codiciado premio nacional de novela. ¿Quién es Salinger? ¿Quién quiere ser Salinger? Al parecer hay que ser un don nadie para querer serlo, y lo que es peor, se pasa de ser un don nadie a la sombra de un escritor que quería serlo. Es inevitable pensar en la *Warholada*, paradójica y risible, que pretende defender el anonimato. No se puede decir algo acerca del anonimato sin dejar de ser un anónimo. Por eso se elige como figura tutelar a Salinger, mientras se es desconocido, y ya luego se tiene que abandonar porque resulta simplemente patético. Eso lo entiende el Salinger del cuento, que a fin de cuentas es un perdedor que en un momento de gracia se gana un premio. Noriega sabe que la fama no es lo que debería perseguir un verdadero escritor, pero también entiende que lo que persigue un escritor no se alcanza sin la fama, y si no, pregúntenle a Salinger. Salinger es el escudo del novelista desconocido, una especie de redentor del que desprecia la

fama. Sin embargo, las teorías del genio desconocido, el genio de buhardilla, la leyenda de Henry Darger y la posibilidad (real o no) de que Max Brod hubiera quemado la obra de Kafka se desvirtúan cuando Warhol se hace presente. El cuento de Noriega es una perfecta ironía de un oficio que aún aspira a la mayor nobleza de la forma más prosaica posible. Jugar a ser Salinger fue insostenible hasta para el propio Salinger.

En el famoso decálogo de Augusto Monterroso se dice que el cuento no es la preparación para otro género (la novela), como habitualmente se piensa, y desde el epígrafe (de la Biblia) de “Parte de la religión” vemos la intención del autor de luchar contra ese desprestigio: “La piedra que los constructores rechazaron”. El narrador, tras perder un certamen literario y ver que el ganador es un remedo de cuento que no cabría en la historia de las equivocaciones, decide buscar una explicación y una especie de retribución de los jurados implicados en tal despropósito. El cuento deja muchas ideas de lo que significa ser un escritor en nuestros días: “Vender era la diferencia entre ser alguien que escribe y ser un escritor”. Y como son las novelas las que venden (no importa qué tipo de bodrios insufribles que después se convierten en películas o telenovelas), el Escritor (con artículo definido y mayúscula inicial) es aquel que las escribe. No, perdón, el que las publica.

Toda la narración se centra en el mundo vano y caprichoso que la literatura crea y que pesa más que la vida misma. El autor ahonda en ciertos tópicos literarios. La farsa de los premios, “Para un autor desconocido e inédito, los premios literarios son una lotería [...]. Lamentablemente, la única fe que se lleva bien con las puntillas y los clavos es una religión que descrea de los premios y las recompensas terrenales”. El talante del escritor, “si lo que quieres es escribir tienes que aprender a ser un hijueputa”. Y sobre todo que la mala literatura también es literatura y hasta más literatura porque, simplemente, vende. En *El hombre sin atributos*, Musil decía que la única forma de vida aceptable era una vida literaria. Noriega es implacable en la ironía: “dictar clases de literatura a quien no quiere leer probablemente es la forma más degradada de vida literaria posible”. Es muy constante en *Razones...*, pero sobre todo en este cuento, que Noriega utilice el recurso a la autorreferencialidad, además como juego estético, como la forma de deslizarse una incisiva crítica al mundo editorial y al mundo literario. A pesar de que el cuento recorre la obsesión de un escritor que busca “venganza” por no haber ganado un premio, también

puede verse como la lucha del cuento como género. A fin de cuentas, es “un género sin editores, sin lectores y sin compradores”.

Noriega retoma la famosa teoría del clavo de Chéjov, en la que, si un clavo aparece al inicio del cuento, en el final el protagonista deberá ahorcarse en él. Y ese clavo se empuja en cada relato para fijar la idea misma de las posibilidades del cuento, como género, frente a la novela. Luis Noriega esparce una multiplicidad de clavos a lo largo de *Razones...*, en forma de escritores frustrados, de profesores anodinos o de asesinos de taxistas, y el lector verá si se cuelga de ellos. 

Harold García Rodríguez (Colombia)

Nota

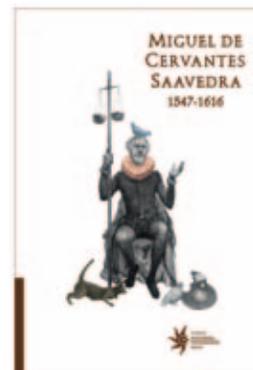
¹ La omisión de la tilde es intencional. Llamo Trilogía a esa tendencia en la literatura actual de novelas que se extienden inútilmente en trilogías, tetralogías y demás, y en torno a la cual se crea una especie de religión mercantil. *Sagas*, en general, de fantasía o ciencia ficción que se dilatan a lo largo de varios libros (no siempre tres) y cuyos lectores atesoran como joyas de la literatura. Los protagonistas suelen ser jóvenes “especiales” que luchan contra las oscuras y malévolas imposiciones del mundo de los adultos, mientras se debaten entre las vicisitudes del amor cortés y una vida sacrificada y trascendente. Alrededor de estas *trilogías* se organizan toda suerte de productos derivados, que también son consumidos con avidez, como películas, series de televisión, videojuegos, ropa, accesorios, etc. Además, sus ritos, hábitos y prácticas se encuentran ampliamente extendidos y difundidos en la red, lo que paradójicamente las convierte en logias globales.



{ Novedades }

*Miguel de Cervantes
Saavedra 1547-1616*

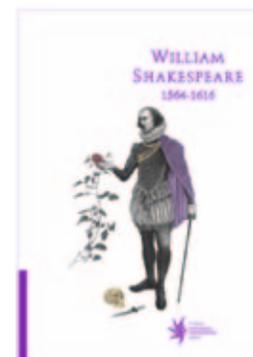
Selección Alberto
Velásquez Martínez
Fondo Editorial
Universidad Eafit
Medellín - Colombia
2016
62 p.



Trincheras de tinta
Patricia Cardona Z.
Colección Académica
Fondo Editorial
Universidad Eafit
Medellín - Colombia
2016
370 p.



*William Shakespeare
1564-1616*
Selección y traducción de
Nicolás Naranjo
Fondo Editorial
Universidad Eafit
Medellín - Colombia
2016
62 p.





CONSOLIDADO FINAL

43° Salón Nacional de Artes Visuales: 51
34° Premio Nacional de Literatura, modalidad Poesía: 80
2° Premio Nacional de Gestión Cultural: 24
Total de obras postuladas: 155

RUEDA DE PRENSA

9 de septiembre

Salón Humboldt Jardín Botánico

Se anunciará el nombre de las obras seleccionadas, así como los finalistas del Salón Nacional de Artes Visuales, quienes participarán en una exposición que será inaugurada en el mes de octubre y una vez hecho el montaje correspondiente el jurado designará la obra ganadora.

Informes: Vanessa Márquez Mena

Coordinadora de Comunicaciones • Premios Nacionales de Cultura Universidad de Antioquia

Cll 70 N° 52-72, Edificio de Extensión, sexto piso • (574) 219 81 78 – 219 51 77

Correo electrónico: premioscultura@udea.edu.co • www.udea.edu.co/premiosnacionalesdecultura



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

Volumen 26 Nº 114

KINETOSCOPIO

ColomboAmericano | Medellín



caminos
DE LA
ANIMACIÓN
CONTEMPORÁNEA

¡Suscríbete a la Revista Kinetoscopio!

Valor \$50.000. incluye 4 ediciones impresas
y 2 cuadernillos digitales exclusivos para suscriptores.

Más información:

(574) 204 04 04 ext. 1048

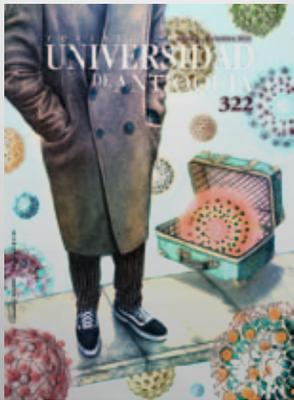
kinetoscopio@kinetoscopio.com

www.kinetoscopio.com

 /Kinetosciopicam  @RevKinetoscopio



ColomboAmericano
Medellín



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



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



Número anterior

324

- Ondulaciones en el espacio-tiempo
- Elias Canetti: *Auto de fe*,
un personaje
- Entrevista: los papeles de
Jessie Burton.
- Óscar Collazos, retrato intermitente
- Zaha Hadid: de la arquitectura
pictórica a la arquitectura global
- El milagroso Fernell Franco
- Nombrar a Trumbo

Suscríbete

Cuatro números, suscripción por un año

Estudiantes \$30.000

Profesores, empleados y egresados U. de A. \$40.000

Público general \$45.000

Valor ejemplar \$15.000

www.udea.edu.co/revistaudea



 /revistaudea
  @revistaudea
 revistaudea@udea.edu.co

ISSN 0120-2367



9 770120 236009 0 0302