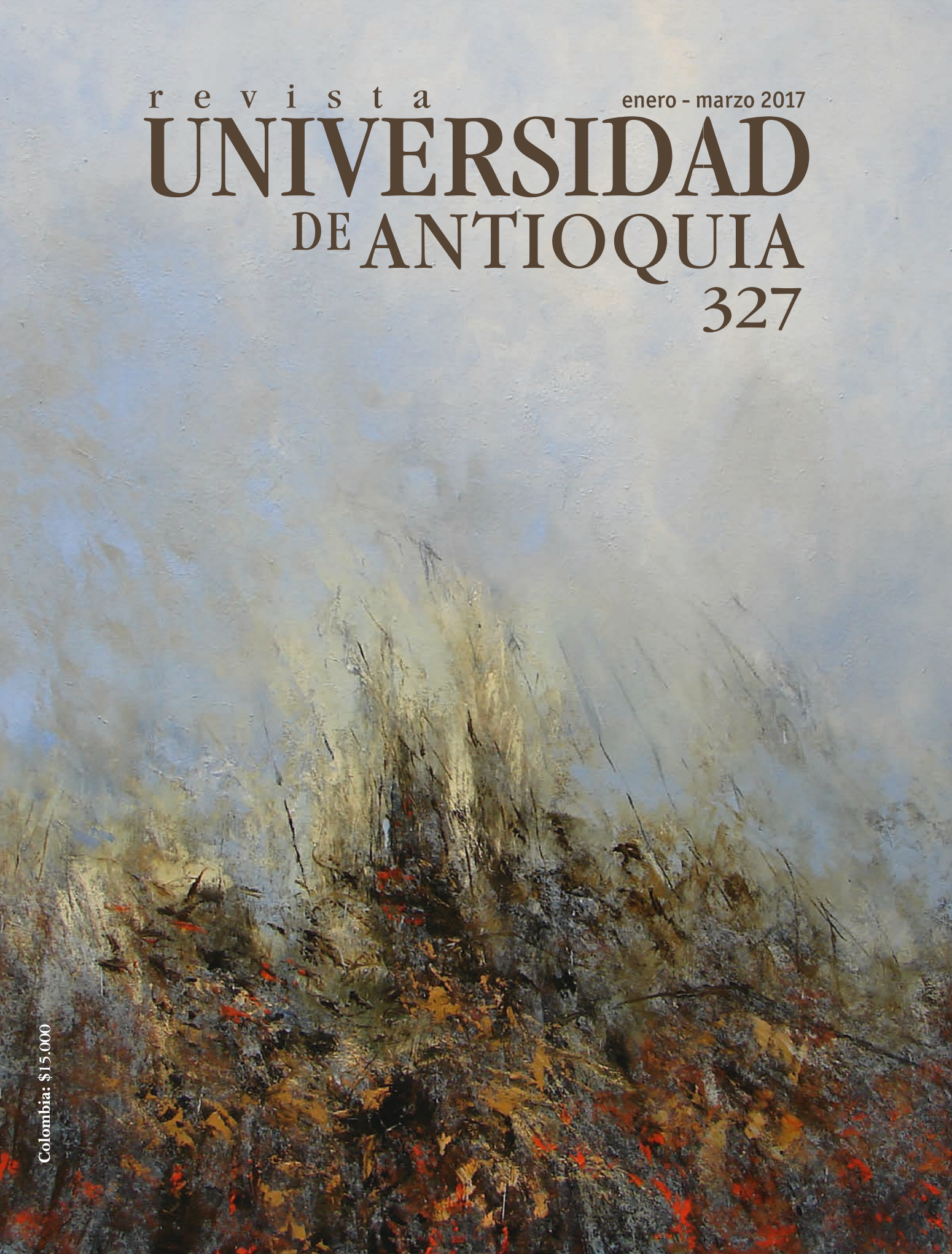


r e v i s t a

enero - marzo 2017

# UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA 327

Colombia: \$15.000





revista  
**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

ISSN: 0120-2367

*Fundador*

Alfonso Mora Naranjo

*Rector*

Mauricio Alviar Ramírez

*Vicerrector de Extensión*

Carlos Alberto Palacio Tobón

*Jefe Departamento de Extensión Cultural*

Óscar 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, Óscar

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.



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

 /revistaudea

 @revistaudea

 revistaudea@udea.edu.co



Escanea el código QR  
y visita nuestra página web



Amílcar Osorio

Jaime Osorio (Archivo Familiar).  
Cortesía: Juan José Cadavid

# Contenido 327

## ENERO - MARZO 2017



John Jader Bedoya  
Paisaje 9

### EL PLACER DEL ESCÉPTICO



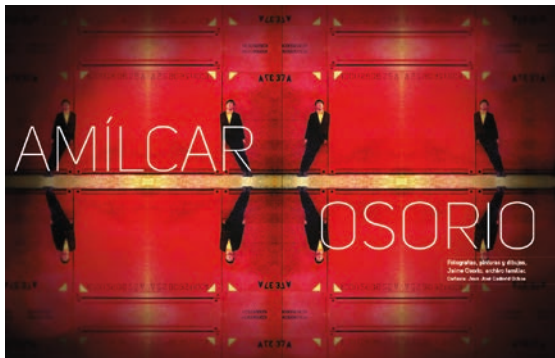
- 4 Estadistas y profetas  
Alejandro Gaviria
- 6 Latinoamérica después de Donald Trump:  
una oportunidad para repensarnos  
Andrés García Londoño
- 9 Trump y la nueva política  
José Manuel Serrano



### EN PREDIOS DE LA QUIMERA

- 14 Poesía  
Ernesto Cardenal. Tres poemas
- Ensayos
- 22 Morar en sueños con Jakob von Gunten  
y Robert Walser  
Daniela Londoño Ciro
- 29 Marfa Borétskaya, la soberana  
no coronada de Nóvgorod  
Anastassia Espinel
- 35 Cuando la literatura se anticipó a Brexit  
Lina María Aguirre Jaramillo
- 41 Revolución tecnológica medieval.  
Lectura bioética  
Carlos Eduardo Sierra C.





48 **Amílcar Osorio**

Cuento

50 **El yacente de Mantegna**  
Amílcar Osorio

Poesía

56 **De Vana Stanza**  
Amílcar Osorio

Ensayos

59 **Amílcar Osorio, el arte total y los comportamientos de vanguardia**  
Efrén Giraldo

64 **Amílcar**  
Elkin Restrepo

66 **Los estados fronterizos de un arte impuro**  
Juan José Cadavid Ochoa

70 **Vana Stanza, el lugar del poeta**  
Jorge Iván Agudelo

73 **Poesía**  
Poemas Gustavo Adolfo Garcés

 **FRAGMENTOS A SU IMÁN**

**El papel del doble**

76 El fantasma de Shakespeare  
Orlando Mejía Rivera

81 Diez reflexiones sobre la crítica  
Luis Fernando Afanador

85 El travestismo en dos novelas caribeñas  
Julia Escobar Villegas

88 Preguntas frecuentes sobre  
Tomás Carrasquilla y la raza antioqueña  
Álvaro Pineda Botero

94 El silencio después de la guerra  
Álvaro Vélez

**Entrevista**

96 Eso que llaman amor. La nueva película de Carlos César Arbeláez.  
Orlando Mora

**Cuento**

100 Girasoles (no los de VG)  
Rolaine Hochstein

**Arquitectura**

Hábitat III y la Nueva Agenda Urbana Mundial  
Luis Fernando González Escobar



**EL SOMBRERO DE BEUYS**  
Plástica

122 La ciudad, el verbo y la carne  
Sol Astrid Giraldo E.



**LA MIRADA DE ULISES**  
Cine

128 Hollywood año cero  
Juan Carlos González A.



**RESEÑAS**

134 La aventura de pensar por sí mismo  
Ángel Castaño Guzmán

136 Claroscuro carioca  
Fernando Mora Meléndez

139 Algo distinto y edificante a la vez  
Luis Javier González Toro

141 La novela de Miguel Antonio Caro en el poder  
Emma Lucía Ardila

144 ¿Es posible hoy en día escribir picaresca?  
Jhon Fredy Vásquez Montoya

146 Un obscuro París literario  
Melissa Serrato Ramírez

## ESTADISTAS Y PROFETAS

**A** FINALES DE LOS AÑOS cincuenta, un brillante estudiante de ciencias políticas, iconoclasta y rebelde (en el sentido académico del término), publicó un libro acerca de la diplomacia europea durante la primera parte del siglo XIX. El libro ha sido ya olvidado, sepultado, como tantos otros, entre millones de tesis y artículos académicos sin lectores, huérfanos, condenados a la irrelevancia: muchos profesores ya no tienen tiempo para leer, pues están muy ocupados escribiendo textos que nadie lee. El autor del artículo tiene todavía cierta notoriedad, ganada no en las aulas de la academia, sino en los salones del poder. Fue el maquinador político por antonomasia de la Guerra Fría: nadie más y nadie menos que Henry A. Kissinger.

Kissinger estaba escribiendo acerca de la realidad política de la Europa decimonónica, pero parece estar escribiendo sobre la realidad política de Estados Unidos en el siglo XXI. Obama personifica, casi de manera exacta, al estadista. Trump, por su parte, personifica, aún con mayor precisión, al profeta. Con todo, la clasificación propuesta por Kissinger es ilustrativa y reveladora.



ALEJANDRO GAVIRIA

Kissinger planteó una clasificación binaria de los estilos de la política. De un lado, escribió, está el estadista, siempre cauteloso, dubitativo, atrapado en sus cavilaciones hamletianas. El estadista “es consciente de las muchas esperanzas que han fracasado, de las buenas intenciones que terminaron en nada, y del egoísmo, la ambición y la violencia”. Cree en el gradualismo. Evita los experimentos más ambiciosos, las reformas más radicales y los cambios más arriesgados. Evita también la personalización de la política y las relaciones exteriores. Sabe bien de la “fragilidad de las estructuras que dependen de un solo individuo”.

Del otro lado, señaló el joven Kissinger, está el profeta, ajeno a las dudas y cavilaciones, seguro de sí mismo, inmune a los hechos. El profeta desecha el gradualismo como una concesión injustificable. Tiende a suplantar la realidad por su visión exaltada del mundo. Cree en las soluciones totales y definitivas. Tiene más propósito que metodología. “El profeta representa una era de exaltación, de grandes levamientos, de vastas posibilidades, pero también de enormes desastres”.

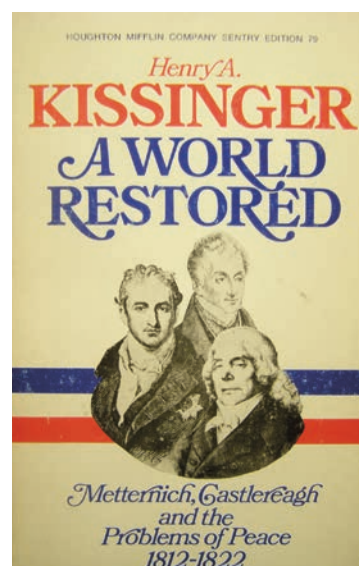
Pero ante todo, el profeta es un crítico del sistema y del orden establecido, representa lo que el mismo Kissinger llamó “un poder revolucionario”, esto es, un poder que pone en cuestión la legitimidad del sistema imperante. El profeta no cree en las reglas de juego. No respeta las reglas de juego. Pretende él mismo definir, a su manera, por sí solo, las reglas de juego.

Yo no creo en los analistas clarividentes. Pero resulta imposible, después de leer estas elucubraciones, escritas hace más de 60 años, no señalar su actualidad, su vigencia para entender la realidad del mundo actual. Kissinger estaba escribiendo acerca de la realidad política de la Europa decimonónica, pero parece estar escribiendo sobre la realidad política de Estados Unidos en el siglo XXI. Obama personifica, casi de manera exacta, al estadista. Trump, por su parte, personifica, aún con mayor precisión, al profeta. Con todo, la clasificación propuesta por Kissinger es ilustrativa y reveladora.

Pero más reveladora e inquietante es su conclusión, su análisis sobre el fracaso de la diplomacia y los poderes tradicionales ante la arremetida del poder revolucionario, ante la llegada estrepitosa de los profetas:

Confundidos por un período de estabilidad que parecía permanente, ellos [los representantes del poder establecido] encuentran casi imposible tomarse en serio las aseveraciones del poder revolucionario en cuanto su intención de destruir el orden vigente. Los defensores del status quo, por lo tanto, tienden a tratar al profeta como si sus protestas fueran meramente tácticas; como si en realidad estuviera simplemente tratando de acrecentar su poder de negociación, como si sus pretensiones abarcaran algunos aspectos específicos dirimibles mediante concesiones limitadas. Aquellos que advierten el peligro son considerados alarmistas, los que aconsejan la adaptación son por el contrario considerados sensatos y equilibrados [...] Pero la esencia de los profetas es que están impulsados por el coraje de sus convicciones y dispuestos a llevar las cosas hasta el final.

La advertencia de Kissinger es inquietante, a saber: la sociedad y los poderes tradicionales no están preparados para hacer frente



La advertencia de Kissinger es inquietante, a saber: la sociedad y los poderes tradicionales no están preparados para hacer frente a la embestida de los profetas. Bajan la guardia. Minimizan el peligro. Limitan la oposición. Ignoran los indicios más preocupantes. Van sumando concesiones, perdiendo la libertad y entregando la democracia poco a poco. Paso a paso. Ha ocurrido ya muchas veces. Con frecuencia la pasividad le abre paso al desastre.

a la embestida de los profetas. Bajan la guardia. Minimizan el peligro. Limitan la oposición. Ignoran los indicios más preocupantes. Van sumando concesiones, perdiendo la libertad y entregando la democracia poco a poco. Paso a paso. Ha ocurrido ya muchas veces. Con frecuencia la pasividad le abre paso al desastre.

En varias partes del mundo, la gente parece haberse cansado de los estadistas y su exceso de realismo, y ha optado, entonces, por los profetas y sus visiones exaltadas. Las consecuencias podrían ser desastrosas. Los profetas con frecuencia no advierten los desastres, los ocasionan. ■

# LATINOAMÉRICA DESPUÉS DE DONALD TRUMP

## UNA OPORTUNIDAD PARA REPENSARNOS



ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

**L**A MAYOR PARTE DE LOS analistas coinciden en que vienen tiempos duros para Latinoamérica luego de la elección de Donald Trump, dada nuestra dependencia económica y tecnológica de Estados Unidos. Como mínimo, afirman que es un buen momento de aprender mandarín y cantonés... Pero este artículo quiere tomar una posición contraria. Y no porque crea que la elección de Trump no va a beneficiar a China (el rechazo al TPP y a los acuerdos contra el calentamiento global por el nuevo presidente de Estados Unidos probablemente va a acelerar la transformación del país asiático en la potencia dominante,

tanto en comercio como en las tecnologías de energía limpia y renovable que definirán este siglo), sino porque lo que acaba de pasar es un enorme argumento para no mirar más hacia otras regiones del mundo en búsqueda de modelos de desarrollo. Y en ese sentido es una gran oportunidad de romper con el pasado y reflexionar sobre la idea de desarrollo que queremos.

Hoy Latinoamérica debería estar más en guardia que nunca con la imitación, pues ya hay antecedentes. Antes de la derrota del nazismo, las ideas fascistas fueron muy populares en buena parte de nuestros países. Un punto de partida, entonces, es recalcar que, aunque debemos estudiar lo producido en otros países para aprender lo que nos sirva, nunca debemos copiar modelos al pie de la letra. Luego de la elección presidencial en el poderoso país del norte, resulta más evidente que nunca lo relativo que es el subdesarrollo. Y cómo este se sostiene no solo por la inequidad entre naciones, sino ante todo como un estado subjetivo, inculcado socialmente, que nos lleva a asumir esa posición, al elegir una serie de realidades entre muchas posibles y con esas elecciones reforzar la propia posición de subordinación (guardando las proporciones, hay más de una semejanza en la aceptación del orden existente entre naciones desarrolladas y subdesarrolladas, y las víctimas de abuso que no son capaces de salir de una relación que las denigra). En ese sentido, la idea de subdesarrollo no es un reflejo objetivo de la realidad, ni hay países que no estén en riesgo de caer en realidades identificadas con el

Luego de la elección presidencial en el poderoso país del norte, resulta más evidente que nunca lo relativo que es el subdesarrollo. Y cómo este se sostiene no solo por la inequidad entre naciones, sino ante todo como un estado subjetivo, inculcado socialmente, que nos lleva a asumir esa posición, al elegir una serie de realidades entre muchas posibles y con esas elecciones reforzar la propia posición de subordinación



subdesarrollo —como el caudillismo, el nepotismo o la corrupción rampante—, pues, al ser un criterio que parte de la propia identidad, este puede cambiar (un ejemplo sería la idea de muchos votantes de Trump de que Estados Unidos está en “decadencia”). Y dado que al asumir ese criterio como cierto, este se refuerza, se vuelve así una profecía autocumplida.


Veamos algunos datos concretos: en 2015, Latinoamérica tuvo la mitad del PIB nominal de China, pero también tiene actualmente la mitad de su población, así como más población que la Unión Europea y el doble que Estados Unidos. En relación con este último país, valga recordar que no solo nosotros lo necesitamos como mercado, sino que él nos necesita cada vez más a nosotros, pues compramos una cuarta parte de sus exportaciones (incluso si no se toma en cuenta a México, el resto de Latinoamérica recibió la misma cantidad de productos estadounidenses que China y Corea del Sur combinados). ¿Por qué no podemos negociar entonces como iguales con el resto del mundo? ¿Por qué casi siempre aceptamos una posición de desventaja? Creo que, aunque hay también razones concretas, la principal razón es subjetiva: pensamos en nosotros como subordinados y nos asumimos así, lo que se manifiesta a su vez en múltiples realidades, como las industrias que seleccionamos, el invertir poco en nuestras universidades y menos aún en investigaciones teóricas (que son las que más brindan posibilidades de liderazgo hacia el futuro) y, sobre todo, en el hecho de no asumirnos realmente como comunidad de naciones y dar pasos de peso para concretar esa unión.

El subdesarrollo de Latinoamérica es relativo. Hay otras realidades que dejamos de ver y que los índices de desarrollo suelen ignorar, pero que representan enormes ventajas reales para nuestra región. Veamos algunas de ellas: a pesar de que las inequidades étnicas no han desaparecido, solemos manejar una concepción

Creo que si algo manifiesta la elección de Trump en este momento es la necesidad de que Latinoamérica sueñe consigo misma, con un futuro construido a su escala y con soluciones desarrolladas en la región para vencer nuestros propios problemas.

de lo étnico menos obsoleta que la que se maneja en muchos otros países, que mantienen ideas de raza tomadas de las pseudociencias del siglo XIX; tenemos redes sociales muy fuertes, particularmente desde lo familiar, que hacen que la relación entre Estado e individuo forzosamente pase por lo comunitario; somos sociedades acostumbradas al sincretismo, no solo cultural sino además político y económico, lo que nos permite mezclar con naturalidad diferentes modelos para combinar distintas ventajas; somos increíblemente ricos en ecología y diversidad, tanto biológica como cultural, y asumimos directamente la pobreza y la falta de oportunidades de parte de la población como uno de nuestros mayores problemas, en lugar de negar su existencia incluso en el discurso. Pero el estado de subordinación gana hasta ahora, sobre todo en el punto más importante: mantenernos divididos a pesar de que nuestras distancias en el lenguaje y la cultura sean mucho menores que en otras grandes comunidades (la cercanía entre el español y el portugués, por ejemplo, es mayor no solo con respecto a la que existe entre la mayoría de las lenguas de la Unión Europea, sino incluso entre el mandarín y el cantonés, para no mencionar otros dialectos en China). Por ello, creo que si algo manifiesta la elección de Trump en este momento es la necesidad de que Latinoamérica sueñe consigo misma, con un futuro construido a su escala y

con soluciones desarrolladas en la región para vencer nuestros propios problemas. Eso implica mirar hacia fuera, pero no para copiar, sino para tomar lo que nos sirva y desechar lo otro, de forma que podamos construir nuestros propios modelos, tanto en lo económico, lo político y lo social, como en lo tecnológico.

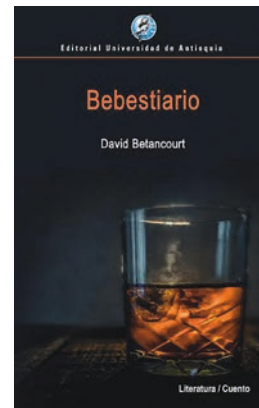
Tomemos por ejemplo el tema del transporte, un problema central para la unión latinoamericana dada la accidentada geografía de la región. En Estados Unidos, Elon Musk, el billonario que fundó SpaceX y quiere ir a Marte, es un impulsor también del hiperloop: un súpertren que permitiría viajar entre Los Ángeles y San Francisco en media hora, la mitad que se toma en avión, en cabinas ubicadas sobre un colchón de aire dentro de tubos herméticos. Muchos lo consideran demasiado irreal y costoso, por lo que el futuro del proyecto es incierto. Pero en Medellín ya se construyó un medio de transporte alternativo, el Metrocable, que permitió resolver problemas muy concretos de la ciudad. Eso debería demostrar que en Latinoamérica somos capaces de hacer cosas por fuera de lo ya probado. Y luego de asumir eso, vale preguntarse: ¿si eso se pudo hacer en Colombia, un país que tiene un PIB menor que el de las ciudades norteamericanas más grandes, por qué no pensar en otras soluciones para Latinoamérica? Arriesgarnos a soñar con inventos que nos permitan atravesar a bajo costo los Andes y el Caribe para impulsar la integración de la región sin que la geografía sea más un obstáculo. Por ejemplo, con dirigibles gigantes cargados de contenedores, o enormes carrileras automáticas de baja fricción que aprovechen la fuerza de gravedad y la energía solar para transportar mercancías... Y de allí pasar a soñar con lo más difícil, con sociedades más justas. Pensar en sistemas políticos, económicos y sociales propios que combinen las ventajas productivas del mercado con nociones de equidad y ecología, en sociedades diseñadas por nosotros mismos donde la fuerza de lo comunitario nos aleje tanto de los peligros del individualismo como de las autocracias. Y, en medio de tantos sueños, decirnos: ¿por qué no? Para entonces empezar a hacer... 

## { Novedades }

*El tiempo en zigzag.  
La crisis de las certezas  
en el nuevo milenio*  
Julián Serna Arango  
Anthropos Editorial  
Barcelona – España  
2017  
79 p.



*Bebestiarlo*  
David Betancourt  
Editorial Universidad  
de Antioquia  
Medellín - Colombia  
2017  
138 p.



*Perversiones digitales  
Ciberactivismo, producción  
transmedia y cultura hacker*  
Carlos Obando Arroyave  
Colección  
Comunicaciones  
Editorial Universidad  
de Antioquia  
Medellín - Colombia  
2017  
164 p.



# TRUMP Y LA NUEVA POLÍTICA



JOSÉ MANUEL SERRANO

**E**L RECIENTE NOMBRAMIENTO DE DONALD Trump como Presidente de los Estados Unidos tras su sonoro triunfo en las elecciones del pasado noviembre, ha supuesto un tsunami político difícil de digerir para muchos analistas, corporaciones financieras, medios de comunicación, y en general, para una amplia capa de la sociedad tanto norteamericana como mundial. Sin embargo, vale la pena hacer un ligero análisis de lo acontecido desde noviembre para establecer un balance de lo que puede venir.

Vendido desde el principio por los demócratas como un ser peligroso, adusto, grosero, impertinente y manipulador, no lograron convencer al pueblo estadounidense, sin embargo, de las bondades del *stablishment*, el mismo que ha llevado a Estados Unidos al limbo político. Sin embargo, tras el fracaso de Clinton y el partido Demócrata se esconde una verdad incómoda que es la que otorgó a Trump una victoria que para muchos es una prueba del colapso político del *american way of life*, pero para otros (entre los que me encuentro) supone la culminación de un proceso inevitable de reestructuración del modo de hacer política a nivel mundial.

Para empezar, deben tranquilizarse aquellos que creen que Trump se levantará una mañana cualquiera a apretar el botón nuclear, o que cancelará un domingo por la tarde una

docena de tratados y acuerdos internacionales, o que invadirá un país a elección de su propio dedo sobre un mapa. Nada de eso va a ocurrir. Es cierto que ya canceló el Tratado Transpacífico de comercio, pero pocos han pensado que era un acuerdo inoperante. Igualmente cerró la sección en español de la web de la Casa Blanca, pero no deja de ser un guiño a la América WASP (*White-Anglo-Saxon and Protestant*) que lo ha encumbrado. De la misma manera, ha anunciado medidas masivas de rebajas de impuestos, y ha aprobado la apertura de oleoductos (que darán miles de trabajos) pese a la impopularidad de la *América verde*. Obviamente, a muchos no les gustan estas medidas, escoradas descaradamente a un relanzamiento del empleo sin las suspicacias medioambientales de siempre, pero pocos se han dado cuenta de que cada una de estas medidas está consensuada, pensada y calibrada para hacer que la clase media norteamericana (la más dinámica del planeta) adquiera un poder adquisitivo perdido objetivamente durante el mandato de Obama.

¿Trump está haciendo todo lo que quiere? Por mucho que se critique al sistema estadounidense, él está diseñado para que todos los poderes mantengan una primacía limitada respecto de los demás, siendo el presidente quien más cortapisas tiene. Pese a ser un sistema presidencialista puro, el modelo americano se basa en una infinidad de frenos y equilibrios (*brakes and balances*) que hacen del poder presidencial un juego malabarista de querer y no poder (como bien pudo comprobar Barak Obama), y

en donde la negociación supone la principal cualidad de cualquier mandatario. Ni siquiera que los republicanos controlen ambas cámaras (muy exiguamente) o que la Corte Suprema gire hacia el conservadurismo, implica que el presidente logre todos sus propósitos. No olvidemos que en el sistema político estadounidense no existe disciplina de voto, ya que tanto senadores como congresistas son responsables ante sus electores directos y no ante el partido, y sabemos que históricamente republicanos y demócratas votan en función de los intereses de sus respectivos estados. Igualmente, no pocos republicanos electos en ambas cámaras han sido y son abiertamente críticos, cuando no claramente contrarios, al que es ya presidente.

Lo que Trump está haciendo es mostrarle al pueblo estadounidense las limitaciones de su sistema político y su desorientada proyección en política exterior. Ha criticado abiertamente los entresijos del poder, la mezquindad de las compañías que hablan en nombre de Estados Unidos mientras llevan sus fábricas a China o el sudeste asiático, la paradoja de ser una gran potencia con un creciente gasto militar pero sin capacidad para resolver conflictos, o los efectos de una política migratoria sin control (puertas abiertas) que ha socavado la percepción que el estadounidense tenía sobre su propia seguridad y trabajo en leal competencia.

Al margen de estos elementos, importa ahora indicar qué representa Trump para que el pueblo estadounidense le haya otorgado una confianza que hace un año pocos podían imaginar. De entrada, lo que no es. El nuevo presidente no es un populista, como aducen algunos. Un populista es quien lanza mensajes irrealizables al pueblo con el ánimo de obtener una adhesión inquebrantable hacia un programa político que solo beneficiará a un segmento de la población, por lo común, afectos al líder. El populista instrumentaliza el dolor, la angustia, para obtener réditos, y lo canaliza con mensajes simples de paz y prosperidad, pero sin bases de ejecución sólidas. Promete *pan y circo* pero ni sabe cómo hacerlo ni tiene verdadera intención de culminarlo.

Trump representa otra cosa y está tomando medidas en direcciones bastante predecibles, al menos hasta el momento. El presidente ha logrado vencer los resortes de la tiranía de un sistema dominado después de 1945 por un *establishment* (clase política en el sentido amplio) que basa sus relaciones en intereses sectarios, la manipulación de la opinión pública y una descarada hipocresía. Lo sorprendente no fue la victoria de Trump, sino la nominación de su rival Clinton, fiel reflejo de esos grupos de poder tan bien descritos en el film *Charlie Wilson's War* (2007), traducida al español con el nombre de *Juego de Poder*. El nuevo presidente se presentó a la nominación sabiendo el hartazgo del estadounidense medio con un sistema en donde los dirigentes rara vez dicen lo que piensan, y en el que lo más importante es la supervivencia política. Su modo de hacer política (gobernanza) está siendo un reflejo directo de la Norteamérica blanca y de clase media que ya no soportaba el discurso baladí de un *establishment* encerrado en vender humo, palabras al viento y alabanzas hacia la libertad; palabra que se ha convertido en fetiche para aquellos que desean insertarse en el sistema o sobrevivir en él. El cambiante mundo globalizado ha provocado que la poderosa clase media estadounidense esté en crisis pese a los mensajes de bonanza y poderío de su propia clase política, que anuncia bondades mientras ella se empobrece. Y lo hace porque Estados Unidos ha perdido el norte de su política

exterior, sostenida arbitrariamente sobre el sueño de una grandeza que no se percibe en la calle. De igual forma, esta clase política defiende una riqueza que al hombre normal se le escapa de las manos, con cierres de fábricas, descenso de salarios y escasa competitividad.

Lo que sí puede ver el estadounidense común es que el conteo de muertos en Irak continúa, sin saber por qué ni qué papel tiene Estados Unidos allá; que China dispone del 20% de la deuda externa americana haciendo que sus competentes productos colapsen los bienes americanos dentro y fuera del país; o que los impuestos aumenten progresivamente sin un equiparable incremento de los beneficios sociales y asistenciales. Obama (demócrata y típico representante del cabildeo en Washington) amplió el techo de la deuda (que ya supera el 100% del PIB), aumentó los impuestos y aprobó recortes sociales a largo plazo. El país igualitario que defendió en 2008 se vio supeditado a los intereses de los grupos dominantes en Wall Street, el Pentágono, las agencias de seguridad, los lobbies y las grandes multinacionales de exportación. Como resultado, China es desde 2015 (según el propio FMI) la primera economía mundial sin necesidad de desangrarse en Irak, ni de disponer de 800 bases militares de dudosa viabilidad en más de 50 países.

Lo que Trump está haciendo es mostrarle al pueblo estadounidense las limitaciones de su sistema político y su desorientada proyección en política exterior. Ha criticado abiertamente los entresijos del poder, la mezquindad de las compañías que hablan en nombre de Estados Unidos mientras llevan sus fábricas a China o el sudeste asiático, la paradoja de ser una gran potencia con un creciente gasto militar pero sin capacidad para resolver conflictos, o los efectos de una política migratoria sin control (puertas abiertas) que ha socavado la percepción que el estadounidense tenía sobre su propia seguridad y trabajo en leal competencia. Trump no se ha vuelto peligroso para el *establishment* por su lenguaje soez, sus bravuconadas o su machismo, sino porque es un *outsider* que ha sido capaz de conectar con lo que piensa la clase media estadounidense. Ha sido el primer presidente en ser elegido criticando sin piedad al

mismo sistema que lo cobija, y eso ha sido valorado positivamente por una sociedad que necesitaba a alguien que les mostrara que Estados Unidos no es el ombligo del mundo.

De la misma forma, su programa no es tan irrealizable como muchos piensan. Bajar impuestos o proteger la industria nacional son aspectos que ya realizaron otros, como Ronald Reagan. Es cierto que el actor-presidente era un ideólogo de la derecha norteamericana y que asumió gran parte de las reglas de la clase política, mientras que Trump es un rico advenedizo sin cohesión ideológica con el *establishment*. Pero el actual presidente no necesita ser un gurú ideológico, sino analizar (como hizo) cuáles son los problemas reales del estadounidense medio. El poder adquisitivo de esta clase ha descendido en la última década y siente más temor que nunca por las cuestiones de su propia seguridad. Por ello, Trump está haciendo justo aquello que el ciudadano de a pie necesitaba ver: seguridad y empleo.

El actual presidente está firmando órdenes ejecutivas como primeras medidas a sabiendas de que tales órdenes son de mesurada aplicabilidad. Ninguno de los anteriores presidentes pudo gobernar *por decreto*, porque las Comisiones del Senado o la Cámara de Representantes son los órganos que realmente hacen funcionar al país. Como era previsible, anunció la construcción del famoso muro con México, pero sabe perfectamente que tendrá que negociar con los mismos actores políticos que critica. Decirle a Peña Nieto que México pagará dicha eventual construcción es un guiño retórico hacia quienes le dieron su voto por cuestiones de seguridad. Pero él sabe perfectamente que no puede inventar un arancel sin el beneplácito del Congreso porque los mismos que deben votarlo son presidentes, consejeros o industriales de bienes de equipo que venden al país vecino, y por tanto, no desearían ver sus productos gravados por México en una absurda guerra arancelaria que socavaría las bases de la propia clase media estadounidense. Sin embargo, la principal arma de Trump es que siempre podrá acogerse a las limitaciones de los otros actores de la política para justificar la lentitud o el incumplimiento de algunas de sus medidas,

algo que le granjeará incluso un mayor apoyo popular. O dicho de otra forma, lo que está haciendo y hará será un difícil (pero para él divertido) juego de equilibrios entre las acciones directas de cara a la Nación y la negociación entre bastidores con los *lobbies* del Senado.

La voluntad de hablar claro y de problemas reales, disminuyendo incluso la propia grandeza que se le presupone a su nación, es una nueva forma de hacer política, alejada de la clásica hipocresía del sistema y sus protagonistas, y revolucionando las normas de apoyo social a un programa. Con Trump se ha comprobado que los políticos pueden y deben perder el miedo a señalar los problemas y sus culpables, aunque para ello haya que apuntar con el dedo al sistema entero. El pueblo valora más al que señala la hipocresía como el verdadero mal, que al que oculta los problemas con una doble dosis de *caínismo*. Igualmente al presidente no le importan los índices de popularidad porque éstos, en gran medida, están controlados por los *media* contrarios a su modo de hacer política, afines por lo común a los demócratas. Lo que le interesa realmente es mostrar a la clase media que tiene iniciativa para atacar sus problemas, sean estos reales o ficticios.

La gran ventaja de Trump, frente al populismo demagógico (que no es más que una forma de hipocresía simplista), es que Estados Unidos dispone de la potencia económica y social suficiente para dar un golpe de timón frente a aquellos que, por falta de voluntad o aburguesamiento al sistema, prefieren los cantos de cisne, las mentiras sistemáticas o la autocomplacencia, en vez de agudizar los sentidos para observar sus propias limitaciones.

Y no olvidemos lo que está pasando. Desde el día siguiente a su victoria electoral, Trump comenzó a suavizar sus mensajes, a elegir con cuidado a sus asesores, y a discutir con los *lobbies* del Senado a quiénes podían y a quiénes no podían aceptar como secretarios. Los *brakes and balances* ya están en funcionamiento porque son la misma esencia del sistema, pero el nuevo presidente va a seguir mostrando ese olfato que le dio la sorprendente victoria. Mezclará medidas de su programa, aliviará otras y tenderá una cortina de humo sobre aquellas que

requieran complicados juegos malabares. Pero tanto en unas como en otras, dirá siempre lo que piensa, y señalará tanto a aquellos que están con él como a quienes le ponen limitaciones.

De igual forma, sus relaciones con Rusia, Europa o China están caminando por senderos bastante predecibles. Amenazar a México es una cosa, y otra muy diferente jugar con naciones poderosas o áreas geopolíticas vitales para el equilibrio comercial y de seguridad de Estados Unidos. Nunca entrará en una guerra comercial con el gigante asiático porque perdería; pero renegociará acuerdos comerciales a cambio de esquemas de seguridad, todo ello con el beneplácito de los consorcios industriales americanos. Tratará a Europa con cierto desdén, pero igualmente no podrá renunciar al 20% del mercado de los productos estadounidenses y donde tiene el 26% de su inversión directa. Con Rusia lo que busca, en realidad, es un reajuste geopolítico. Mientras Putin no trate de extender su influencia sobre Europa Oriental, Trump —el Pentágono y la primera industria del país (la guerra) —, va a concentrarse en el Próximo Oriente donde buscará solventar dos problemas a la vez. Por una parte, asegurarse la estabilidad regional de fuentes de energía, esencial para controlar los precios mundiales de los productos que finalmente entran en la mesa de la clase media estadounidense; y por otra, acabar con el islamismo radical como parte de su programa de defensa externa de la seguridad de los norteamericanos, sin duda, epicentro de su ideario.

Finalmente, quienes señalan a Trump como un antipatriota por levantar la alfombra de la mezquindad, deberían estar atentos a la frase del filósofo norteamericano Edward P. Abbey: *Un patriota debe siempre estar listo para defender su país contra su propio gobierno*. Eso es lo que está haciendo el presidente. Pero igual que Kennedy y posteriores jefes de la Casa Blanca, él también tendrá que avenirse al rudo e inevitable juego de alianzas, negociaciones y cesiones con poderes mucho mayores que el suyo. ■



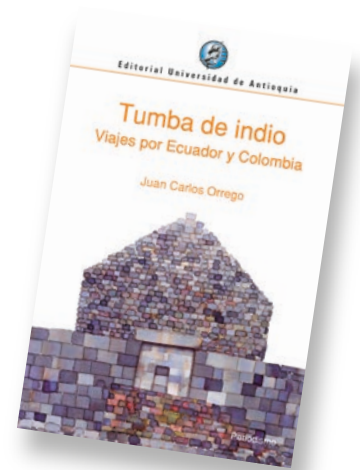
# Editorial Universidad de Antioquia®



**Una sombra**  
Emperatriz Muñoz Pérez



**Confesión de un viejo  
faccioso arrepentido**  
Refutación a Florentino González  
Marcelo Tenorio  
Edición de Humberto Barrera Orrego



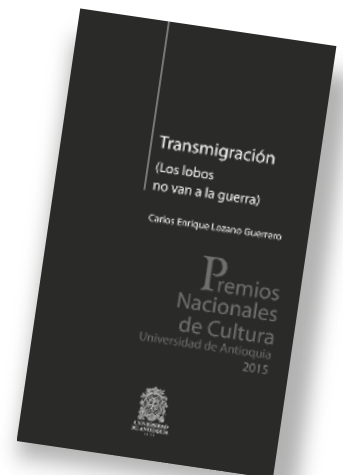
**Tumba de indio**  
Viajes por Ecuador  
y Colombia  
Juan Carlos Orrego



**Ni el abrazo ni el refugio**  
Jorge Iván Agudelo



**Crocamares@crocartero.com**  
Un cangrejo soñador  
Gilberto Martínez Arango



**Transmigración**  
(Los lobos no van  
a la guerra)  
Carlos Enrique Lozano Guerrero

Información:  
Editorial Universidad de Antioquia  
Teléfono: (4) 219 50 10  
Correo: [editorial@udea.edu.co](mailto:editorial@udea.edu.co)

Síguenos en:



# Ernesto Cardenal

## *tres poemas*

### Reflexiones en el río Grijalva

---

Inmenso inmenso  
creo que como el Cañón del Colorado  
pero entre dos selvas  
dos hondísimas  
o altísimas  
selvas  
abajo el río verde ser-  
penteando como la ser-  
piente de plumas de quetzal  
famoso cañón que al poeta Pellicer no  
le gustó  
No me gusta dijo  
¿Pero cómo que no?  
Porque no está en Tabasco dijo  
y es que el río pasa por Tabasco  
*su* Tabasco  
después de Chiapas  
pero el cañón está en Chiapas y no en Tabasco  
casi perpendicular la selva  
a los dos lados del río  
mirás en el mirador la lanchita  
como desde un avión  
y en la lancha  
entre las nubes el mirador  
como que se te viene encima  
la visión desde lo alto con tal vegetación tan  
diferente de la de abajo con igual vegetación  
aquí es donde una tribu entera  
a vista de los Conquistadores estupefactos  
es la leyenda  
se arrojó al abismo  
y ahora es mirador  
el mejor panorama del mundo  
dice la guía turística  
a la entrada del cañón hay restos  
de un centro ceremonial chiapaneco

Aquí es el hábitat del quetzal y de los zapatistas  
del jaguar simbólico  
y la garza de cuello interrogante  
también del tucán  
el hocofaisán con cara de caricatura de ave  
pueden observarse ejemplares de monos y caimanes  
el mono araña al que divierten los curiosos  
hábitos de la especie humana  
venados cola-blanca nerviosos se te acercan  
y otras especies neotropicales  
del parque ecoturístico  
con miradores y lugares de picnic  
souvenirs y postales en el snack bar  
la formación geológica es de  
hace al menos 12 millones de años  
toca la roca  
tiene esos años  
y la textura dura y tierna de la Ceiba  
respiro el viento de los 4 puntos cardinales  
que convergen en este sitio  
miro los pelícanos  
como en maniobras de escuadrones militares  
y está el misterioso árbol de la lluvia  
que aunque no llueva moja si pasas por debajo  
debajo de los abismales acantilados  
corren los rápidos y raudales  
adonde se arrojaron los indios de Chiapas



Pues bien

Fuimos por ese río  
                                recorrido turístico  
entre las dos selvas verticales  
de superabundante vegetación tropical  
selva baja caducifolia y selva perennifolia  
los estratos sedimentarios con cuevas y cascadas  
                                el cielo reflejado inmóvil  
                                en el agua fugaz  
que fluye hacia Tabasco y el Golfo de México  
vidrio líquido o plástico transparente  
                                pero salpica  
                                en los asientos de adelante  
cielo retratado y altas selvas verticales  
                                retratadas  
                                pero de pronto  
en un recodo  
del río  
                                un remanso de agua paralizada  
                                alfombra fétida  
de detergentes coca-cola ketchup shampoos kellog  
chile Tabasco frascos bolsas plásticas bolsas bolsas  
pasta Colgate crema Gillette llantas envases vacíos  
Agua de Colonia latas abiertas Listerine caja  
de kleenex pedazo de zapato gato muerto trapos kotex  
platos de cartón potes de pintura juguetes florero  
roto...  
todo flotante  
                                en el suave vaivén del agua  
                                como un kilómetro de desechos  
el bote rápido bogando lento entre zopilotes  
hasta salir al fin de  
                                aquel averno de productos fétidos  
de toda clase de marcas  
                                el cadáver de un Súper  
aquí retienen la basura  
antes de la presa hidroeléctrica  
                                y otra vez el agua clara  
                                copiando cielo y selva  
                                hasta la gran planta hidroeléctrica  
                                que da luz a México y Centroamérica  
y fin de esta excursión

Pero  
de regreso  
pienso  
¿Es indiferente el universo  
a nuestra angustia ecológica  
tan sólo de unos pocos locos?  
¿O en nosotros grita el universo?  
¿Tiene acaso un sentido todo  
o es todo un mundo sin sentido?  
Si surgimos de la materia irracional  
como dicen los materialistas ateos  
y a la materia irracional volvemos  
hijos de una naturaleza irracional  
y su irracional selección natural  
¿Importa lo que hacemos o no hacemos?  
compremos y compremos en los Supers  
alma mía que mañana moriremos  
porque la pregunta  
de si hay un propósito o no  
en el universo  
aunque no sabemos que la hacemos  
afecta nuestra vida cotidiana  
el agua del Grijalva clara o sucia  
qué más da  
si mañana moriremos  
y si sólo el vacío nos espera  
al final del proceso  
hay pensadores que piensan  
que pensar en un propósito  
es arcaico  
y toda teleología cósmica  
una proyección psicológica  
en un universo sin sentido  
su evolución sin dirección  
¡la evolución de un ojo sin saber qué va a ver!  
y que la mente es consciente sólo por accidente

Si el final de todo es la extinción total  
todo está de más  
si no hay Eternidad  
es pendejada  
aparentemente  
en un universo indiferente  
o en él tan sólo por accidente  
“el modelo científico del universo”  
es sin nosotros  
una concepción del cosmos sin humanos  
y un cosmos que no es nuestra casa  
porque si lo “real” fuera el de la física clásica  
estamos exiliados en el cosmos  
la realidad reducida a materia sin vida  
de una física ya superada  
sin la innecesaria hipótesis  
de Dios  
con la convicción subconsciente  
de que no somos cosmos  
e inconscientes de ser interdependientes  
que todo está interrelacionado con todo  
todos en un solo Todo  
es lo que nos hace indiferentes  
al medio ambiente  
las floras y faunas perdidas para siempre

Pero no es así sino  
que como todo está relacionado con todo  
el destino humano no  
es diverso del de todo el universo  
todo ente es relación  
relación es la verdadera substancia del ser  
y aun la Trinidad es relación  
los átomos no son los mismos observados  
que no observados  
por ello no estamos de más en el cosmos  
¿Mas importamos nosotros los observadores  
con su derroche en este pequeño rincón?  
¿Lo que se eche al Grijalva a quién le vale?  
¿O hay alguien más detrás del cosmos  
que llora  
más allá del espacio  
y antes del tiempo  
por lo que destruimos ahora?  
Lo que hacemos al mundo afecta a Dios  
Y el que ofende a otro ofende a Dios  
¿Vamos a morir? Y qué  
otros vendrán después  
nuestro relevo  
¡qué alegre!  
y no vendrían sin la muerte  
la muchacha que hoy toma sus fotos  
no estaría sin los muertos  
no es cruel el universo  
ni hostil la naturaleza  
y sí es severa

pero para que se evolucione  
del conflicto nace la evolución  
ni tampoco es absurda la realidad  
hay que ver en verdad la relación  
entre nuestra visión ecológica  
y nuestra cosmovisión  
¿No dicen las religiones que  
no somos de la tierra  
o como exiliados  
o que hay que liberarse de la materia?  
Cierto la belleza es transitoria  
pero la resurrección no es sólo  
de almas solas inmortales  
sin materia y sin historia  
amamos el tiempo  
que madura los mangos y las muchachas  
mas no al que hace que todo pase  
—lo que tanto lloran los poetas—  
que todas las cosas pasen al pasado  
pero aunque pasen  
están guardadas en el pasado  
y de allí volverán otra vez  
con tal que haya resurrección  
porque si no  
como San Pablo dijo  
estamos jodidos

Pero  
si el universo  
tuvo comienzo  
no es eterno  
y eso  
es muy bueno  
porque nacerá algo nuevo  
aunque esto  
nuevo  
es un misterio

## EL CELULAR

---

Hablas en tu celular  
y hablas y hablas  
y ríes en tu celular  
sin saber cómo se hizo  
y menos cómo funciona  
pero qué importa eso  
    lo grave es que no sabes  
    como yo tampoco sabía  
    que muchos mueren en el Congo  
        miles y miles  
        por ese celular  
        mueren en el Congo  
en sus montañas hay coltán  
    (además de oro y diamantes)  
usado para los condensadores  
de los teléfonos celulares  
    por el control de los minerales  
    corporaciones multinacionales  
    hacen esa guerra inacabable  
    5 millones de muertos en 15 años  
y no quieren que se sepa  
    país de inmensa riqueza  
    con población pobrísima  
80% de las reservas mundiales  
de coltán están en el Congo  
yace el coltán desde hace  
tres mil millones de años

Nokia, Motorola, Compak, Sony  
    compran el coltán  
también el Pentágono y también  
la corporación del New York Times  
y no quieren que se sepa  
ni quieren que se pare la guerra  
para seguir agarrando el coltán  
niños de 7 a 10 años extraen el coltán  
    porque sus pequeños cuerpos  
    caban en los pequeños huecos  
    por 25 centavos al día  
y mueren montones de niños  
por el polvo del coltán  
o martillando la piedra  
que les cae encima  
    también *The New York Times*  
que no quiere que se sepa  
y así es que no se sabe  
ese crimen organizado  
de las multinacionales  
    la Biblia identifica  
    justicia y verdad  
    y el amor y la verdad  
la importancia pues de la verdad  
    que nos hará libres  
también la verdad del coltán  
coltán dentro de tu celular  
en el que hablas y hablas  
    y ríes en tu celular.

## Elegía a Cristina Downing

Cristina prima de mi mamá  
era quinceañera entonces  
    delgadita de cintura  
    canillas flacas recuerdo  
y yo tenía siete años  
    *era la era*  
    *de Doña Carmela Noguera*  
    escribió Joaquín Pasos  
        (Doña Carmela la  
        de veladas de escuela  
        donde colegiala  
        se lució Cristina)

y era la era de Greta Garbo  
Lindbergh Babe Ruth Chaplin  
    novia de los poetas vanguardistas  
no siguió siendo quinceañera  
ni yo niño tampoco  
    los últimos años  
    entre cuatro paredes  
    no recordaba nada  
    ni siquiera quién era

Babe Ruth el de los jonrones  
era cuando yo era niño  
    tal vez no sabés quién es  
hace mucho que murió  
La Dickinson decía:  
si ya no estoy viva  
al de corbata roja  
dale por mí una miga  
    murió Merton  
morirán las estrellas sin calor  
frías como el alrededor de ellas  
y Eliot: "todos caen en lo negro"  
    Los hoyos negros también desaparecen  
En mi taller de poesía  
de niños con cáncer  
un niño escribió  
de niños desahuciados  
esperando su turno  
    Todos en el cosmos  
    esperamos turno

Huérfanos en el mundo mecanicista  
a merced del accidente y el azar  
    el Ford al que subo  
    puede ser el de la muerte  
¿Qué es la vida  
    hecha de partículas  
    partículas elementales  
    que no están vivas?  
"el mundo es como es"  
decimos todos  
la mecánica cuántica ha comprobado  
que no es como es  
o no trabajarían las computadoras  
    Igual que envejecemos  
    deberíamos desvenecer  
    no hay simetría  
    esta asimetría del tiempo  
    ¿de dónde vino?  
¿de dónde venimos nosotros  
hijos del tiempo  
en medio de belleza percedera  
ansiando belleza perdurable?

Si hay Dios somos inmortales  
y si no hay no somos  
no hay de otra  
    no hay otra alternativa  
    que ser eterno  
    o eternamente no ser  
o eternidad o nada no hay otra cosa  
sólo el tiempito que estuvimos vivos  
tan sólo esos días ya pasados  
y no habrá nunca jamás nada más  
más nada por siempre jamás  
no ser por toda la eternidad

Un día la conciencia  
se volvió a sí misma  
conciencia de sí  
y desgraciadamente  
de su muerte

Único animal que sabe que va a morir  
Tuvo que haber conciencia  
que conociera el universo  
Y al conocer el universo  
conoció que moríamos  
La aparición de la conciencia  
fue otra existencia biológica

El no sólo conocer sino conocerse  
no sólo saber sino saber que sabe

La certeza de la muerte  
como fruto de ese avance  
Los animales conocen  
pero no a sí mismos  
conocerse a uno mismo  
fue conocer que morimos

La conciencia un peligro para la especie  
Poder sobrevivir la certeza de la muerte  
y a pesar de ella no habernos extinguido

Cazador-recolector  
en la selva negra  
sin médicos  
el menor malestar  
aterrorizaba

y entre leones  
indefenso y desnudo  
una comida ambulante  
cortaba las frutillas  
mirando a todos lados  
temeroso de la muerte  
mirando las bellas estrellas  
sin entenderlas  
¿qué serán ellas?

Cazadores-recolectores  
conscientes de ser conscientes  
conscientes de la muerte  
moría el ciervo herido  
y el matador sabía  
que él también moriría

Allá arriba entre las ramas  
no había muerte

el mono está en el presente  
intensamente  
sin nada de pasado  
ni de futuro

Ni hay muerte para los niños  
¿quién fuera niño siempre!

cuando yo tenía cuatro años  
maté un chocoyo con un coco  
y di gritos por lo que hice  
(así supe de la muerte)

En la selva negra  
donde todo puede pasar  
la muerte es la única  
certeza que tenemos

Desde que hay humanidad ha habido  
religiones

¿supersticiones si querés?  
o es que tal vez  
fue fe

Así no nos extinguimos  
sabiendo que moríamos

Hay Dios o el universo es absurdo  
Y si no hay morimos para siempre

En este sentido sería la trascendencia  
una adaptación de la evolución en la mente  
o mecanismo de defensa de nuestra especie  
ante el efecto paralizante de la conciencia  
de la muerte

Así sobrevivimos

Religiones o supersticiones  
siempre fue fe  
en la inmortalidad

Llegará un día  
en que no habrá astronomía  
y el cielo estará vacío  
las galaxias se separan  
y van quedando solas  
sin ninguna otra a la vista  
y en cada galaxia aislada  
las estrellas apagándose  
y cuando se apague la última  
todo será tinieblas  
(esto no es ciencia-ficción)  
Si así es la cosa Cristina Downing  
en este cosmos no hay salvación

Salvo

un prodigio biológico  
—la Encarnación—  
Una evolución biológica  
que acabe en Dios

Somos un solo Cuerpo  
el de uno resucitado  
de entre los muertos  
La humanidad es una  
orgánicamente una  
si resucita uno  
resucitan todos

“Si no ha resucitado estamos jodidos”

1 Corintios 15, 17

La evolución tiene dirección  
que es la unión del universo:  
el Amor de una humanidad sin soledad  
incompatible con la muerte total  
Todo determinado y por eso se dice:  
“Para que se cumplan las Escrituras”  
No fue profetizado porque sucedería  
sino sucede porque fue profetizado  
Resucitan todos  
los que son uno  
en un pasado futuro presente  
Cristina Downing  
¡P r e s e n t e!  
O será tal vez como nacer otra vez:  
una vida nueva en un nuevo universo

Las Escrituras dicen  
tenía que morir  
para resucitar **U**

---

Ernesto Cardenal (Nicaragua)

1925. Poeta, teólogo, sacerdote y político. Ha sido reconocido a nivel mundial por su obra poética, entre la que se encuentran publicaciones como: *Epigramas* (1961), *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), *El estrecho dudoso* (1966), *Salmos* (1964), *Vuelos de victoria* (1984), *Quetzalcóatl* (1985), *Cántico cósmico* (1989), *Telescopio en la noche oscura* (1993), *Pasajero de tránsito* (2006). Ha recibido, entre otros, reconocimientos como el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (2009) y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2012).



Morar en sueños  
con *Jakob von Gunten*  
y Robert Walser



DANIELA LONDOÑO CIRO

Los seres ínfimos que no emprenden grandes acciones, los jóvenes que se levantan cada día sin sentirse aguijoneados por el llamado a ser alguien en la vida, esos son los personajes de Robert Walser, el escritor suizo que vivió entre 1878 y 1956, cuya renuencia a todo lo magno y altisonante lo hizo ver a la postre como una especie de santo del siglo xx (así lo reconocería Canetti), que moró desde edad prematura en el “monasterio de la época moderna”, el manicomio. Ni siquiera osamos tildar a sus personajes de héroes para luego explicar que no son tales porque nada épico corre por sus venas ni tienen oportunidad de emprender gloriosas hazañas. Los leemos en páginas juguetonas y serias a la vez, que hacen reír con su encanto carente de magia, con su fantasía pueril, ajena a las grandes cosas, dedicada a lo que no tiene importancia. Y no diremos los lectores —cargados de solemnidad— que Walser revela un halo trascendental y profundo de lo sencillo. De ninguna manera. Con él nos aprestamos al descubrimiento de lo que se encuentra al paso, sin premeditación o intención de aludir a una realidad compleja solapada en lo banal.

En una época “incapaz de grandes ideas”, como calificaba Musil a la contemporaneidad, no es extraño encontrar tales personajes u otras expresiones literarias de lo anónimo y lo contingente, de los seres que se pierden en las ciudades, en la burocracia,

en las estadísticas. Tampoco es novedoso que, desde nuestra insalvable nimiedad, nos identifiquemos con personajes antiheroicos como nosotros mismos. Aunque es singular y grato hallarlos sin que transpiren decadencia o pesantez, es especial que su intrascendencia nos produzca cierto regocijo y que, incluso, despierte un asombro tierno.

Los señores K que conocemos cargan la cotidianidad como un fardo, se hunden en la sordidez de lo anodino, son lánguidos de voluntad. El hombre sin atributos de Musil oscila entre la ironía y el cinismo en medio de una “gran acción” vacía de sentido. Los sonámbulos de Broch padecen una realidad desarticulada y angustiosa. Los héroes de las ficciones canettianas tienden a la locura que todo lo incendia y todo lo desmorona. En contraste, de forma sin duda menos estruendosa o sofisticada que en estos ejemplos traídos al azar de lecturas personales (escritores que admiraron a Walser en su momento), los ceros a la izquierda que imagina el escritor suizo no acusan enfáticamente la crisis de sentido de la que participan; más bien se filtran por las grietas de esa crisis, se escurren entre las ruinas, son un polvillo de estas arrastrado por un viento insignificante.

Así se lee a *Jakob von Gunten*, la novela más entrañable para Walser: una brisa de polvo que nos hace estregarnos los ojos con cierto malestar y repetidamente, como cuando nos golpea la luz del alba, hasta que,

de pronto, le sonreímos con la tímida complicidad que nos merece todo aquello de cuyos sueños podemos participar; así sea la participación ligera, evanescente, que es posible a través de los sueños, que se dispersan y se van “silbando, como silba el viento”, como se desvanece Jakob según su habilidad de hacerse ínfimo y no impactarnos, sino quedar en nuestra conciencia como un hálito leve y jovial.

Las páginas de *Jakob von Gunten* nos hacen transitar entre los espacios inocuos de sus sueños. No es que todo lo que nos diga sea soñado, pero cierta insensatez de sus historias puede dar esa impresión. Él mismo, cada tanto, se pregunta si está en medio de un sueño, pues apenas vislumbra el sentido de la realidad que narra. Como sea, se trata de espacios que resultan inusuales, cuya arquitectura se traza con las tenues líneas de una individualidad dubitativa, inquieta (no olvidamos que esta novela tiene la forma de un diario). El primero de esos espacios es un tal Instituto Benjamenta, un “roquedal” insólito conjurado para efectos de una enseñanza muy particular, no la de los conocimientos, sino la de la conducta rígida y servil. Y se atisba, en otra vía, un espacio que no es sólido, sino vaporoso e inasible, que es el de la fantasía y la escritura, ambas las más sutiles e inoficiosas formas de liberación que cualquiera pueda encontrar.

El Instituto Benjamenta es un castillo de vegetación y esterilidad. Está permeado de una atmósfera quimérica, de “cuento de hadas absurdo y, no obstante, lleno de significado” —según confiesa Jakob—; es comandado por un gigante malhumorado y una delicada princesa (los hermanos Benjamenta), y los alumnos parecen los gnomos que hacen los oficios que les encomiendan. Como ningún otro, el Instituto es un lugar de la pusilanimidad, de la exaltación obstinada, de la sumisión. Su carácter fantástico proviene de la absoluta carencia de ideales, del aplanamiento de cualquier iniciativa o singularidad, lo que resulta abyecto, sobre todo frente a la moralidad del emprendimiento que nos infunde el individualismo burgués. Y lo es, ciertamente: lo atribuimos a la socarronería de Walser, quien hace a Jakob afirmar que “la buena conducta es un jardín florido”. ¡Vaya contrasentido! ¡No eran los jardines expresión por excelencia de los márgenes permeables

de las convenciones, espacios para escurrirse del orden, para los devaneos? En esta metáfora percibimos, en cambio, un jardín transfigurado en invernadero, recorrido por “la pacífica fuente de la modestia”, en el que todo permanece sembrado, inmóvil. Poner el recurso poético en la celebración de la obediencia desdice cualquier idealismo en relación con lo bello, lo significativo o lo noble de la vida. Lo vulgar toma su lugar y mira con desdén a quienes esperan alguna gratificación de lo literario, o alguna magnanimidad que no les proporciona la realidad.

---

En una época “incapaz de grandes ideas”, como calificaba Musil a la contemporaneidad, no es extraño encontrar tales personajes u otras expresiones literarias de lo anónimo y lo contingente, de los seres que se pierden en las ciudades, en la burocracia, en las estadísticas.

---

La ausencia de espíritu bajo la forma de la disciplina y la inercia caracteriza el mundo de los Benjamenta. La narración en primera persona de Jakob es ajena a la acusación o la queja; más bien se esfuerza en inscribirlo en el sentido del orden al que ha ingresado, intención que se condensa en su preocupación por construir un currículo adecuado. Jakob no intenta mistificar nada; si acaso entenece un poco tal ambiente, lo muestra con suma “cordialidad” —una de las cualidades del buen arte, según pensaba Walser—, y así dibuja con gracia un lugar gris en el que no se estudia ni se tienen aspiraciones, en el que los profesores son una especie de marionetas acalladas, que se la pasan durmiendo, “pobre gente soñolienta y distraída”. Vienen a la mente los héroes kaskianos que, en las situaciones más importantes, son

atrapados por el sueño en algún sitio inapropiado. Un paréntesis involuntario en medio del apremio de resolver algo vital. Y más o menos esto es el Instituto Benjamenta: un paréntesis en medio de la vida rugiente, un lugar en el que se encuentra desvirtuada la avidez del conocimiento, en el que se respira un cansancio particular —acaso un cansancio civilizatorio, el de los ideales ilustrados y burgueses—, expresado de forma contundente en los profesores, que se ven “sentados o acurrucados contra las paredes de una habitación expresamente acondicionada para gente que necesita reposo”.

En medio de la desidia celebrada poéticamente por Jakob (y por otros personajes walsesianos, sin duda), surge también la posibilidad de narrar desde un gozo minúsculo y suficiente, un gozo que no es glotón ni compulsivo, que se deja acariciar de lo múltiple y efímero, que no siente nostalgia de ninguna situación paradisiaca, que es solitario y vago, que encuentra “fragancia y energía” en la carencia. Este gozo tiene una espacialidad tangencial frente al pétreo Instituto Benjamenta; es íntimo, lo delinea la fluidez de la ensoñación y se dispersa en las fútiles entretenimientos de un joven desocupado que aún no se decide a “enfrentar” la vida, que no entra en esa suerte de combate que es darle un sentido al existir.

Cuando Jakob visita la ciudad, se embebe de su encanto diverso y cambiante, se fascina con su “moral”, que enseña sin ninguna autoridad, con su ritmo anónimo y espontáneo, con sus afanes y propósitos. Un gran teatro de la acción incansable que presencia el “perezoso” joven; su cuerpo se estremece ante el “tráfago viviente” y se deja deslumbrar por “el oropel de absurdas promesas” que ofrece la ciudad. Frente a nuestra costumbre —la de los hombres contemporáneos— de caminar por las calles a toda prisa y con algún objetivo claro mandado por la vida productiva, Jakob semeja una especie de *flanèur* precoz que, no obstante, no desprecia la ocupación hormigueante de los ciudadanos, sino que la siente como estímulo para su espíritu adormecido. En las ciudades nadie se detiene para interpelar al observador: ¿para dónde va?, ¿qué tiene que hacer? Más bien se lo deja ahí, involuntariamente, en el anonimato del fluir incesante de las calles. Esta desatención de la masa urbana hacia el joven desocupado le permite vagar en ociosas imaginерías. ¿Qué tal si nos



retrotrájeramos a tiempos y geografías pasados en los que errar por el desierto haciéndose una idea del mundo por cuenta de la luminosidad de los astros tenía algún valor? En contraste, las rutilantes luces de la ciudad hacen perder el cielo y fijan la mirada en la humanidad indiferente, en las sensaciones fugitivas, en las impresiones superficiales que dibujan sonrisas gratuitas o semblantes apáticos; nada de esto parecido a aquella imagen de “un cielo hacia el cual lanzar suspiros de alivio” (algo que se lee en *Los hermanos Tanner*) o al cual preguntarle por el destino. El placer del joven Jakob es más inmediato y terrenal, ajeno a las constelaciones. Se centra “en la atención que embellece la vida” sin más: sin trascendencia, sin preguntas ni respuestas, sin sentido de los astros ni de lo divino, sin utilidad.

Lo gratuito no tiene lugar en nuestro tiempo y menos en la ciudad, en donde siempre hay que propender por la rentabilidad de las cosas y de las acciones, y donde “todo el tiempo se piensa que tiene un encanto conseguir algo, que así la vida cobra un cariz excitante”. En contraste con esta actividad y expectativa, la presencia distraída de Jakob sólo da lugar a impresiones poéticas y fugitivas que no llevan a ningún lado, que hormiguean en él como las personas que ve en la calle y que luego lo abandonan a su inercia.

¿Es confiable alguien que no va a ningún lado? ¿Cuál es su moral? La holgazanería se juzga mal hace mucho tiempo. Frente a esta, Jakob (igual que el ayudante Joseph Marti, y a ratos el inconstante Simon Tanner, personajes de otras novelas de Walser) exalta el sentido del deber que forja el carácter para hacerle frente a la vida. Sucede, empero, que la persistencia en el deber, la corrección sumisa y los modales estrangulan la buena conciencia que exhiben y se revelan más bien como una forma de resistencia obstinada, insensata, a tener algún poder, a dominar algún sentido o acción, a influir en otros. Ningún comentario que se haya hecho sobre Walser y su obra obvia este aspecto esencial y paradójico: cómo es que fundirse cabalmente en la institucionalidad del deber, alienarse en esta, se convierte en la manera más radical de “liberarse”, si se entiende tal liberación como no estar tiranizado por la idealidad del Yo, aquel que desea, que aspira, que tiene logros, que se encumbra, que se atrincheró en una identidad. Salvando las diferencias de actitud y de circunstancias, se sienten ecos entre estos personajes y *Bartleby, el escribiente* de Melville. Tal fue su terquedad al abstenerse de la acción más mínima demandada por su oficio o por la supervivencia, tan contundente su básica enunciación de “preferiría no hacerlo”, que siempre ha despertado dudas sobre si justamente su inacción no constituiría la más astuta resistencia a la hiperactividad agobiante que exige el paradigma de vida burgués.

Doblegar la persona y sus proyecciones al imperio de los amos (o a la negación monolítica de la acción) significa trascender el fracaso que implica de suyo la pretensión de la identidad yoica. Acaso por esto puede resultar incómodo a ratos leer a Walser para quienes sienten en su pecho el palpito de la acción esperanzada o de la rebeldía. Solo que él no incita al desengaño con irónica superioridad. La ironía muestra disimuladamente una sapiencia arrogante, y nada más ajeno a Walser y a sus personajes. La abdicación de las aspiraciones no implica en estos un premeditado desengaño frente a los propósitos de libertad; se muestra cándida y sin necesidad de justificación velada. Igual, sus personajes dados a la gandería —piénsese en Simon, de *Los hermanos Tanner*— no se erigen en una suerte de

revolución negativa ante la moral burguesa; simplemente deambulan sin ningún afán de ser nada, anhelando por momentos someterse a algún deber que los haga sentirse solidarios con la grey de los subordinados.

Seres ajenos al envanecimiento son los personajes de Walser, pues no se creen relevantes o trascendentes. A los de este tipo uno les supone una sonrisa confiada en que, con sus pensamientos y sus acciones, estarán a salvo de lo ínfimo (y de la muerte corriente), aunque también pueden llevar la risita irónica de los desengañados. Se creen astutos por desear más allá de su presente insatisfactorio o por subestimar la ingenuidad de cualquier deseo o ilusión. Ninguno de estos entraría en el espectro de Walser y sus personajes, que viven no más que en el presente y no ambicionan o desprecian nada que no les dé la gratuita atención al mundo. Ciertamente desdeñan las manifestaciones del poder y la elevación, pero de “una manera seductoramente pueril” —así calificaba Canetti la veracidad de Walser en uno de sus apuntes—, con una modestia inusitada, como lo muestran estas palabras de Jakob: “Todo es mucho para mí, hasta las cosas más ínfimas”. Frente a nuestra pretensión de tener poder sobre cosas e ideas, sobre nuestros destinos, leemos aquí, simplemente, la perplejidad que suscita el mundo inmensurable.

Cuando seguimos la voz de Jakob von Gunten no percibimos en ella nada que quiera persuadirnos. Él juguetea con las categorías del orden burgués y las desfigura o hace mofa de ellas; así, por ejemplo, cuando piensa en las personas exitosas: “Se nota en seguida cuando los hombres empiezan a contabilizar éxitos y reconocimiento, se ponen casi gordos de autosatisfacción saturadora, y la fuerza de la vanidad los va inflando hasta convertirlos en un globo irreconocible”. La carencia de ambiciones es la que justifica inscribirse en un instituto que prepara para el servicio; es asimismo la que explica la inconstancia del joven Simon Tanner, que deja cada tanto los trabajos que consigue y no se esfuerza en encontrar ocupaciones nuevas, aunque las acepta de buena gana si son de menor categoría.

Jakob intenta formarse como un criado, pero no es fácil para él dejar de ser insolente: “Es curioso el placer que siento al provocar estallidos

Lo gratuito no tiene lugar en nuestro tiempo y menos en la ciudad, en donde siempre hay que propender por la rentabilidad de las cosas y de las acciones, y donde "todo el tiempo se piensa que tiene un encanto conseguir algo, que así la vida cobra un cariz excitante".



Robert Walser el 23 de abril de 1939, en un paseo por Herisau-Wil

de ira en los que ejercen el poder". Asimismo, se fascina con los "defectos y malas costumbres" que pueblan el mundo librándolo de la monotonía. En contraste, lo atrae especialmente la bondad, y por eso tiene un amigo entrañable en el instituto. Es Kraus, el sirviente perfecto, el que nunca va a aspirar a nada más que a seguir órdenes, el que se esfuerza por humillarse ante los deseos de los otros, el que no fanfarronea con nada. Jakob se imagina que él tendrá un destino desgraciado y esto le inspira amor fraterno. Aprecia sobremedida su "cultura", que consiste en la prudencia y el recato. Además, es feo y no tiene esperanza ninguna de éxito ni de consideración especial o respeto por parte de nadie; "es una verdadera obra de Dios, una nada, un criado". En comparación, Jakob no es más que un granuja que se la pasa instigando la integridad de Kraus, y sabe bien que su amigo es semejante a la bondad, esa increíble cualidad que anida en lo menos visible, oculta "entre la niebla", como un gesto y una voluntad difíciles de sostener, ajena a la grandilocuencia. La vileza y el arribismo colindan, lo mismo que la bondad y la humildad. No esperar nada de una obra buena es un ideal para Jakob, como cuando se le hace un favor a un desconocido en la calle y se siente un regocijo que nadie nota, discreto.

Tal vez pudiera resumirse este sentido de la bondad en algo que le dice el hermano a Jakob: "de ser posible, haz algo bueno y hermoso a favor de alguien". Como si el bien pudiera hacer liviana la insignificancia, como si aliviara un tanto de la infructuosidad de la vida. Al menos esforzarse en ser bueno y decente; lo demás es secundario. Con

esto, descubrir afinidad con los desdichados, sentir amistad por ellos, que son quienes muestran una faz más sincera de la vida, es un rasgo decisivo en varios de los personajes de Walser —por supuesto, de Jakob—. La amistad no tiene más beneficio que la de la solidaridad entre seres desvalidos o vulnerables. A lo mejor esto le parezca a alguien una simplificación moralizante o cristiana; aun así, en días de descomposición social, de fracaso de la razón, de guerra y miseria (nuestros días), ¿no apreciamos el valor inigualable de los gestos bondadosos y solidarios? Gestos que no salvan a nadie ni al mundo de su ruina, pero que acaso apaciguan un tanto la consciencia de nuestro fracaso como humanidad.

A Jakob suele aparecerse en sueños la faz de la maldad, de la subversión del orden de los afectos y los deseos convenientes a un ser bueno. En una ocasión, por ejemplo, sueña con que agrade a su adorada madre y nota cada detalle de su punzante sufrimiento. En otra, se muestra ante sí mismo "convertido en un hombre muy malo, perverso". Adornado con cadenas de malandro: "de mi barriga pendían, negligentemente, quintales de carnosa dignidad". Atiborrado de comidas y bebidas, en un gran banquete de satisfacción maligna: "en los cuchillos y tenedores se habían pegado las lágrimas de mis enemigos ajusticiados". Cual rey taumaturgo, comienza a recibir visitas: entra en forma de anciano miserable "la sabiduría de la vida" y le besa las botas; con perfil de "tierna jovencita" entra a besuquearlo la "inocencia infantil"; luego un joven pobretón, "el lado serio de la vida"; luego una cualquiera, "las ganas

de trabajar”; luego un trabajador fortachón, “el empeño”; luego la virtud, “de una belleza avasalladora para el que no tenga completamente helado el corazón”. Todos fueron expoliados. Al fin se presentó Dios para despertarlo. Es curioso cómo tienta la maldad a Jakob. Ciertamente, él se aterra de la locura de sus sueños y se lamenta con buena fe: “Dios mío, aún me queda la esperanza de llegar a ser algo en la vida”. Este juego entre tentativas del mal que no superan el umbral de lo onírico y el anhelo de bondad antedicho nos da una imagen de la liviandad moral del joven Jakob, una liviandad que no significa debilidad o incapacidad, sino inexistencia de un dogma, incertidumbre de la vida en ciernes.



Película *Jakob von Gunten* (1971)

Jakob von Gunten oscila entre la fortaleza del buen comportamiento que prepara para servir y los riachuelos de la vagancia ensoñada. En sus líneas se siente la *demora* de cualquier resolución. Jakob *mora* en la dilatación del tiempo que le permiten la escritura de su diario y la ensoñación. Si la obediencia es ocuparse de lo inmediato, no gastar el tiempo ni las energías en imaginar y errar, él hace lo contrario: sueña y escribe.

Jakob von Gunten oscila entre la fortaleza del buen comportamiento que prepara para servir y los riachuelos de la vagancia ensoñada. En sus líneas se siente la *demora* de cualquier resolución. Jakob *mora* en la dilatación del tiempo que le permiten la escritura de su diario y la ensoñación. Si la obediencia es ocuparse de lo inmediato, no gastar el tiempo ni las energías en imaginar y errar, él hace lo contrario: sueña y escribe. En cualquier caso, respira en “las regiones inferiores” —algo que todos sus lectores saben y recuerdan—, que son tales por estar evadidas del poder, por evitar cualquier elevación vanidosa. Él no enfila las palabras como si fueran su soldadesca de ideas; le sucede lo contrario al escribir: “Me pone demasiado eufórico. Y salvaje. Y las letras bailan y revolotean ante mis ojos”.

¿Y qué decir de su carácter presto al ensueño? ¿Quién toma en serio a los soñadores? El hermano le dice a Jakob: “Ya no hay nada bello ni excelente. Lo bello, lo bueno y lo justo has de soñarlo tú mismo”. Esta es la más delicada contestación al nihilismo que nos hace rasgarnos las vestiduras, pues la posibilidad de soñar lo que ya no tiene un peso propio en el contexto civilizatorio permite conservar una mínima esperanza en la humanidad creadora de sentidos, capaz de amar la vida y de sonreírle sin culpas a la muerte. A diferencia de cualquier fe o fanatismo que quiera anteponerse ruidosamente a la debacle, soñar —y la abstracción silenciosa implicada por los sueños— tiene el mérito de no promover ningún idealismo, de ser más contingente que la persona misma, de no hacerle daño a nadie. En una época sin dioses, sin héroes, sin “grandes ideas” (y en contra de los que artificiosamente quieren inventarse), quizá cierta religiosidad del sueño y del soñar, espolvoreada entre las historias de Walser, tenga la forma de una respuesta dulce, exigua, inofensiva, que libra de momento, con su lúdica magia, de la nada y del caos. ■

Daniela Londoño Ciro (Colombia)

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



# Marfa Borétskaya, la soberana no coronada de Nóvgorod

ANASTASSIA ESPINEL

La personalidad de Marfa Borétskaya, mejor conocida con el apodo de “Marfa, la Posádnitsa”, uno de los personajes femeninos más polémicos y contradictorios de la historia rusa, ha llamado la atención de los historiadores desde hace más de quinientos años que han transcurrido desde su muerte. Algunos de sus contemporáneos la comparaban con Jezabel, Herodías, Agripina y otras mujeres poderosas pero nada ejemplares en su conducta moral; otros la consideraban una santa. Nikolái Karamzín, el padre de la ciencia histórica rusa, la llamó “la última ciudadana libre de la Gran Nóvgorod” y la representó como una auténtica mártir de la libertad en las páginas de su famosa obra *Marfa la Posádnitsa, o la Conquista de Nóvgorod* (Karamzín, 1984: 24). En cambio, algunos historiadores de la época actual, como Y.G. Alekséev, no ven en ella más que “una anciana terca, dispuesta a vender Nóvgorod a los lituanos, que no tiene nada que ver con la heroína romántica de Karamzín” (Alekséev, 2007: 356).

¿Quién era realmente aquella mujer tan amada y tan odiada, elogiada por unos y odiada por otros? ¿Por qué su nombre, convertido hoy en un verdadero símbolo de la soberana República de Nóvgorod, ha sobrevivido a través de los siglos? ¿Acaso era una heroína o una traidora? Hasta ahora no hemos podido contestar con certeza a todas estas preguntas, pues las fuentes originales contienen una información sumamente contradictoria y de carácter más bien subjetivo. Como se sabe, en la historia siempre predomina la versión contada por los vencedores, que en este caso son los moscovitas y su gran príncipe Iván III, mientras los nombres de los vencidos, entre los cuales está el de Marfa Borétskaya, suelen ser olvidados o denigrados. Tratando de ser objetivos y fieles a las fuentes históricas, intentaremos reconstruir la vida de aquella mujer extraordinaria.

## I. La hija de Nóvgorod

La fecha y el lugar exacto de su nacimiento se desconocen. Debió haber nacido en Nóvgorod en la década de 1420, en el seno de la distinguida familia de los boyardos Loshinski.<sup>1</sup> No existen datos acerca de su niñez ni de su vida de soltera; apenas núbil, fue entregada en matrimonio a un tal Filipo, boyardo de un linaje que cedía en nobleza y antigüedad a los Loshinski pero que, al parecer, los superaba en riqueza, ya que era propietario de numerosas aldeas cerca de Nóvgorod, así como de extensos dominios a orillas del Dvina Septentrional y del mar Blanco. De esta unión nacieron dos hijos, Antón y Félix, que murieron a temprana edad junto con su padre, víctimas de un trágico accidente, cuando la barcaza a bordo de la cual se desplazaba la familia en uno de los viajes habituales a sus dominios, naufragó en las gélidas aguas del mar Blanco. Sin duda, este debió haber sido un golpe muy duro para Marfa, pero, dado que era una mujer fuerte, sobrellevó su pérdida y pudo rehacer su vida. A una viuda joven y rica no le faltaban pretendientes de las mejores familias de Nóvgorod y, una vez terminado el período de luto, Marfa unió su vida a la de Isaac Boretski, uno de los personajes más notorios en la vida política de la época.

Para entender mejor la posición del nuevo cónyuge de Marfa, debemos esbozar en rasgos generales la historia de Nóvgorod y de su

organización política, tan distinta al resto de los principados rusos de la época. Fundada aproximadamente en el año 859, Nóvgorod desempeñó el papel de la primera capital del primer Estado de Rus hasta el año 882, cuando el príncipe Oleg trasladó su residencia oficial a Kiev. Situada en el extremo noroccidental del área donde se ubicaban las tribus eslavas, Nóvgorod carecía de tierras fértiles y, a diferencia del resto de los territorios rusos, no basaba su economía en la agricultura ni la ganadería sino, aprovechándose de su situación geográfica única, en el comercio del Báltico, más que todo con los vikingos y posteriormente con las ciudades de la Liga Hanseática. La prosperidad económica de Nóvgorod, así como su gran importancia en la vida política de la Rus de Kiev, le ayudaron a convertirse en un poderoso centro regional. Tuvo un papel decisivo en el ascenso al poder del príncipe Vladimir el Santo y posteriormente de su hijo y sucesor Yaroslav el Sabio. Como resultado, aquellos dos soberanos les concedieron a los leales novgorodianos numerosas libertades y privilegios que fortalecieron aún más la creciente tendencia de Nóvgorod hacia la autonomía total. Aunque formalmente estaba subordinada a los príncipes de Kiev, Nóvgorod tenía su propio gobierno, la famosa *veche*, especie de asamblea popular en la cual participaban todos los ciudadanos libres, y que estaba autorizada a elegir magistrados supremos e incluso al mismo príncipe, cuyo poder se reducía casi exclusivamente a funciones militares. Si el príncipe por alguna razón no satisfacía a la todopoderosa *veche*, podía ser desterrado de la ciudad y remplazado por otro candidato más conveniente; precisamente por eso Nóvgorod había adquirido el apodo de “Atenas de Rusia”, y sus habitantes la fama de un pueblo rebelde, obstinado y sumamente celoso de su preciada libertad.

La *veche* era presidida por el *posádnik*, especie de cónsul que ejercía el poder supremo. Entre los historiadores no existe una opinión única sobre la verdadera escala del poder de los *posádnik*. Valentín Yanin, uno de los mayores expertos en el tema, afirma que, aunque las elecciones de los *posádnik* se efectuaban anualmente, muchos de ellos habían logrado ocupar el cargo de manera consecutiva durante décadas enteras, pasando luego el cargo a sus hijos u otros parientes cercanos, desacreditando por completo todo elemento



democrático (Yanin, 2003: 15). De todos modos, la interpretación del gobierno de Nóvgorod como una oligarquía hereditaria no está unánimemente aceptada por otros historiadores.

Tras la desintegración de la Rus de Kiev, Nóvgorod se convirtió en una república independiente y logró conservar su autonomía a pesar de todos los cataclismos posteriores. Fue una de las pocas ciudades rusas que pudo salvarse de la invasión mongola en el siglo XIII y rechazó exitosamente las cruzadas de los caballeros suecos y alemanes. En los siglos XIV y XV, con el rápido ascenso de Moscú y su transformación en la capital del nuevo Estado Ruso, entre los novgorodianos creció la preocupación frente a aquella tendencia centralista. A diferencia de Moscú, Nóvgorod no pretendía desempeñar el papel del centro político de Rusia; lo único que quería era conservar su autonomía.

Para mediados del siglo XV, entre los partidarios más fervorosos de la confrontación con Moscú sobresalía el linaje de los Boretski, al cual pertenecía Isaac, el segundo esposo de Marfa. Aquella unión duró aproximadamente veinte años y, al parecer, resultó ser bastante feliz y armoniosa. Los esposos tuvieron dos hijos varones, Dimitri y Fiódor, y una hija llamada Xenia; mientras Isaac realizaba una exitosa carrera política ocupando el puesto de *posádnik* durante más de diez años, Marfa administraba con mucha habilidad los cuantiosos bienes familiares. Sus hijos la obedecían en todo, e incluso su poderoso esposo siempre tomaba en cuenta sus sabios consejos.

A pesar de su carácter fuerte y ambicioso, Marfa también era famosa por su generosidad; los banquetes que se ofrecían en su casa eran los más lujosos de toda Nóvgorod. Una leyenda popular cuenta que a una de aquellas fiestas en la casa de los Boretski entró el Zósima, un monje anciano del famoso convento de Solovkí, posteriormente canonizado y venerado como uno de los santos más importantes de toda Rusia. Marfa inicialmente trató con desdén a aquel visitante vestido de harapos, pero luego, profundamente arrepentida, le ofreció un puesto en su mesa. Entonces, el santo varón le reveló que acababa de tener una visión aterradora: “He visto, señora, que tu casa, alegre y ruidosa, se quedará vacía; sus puertas y ventanas serán cerradas para siempre y

muchos de tus invitados perderán sus cabezas” (Minéeva, 2001: 213).

No se sabe si la habitualmente escéptica Marfa les dio mucho crédito a las palabras de Zósima, pero muy pronto se hizo evidente que la siniestra profecía no estaba lejos de la verdad.

La Edad Media se acercaba a su fin; en toda Europa, en vez de las libertades y privilegios feudales, nacían los primeros Estados centralizados y Rusia no era la excepción. Para crear un fuerte Estado centralizado, era preciso acabar con todos los focos de separatismo, y Nóvgorod era el más peligroso de ellos.

## 2. Viuda, madre y luchadora

En el año 1470, Marfa quedó viuda por segunda vez; en aquel entonces debía tener entre 45 y 50 años, edad considerada muy avanzada para una mujer de la época. Cualquiera otra dama de su edad y condición se hubiera confinado a las cuatro paredes de su casa o retirado a algún convento para aliviar su dolor con los rezos, pero Marfa prefirió otra forma de consuelo. Tras la muerte de Isaac Boretski, la *veche* eligió como *posádnik* a su hijo mayor, Dimitri, pero en realidad fue la madre del joven magistrado la que se convirtió en una auténtica ama de la ciudad. Al igual que Agripina, intervenía en los asuntos del gobierno y pretendía dirigir todos los pasos de su hijo, pero, a diferencia de Nerón, a Dimitri no le parecía disgustar demasiado la constante presión de su madre y no se atrevía a oponerse a ella. Fue Marfa la que convenció a Dimitri de celebrar una alianza con Casimiro IV Jagellón, el gran duque de Lituania y rey de Polonia, e invitar a Nóvgorod al príncipe lituano Mijaíl Olétkovich con su hueste personal.

El gran príncipe de Moscú, Iván III, no permaneció de brazos cruzados y, a diferencia de Marfa, se esforzaba por evitar una confrontación abierta. Según el gran historiador ruso del siglo XIX Serguei Soloviov, Iván III “siempre evitaba medidas radicales y pasos decisivos pero, al mismo tiempo, mostraba una gran firmeza; jamás dejaba un asunto a mitad de camino y siempre obtenía lo que deseaba” (Soloviov, 1879: 112). A lo mejor distaba mucho de ser un soberano ideal, pero, sin duda, era el más conveniente para la Rusia de su época. La Edad Media se acercaba a su fin; en toda Europa, en vez de las libertades y privilegios feudales, nacían los primeros Estados centralizados y Rusia no era la excepción. Para crear un fuerte Estado centralizado, era preciso acabar con todos los focos de separatismo, y Nóvgorod era el más peligroso de ellos.



Mientras la fogosa e insolente Marfa Borétskaya se preparaba para la guerra, el frío y calculador Iván III hacía todo lo posible para evitarla, debido al hecho de que esta vez sus contrincantes no eran musulmanes tártaros ni tampoco católicos polacos y lituanos, sino rusos y ortodoxos como él mismo. Inicialmente, el soberano moscovita se esforzó por atraer a su lado a varias familias influyentes de Nóvgorod. Aquel partido promoscovita reunía en sus filas numerosos partidarios, pero en una de las sesiones de

la *veche*, Dimitri Boretski, por instigación de su madre, logró levantar contra ellos al resto de la asamblea. Dentro del edificio del concejo estalló una auténtica batalla y todos los partidarios de la alianza con Moscú fueron asesinados a hachazos.

Semejante vandalismo les ayudó a Dimitri y a su poderosa madre a acabar con una posible conspiración dentro de la misma Nóvgorod pero agravó aún más las relaciones con Moscú. Magnífica oradora, Marfa pronunció numerosos discursos públicos en los que trataba de convencer a sus conciudadanos de que el gran príncipe de Moscú no tenía ningún derecho a tratar a los novgorodianos libres como si fueran sus súbditos ni a intervenir en los asuntos internos de un Estado soberano. Fue entonces cuando le otorgaron el apodo de Posádnitsa, derivado femenino del cargo de *posádnik*. En cambio, para Iván III, Nóvgorod, al igual que las demás ciudades rusas, era el patrimonio intransferible de su dinastía, los Riúrikov, por lo que no tenía ningún derecho a oponerse a la voluntad de su legítimo amo y señor.

La guerra estalló en 1471 y desde su inicio fue desfavorable para Nóvgorod, ciudad de mercaderes y artesanos que ni siquiera poseía su propio ejército regular. El príncipe Mijaíl Olélkovich huyó en el momento más decisivo con toda su tropa, abandonando Nóvgorod a su propio destino. Aconsejado por su madre, Dimitri Boretski intentó organizar una especie de milicia popular. Digno hijo de su madre, el *posádnik* actuó con suma crueldad, azotando o arrojando al río Vóljov a todos aquellos que no deseaban formar parte de su tropa. Finalmente, logró reunir unos 40 mil hombres, la mayoría de los cuales ni siquiera sabían sostener una espada o cargar un cañón.

La batalla decisiva tuvo lugar el día 14 de julio de 1471 a orillas del Shelón. Al cruzar aquel río, la disciplinada y bien adiestrada tropa moscovita bajo el mando de Daniel Jolmski, uno de los mejores estrategas de Iván III, emprendió un ataque frontal contra la flamante milicia de Dimitri Boretski. En aquella batalla cayeron 12 mil novgorodianos y otros 1.700 fueron tomados prisioneros, entre ellos el mismo *posádnik*. Entre los papeles de Dimitri fue hallada una copia de su tratado secreto con el rey Casimiro IV, hecho que le permitiría a Iván III acusarlo de alta traición y ejecutarlo inmediatamente. No obstante, el gran

---

Magnífica oradora, Marfa pronunció numerosos discursos públicos en los que trataba de convencer a sus conciudadanos de que el gran príncipe de Moscú no tenía ningún derecho a tratar a los novgorodianos libres como si fueran sus súbditos ni a intervenir en los asuntos internos de un Estado soberano.

---

príncipe de Moscú no era sanguinario ni cruel (al menos, no tanto como su famoso nieto Iván IV el Terrible) y, además, quiso utilizar a un rehén tan valioso como instrumento de presión sobre Marfa y sus partidarios. Sin embargo, aquella mujer no quiso buscar compromiso alguno con los odiados moscovitas. Al recibir el ultimátum de Iván III, Marfa apareció en público vestida de luto y con el cabello encanecido en una sola noche, pero, en vez de llorar y lamentarse, pronunció su famoso discurso que finalizaba con las siguientes palabras: “Ahora que perdí a mi hijo, al menos tengo derecho a consolar a tantas otras madres de Nóvgorod” (Karamzín, 1984: 48).

Dimitri Boretski fue ejecutado, y el día 11 de agosto de 1471 se firmó el Tratado de Korostín, según el cual Nóvgorod perdía todos sus privilegios de antaño y se proclamaba “patrimonio de los príncipes de Moscú”. Iván III no atentó contra la libertad de los Boretski y les permitió conservar todos sus bienes, considerando que la ambiciosa matriarca de aquella problemática familia ya estaba lo suficientemente castigada con la pérdida de su hijo mayor como para no volver a sublevarse nunca más. Sin embargo, estaba equivocado.

### 3. ¡Ay de los vencidos!

En el otoño de 1475 el soberano moscovita visitó Nóvgorod. Durante su estancia en la ciudad, ofreció numerosos banquetes y recepciones, a los que invitó a los miembros de los mejores linajes para convencerlos de que en adelante su futuro estaba con el gran príncipe de Moscú. Después de aquel gesto, muchos de los más eminentes ciudadanos de Nóvgorod se inclinaron definitivamente a favor de la alianza con Moscú y solo los más fervorosos defensores de la antigua libertad, incluidos los Boretski, que declinaron todas

las invitaciones de Iván III y no honraron con su presencia ninguna de sus celebraciones, continuaron la lucha e incitaron a sus conciudadanos a una rebelión abierta.

En 1477 estalló una nueva guerra, y esta vez Iván III, en vez de acudir a sus habituales juegos diplomáticos, simplemente asedió Nóvgorod como una fortaleza enemiga cualquiera. En la batalla bajo las murallas de la ciudad murieron numerosos novgorodianos, entre ellos el nuevo comandante de la milicia, el joven Miroslav, elegido por Marfa como esposo para su hija Xenia, mientras su segundo hijo Fiódor cayó prisionero y fue desterrado a la ciudad de Múrom, donde falleció poco después en circunstancias bastante sospechosas. A pesar de aquel nuevo golpe del destino, Marfa aún poseía suficiente fuerza para aparecer, junto con su hija, en las murallas de la ciudad asediada y alentar a sus últimos defensores.

La resistencia de Nóvgorod duró hasta enero de 1478; finalmente, la ciudad rebelde se vio obligada a rendirse y firmar el Tratado de Yazhelbitsy, de acuerdo con el cual Nóvgorod perdía los últimos restos de su autonomía (Valk, 1949: 121). En esta ocasión, Iván III se mostró categórico e implacable: “Ya no habrá en Nóvgorod ningún *posádnik* ni se convocará la *veche*; la ciudad será gobernada de la misma forma que el resto de nuestras tierras” (Karamzín, 1984: 110). Todos los habitantes de la ciudad, incluidos mujeres y niños, se vieron obligados a jurar en público su fidelidad al príncipe de Moscú, y los instigadores principales de la reciente rebelión fueron arrestados y deportados lejos de su tierra natal; el número de los novgorodianos exiliados junto con sus familias superaba 20 mil personas.

Entre los detenidos figuraban los nombres de Marfa Borétskaya, su hija Xenia y su pequeño nieto Vasili. El destino final de la familia se



Marfa Posádnitsa. *Destrucción del veche de Nóvgorod*, de Klavdi Lébedev, 1889.

desconoce. En la versión de Karamzín, la más romántica y trágica de todas, Marfa fue ejecutada públicamente junto con su hija y sus últimas palabras fueron: “¡Me muero como una ciudadana de Nóvgorod!” (115). Sin embargo, aquel hecho no es confirmado por ninguna otra fuente; la mayoría coinciden en que fue deportada a Nizhni Nóvgorod junto con Xenia y Vasili y forzada a vestir hábitos de monja en el convento de la Divina Concepción y a tomar el nombre de sor María; la fecha y las circunstancias de su muerte se desconocen. La hija de Marfa Borétskaya vistió hábitos en aquel mismo convento, y su nieto Vasili, al parecer, murió a temprana edad, ya que su nombre no se vuelve a mencionar en ningún documento posterior al año 1478.

Así de trágico fue el destino de Marfa Borétskaya, mejor conocida como la Posádnitsa, aquella mujer extraordinaria, convertida en un auténtico símbolo de la libertad para muchas generaciones tanto de los habitantes de Nóvgorod como de toda Rusia. **U**

---

*Anastassia Espinel* (Rusia)

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

## Referencias

- Alekséev, Yuri Geórguievich (2007). *Las campañas del ejército ruso en la época de Iván III*. San Petersburgo: Editorial de la Universidad Estatal de San Petersburgo (en ruso).
- Karamzín, Nikolái Mijáilovich (1984). *Marfa la Posádnitsa, o la Conquista de Nóvgorod*. Leningrado: Judózhstvennaya Literatura (en ruso).
- Minéeva, Sofia V. (2001) *La vida de los santos Zósima y Savvatio de Solovki en el contexto de los manuscritos de los siglos XVI-XVIII*. Moscú: Yazyki slavianskoi kultury (en ruso).
- Soloviov, Serguei Mijáilovich (1879). *Historia de Rusia desde los tiempos antiguos*. Tomo V. San Petersburgo: Tovarishstvo Obshestvennaya Polza (en ruso).
- Valk, S.N. (1949). *Las cartas oficiales de Nóvgorod la Grande y de Pskov*. Moscú-Leningrado: Academia de Ciencias de la URSS (en ruso).
- Yanin, Valentín Lavriéntievich (2003). *Los posádnik de Nóvgorod*. Moscú: Yazyki Russkoi Kultury (en ruso).

## Nota

- <sup>1</sup> Los boyardos (el título nobiliario más alto en la Rusia de los siglos IX-XVI) gozaban de una gran influencia política y económica, así como de una casi completa autonomía, lo cual entraba en conflicto con la expansión del poderío de los mismos príncipes moscovitas, quienes teóricamente tenían a los boyardos bajo su dominio.



# CUANDO LA LITERATURA SE ANTICIPÓ A BREXIT

LINA MARÍA  
AGUIRRE JARAMILLO

“La insularidad de los ingleses”, escribía George Orwell en su ensayo “England Your England”, es “en el fondo la misma cualidad del carácter inglés que repele al turista y mantiene a raya al invasor”. Era febrero de 1941, la *Luftwaffe* encendía a Londres en medio de la *lightning war*, la guerra que atacaba a la ciudad como si fuera con rayos: *Blitzkrieg*, la palabra que la prensa británica derivó en *The Blitz* para describir los ocho meses, una semana y dos días de fortísimos bombardeos perpetrados por las flotillas alemanas durante la Segunda Guerra Mundial, cuando Orwell, como miles de conciudadanos, experimentaba lo que él resumía en la primera línea del ensayo: “Mientras escribo esto, seres humanos altamente civilizados están sobrevolando, intentando matarme”.

El ensayo fue publicado en el libro *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius* (1941), un título que alude tanto a poderío real con instinto felino como a criatura mitológica con poderes de fantasía, y que casi parecería intencional para el argumento que el autor, nacido como Eric Blair, desarrolla en el texto: la naturaleza de Inglaterra (el nombre que él usa a menudo para englobar la nación, el Reino Unido) se define en la *distinción*: todo lo que los habitantes de las islas británicas entienden que los distingue de sus vecinos inmediatos, los habitantes “del continente”, los europeos.

Una naturaleza que él reconoce no solamente como nativo de dichas islas sino también en su propia experiencia de viajero, de intelectual, de luchador de batallas al sur de los Pirineos, de residente temporal en París con exiguos medios económicos pero con suficiente lente y lápiz (además del infaltable tabaco en su carrera de fumador impenitente) como para saber apreciar las diferencias que invaden al hombre que retorna a las cosas de ese Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte que le son familiares:

Cuando usted vuelve a Inglaterra desde cualquier país extranjero, tiene inmediatamente la sensación de respirar un aire diferente. Inclusive en los pocos primeros minutos, docenas de pequeñas cosas conspiran para producirle este sentimiento. La cerveza es más amarga, las monedas son más pesadas, el césped es más verde [...] Las multitudes en las grandes ciudades, con sus rostros protuberantes, sus malas dentaduras y modales gentiles, son diferentes de la multitud europea.

Esas gentes, a uno y otro lado del Canal de la Mancha (o *English Channel*, desde la orilla que habla inglés) se enfrentaban entonces a cambios históricos que determinaban su presente ensangrentado violentamente en una segunda Gran Guerra, con las fuerzas aliadas enfrentadas al ejército nazi de Hitler, con comunidades judías desmembradas y cientos de kilómetros convertidos en campos funestos. Y, así mismo, en ambas costas del canal se sabía que ese presente deslazaría en algún momento en un futuro que, con toda la incertidumbre y el temor que podía inspirar, era imposible evadir. Un día, sería necesario encarar la nueva realidad de aquel continente de fronteras severamente redibujadas, que llevaba el nombre legendario de una princesa fenicia abducida por Zeus, cuyas coordenadas geográficas se extendían con una mezcla de lenguas, dialectos, costumbres e ideas; de culturas que bien tomaban prestado entre ellas y de otras más lejanas a este y oeste. “Europa ¿su?, ¿nuestra? Europa” podría ser otra manera de subtítular aquel ensayo.

Un continente —y por extensión, un mundo— sacudidos por el cambio. Era necesario entonces, incluso bajo el amenazante sobrevuelo, preguntarse por las nociones que alimentaban

las circunstancias, ya de suyo incendiarias, que habían detonado de nuevo la declaración de una guerra como la que atravesaba Europa. Nación, identidad, patriotismo, lealtad: Orwell comienza preguntándose por sus significados en suelo inglés. ¿Qué pasaba después de volver a pisarlo, de constatar aquel césped resplandeciente y aquellos modales que adornaban fisonomías a menudo compuestas entre unos cuantos dientes faltantes y algunas narices demasiado notorias?

Primero, que la “vastedad de Inglaterra se lo traga a usted, y pierde por un rato ese sentimiento de que toda la nación tiene un carácter único identificable”. En los años cuarenta, ¿acaso no eran 46 millones de personas todas diferentes?, ¿cómo establecer un patrón entre semejante confusión? Segundo, vendrían las respuestas: Orwell propone un reconocimiento de que esos fragmentos individuales y dispares conforman un todo, una escena inglesa fundamentada en “sólidos desayunos y domingos sombríos, en pueblos humeantes, carreteras que ondulan, verdes campos y buzones rojos de correo”. Pero también en un amor sin par por las flores, el patio trasero y la “buena taza de té”. La realidad de una capacidad menor para el “pensamiento abstracto” y para la música y la pintura que las gentes de Alemania, Francia o Italia. Una hipocresía frente al Imperio y sus herencias, una obstinada aprensión frente a lo nuevo, con el proporcional apego por lo tradicional, así fuese anticuado y poco eficiente; una propensión colectiva por los pasatiempos, como coleccionar estampillas, observar trenes, criar palomas, hacer crucigramas, resolver acertijos, tirar dardos, trabajar en carpintería casera, acumular cupones, organizar vida social alrededor del *pub*, ir al partido de fútbol y, al mismo tiempo, mantener y defender un sentido muy privado de la vida personal.

Dependiendo de la clase social, el tono de la voz podía ser más ruidoso, los hábitos más escandalosos, el lenguaje más obsceno o el salario más corto para la cantidad de alcohol diario; pero, en general, frente a las crisis supremas, la nación se volvía una y actuaba “bajo una especie de instinto, realmente un código de conducta entendido por casi todo el mundo, aunque nunca ha sido formulado”. Y en esta tierra de barbarie en la perturbadoramente célebre Torre de Londres, se entendía,

●

En el interior de un Estado que se puede denominar de seis formas: *England, Britain, Great Britain, the British Isles, the United Kingdom* o *Albion* “en momentos muy exaltados”, los nacionales eran, y continúan siendo, excesivamente puntillosos en observar diferencias entre ellos con sus vecinos de la casa del lado, como con los de otras regiones del país. Pero todas esas diferencias se desvanecen cuando el inglés, el escocés, el galés, el hombre del norte en York, el del sur o el capitalino londinense se confrontan con el europeo.

●

desde siglos atrás, un “respeto por el constitucionalismo y la legalidad, la creencia en ‘la ley’ como algo por encima del Estado y del individuo”. Sí, decía Orwell, había algo distintivo y reconocible en la civilización inglesa: “Es una cultura tan individual como la de España [...] Tiene un sabor propio” que para bien o para mal imbuía el ser nativo. Ese sabor, podría agregarse hoy, seguramente resultaba a veces muy mantecoso, como de algunos típicos pasteles de carne, o insípido como los de algunos vegetales demasiado cocidos (fórmula persistente en la actualidad en algunos menús de aquellas islas), listo para provocar resignación, odio o burlas por parte tanto de nacionales como de extranjeros que encontraban insoportable esas particularidades de la vida británica.

“Las características nacionales no son fáciles de determinar, y cuando se hace, se convierten en trivialidades o parecen no tener conexión entre ellas. Los españoles son crueles con los animales, los italianos no son capaces de nada sin hacer un ruido ensordecedor, los chinos son adictos al juego. Obviamente, tales cosas no importan por sí solas. Sin embargo, nada carece de causa”, explica Orwell, insistiendo de paso, una vez más, en los problemas dentales comprobados entre su gente. En el interior de un Estado que se puede denominar de seis formas: *England, Britain, Great Britain, the British Isles, the United Kingdom* o *Albion* “en momentos muy exaltados”, los nacionales eran, y continúan siendo, excesivamente puntillosos en observar diferencias entre ellos con sus vecinos de la casa del lado, como con los de otras regiones del país. Pero todas esas diferencias

se desvanecen cuando el inglés, el escocés, el galés, el hombre del norte en York, el del sur o el capitalino londinense se confrontan con el europeo. De nuevo opera la que podía llamarse un aglutinamiento de identidad que mira a menudo con suspicacia ese pedazo de tierra al otro lado, y por consiguiente ese canal de tránsito abierto entre aguas no del todo fáciles de encauzar o contener a voluntad de un solo lado.

Ese mismo canal fondeado ya muchas veces, durante siglos, por viajeros que se decidieron —o se atrevieron— a trasegar los senderos clásicos, educativos, plácidos, formales —y no tanto— del viejo continente, y a contar el camino en relatos que conforman hoy una buena parte de la tradición universal literaria de viajes. Así como se ha dicho acerca de las idiosincrasias nacionales, se incurre en generalizaciones tan fáciles como injustas cuando se arroja toda la creación de un país bajo unos cuantos títulos. Pero es cierto que una parte de la idea de Europa en las islas británicas se ha forjado con base en recuentos testimoniales de quienes han ido por allí y, al parecer, no han quedado particularmente bien impresionados. A la hora de formar, confirmar y esparcir prejuicios, algunos autores no discriminaban particularmente entre la observación informada de primera mano y aquellas ideas viciadas por aires de superioridad británica que se transmitían fácilmente de libro en libro, de lector en lector.

Buena parte de tales ideas tienen origen en el llamado Grand Tour del siglo XVIII, cuando jóvenes patricios británicos eran enviados por meses, en ocasiones algunos años, a recorrer Europa para

refinar su formación, visitar los lugares más importantes de la Grecia y la Roma clásicas, conocer las capitales más importantes y tener un poco más de mundo antes de volver a sus islas y asumir las responsabilidades de su familia y sus asuntos, fueran públicos o privados. Estos jóvenes eran enviados con un tutor, usualmente alguien de la familia o un clérigo, quien velaba por la integridad física y, sobre todo, moral del pupilo. No se podía olvidar que el viaje entrañaba amenazas serias: el catolicismo, las mujeres, la sensualidad de las tierras latinas, por ejemplo, sin mencionar otros peligros prodigados por vicios mayores y menores. Como ha pasado siempre, no todos los jóvenes se avinieron, ni mucho menos, con el puritano guion prescrito en casa, y muchos optaron por abrazar la diferencia de las tierras no anglosajonas, especialmente cuando venía en forma de femenina insinuación francesa o de desparpajo italiano.

● .....  
A la hora de formar, confirmar  
y esparcir prejuicios, algunos autores  
no discriminaban particularmente  
entre la observación informada de primera  
mano y aquellas ideas viciadas  
por aires de superioridad británica  
que se transmitían fácilmente  
de libro en libro, de lector en lector.  
..... ●

Por esta época, otros viajeros, no necesariamente en rito de paso a la adultez, también se dieron a la carretera, en calidad de enviados diplomáticos, acompañantes de misiones políticas o, en el caso de mujeres como la famosa Lady Mary Wortley Montagu, esposas de aristócratas en misiones oficiales. Entre unos y otros, el acervo de conocimiento, impresiones, advertencias, digresiones y otras formas de aproximación al “extranjero”, suma volúmenes que todavía hoy sirven como referencia para investigar el complejo entramado de sentimientos encontrados, de

la fascinación a la repulsión incluso, desde Gran Bretaña hacia los países europeos.

Está, por ejemplo, el caso de Tobias Smollett, conocido novelista que salió de viaje con su esposa con ansias de escapar a una serie de problemas domésticos, financieros, políticos y de salud. Muchos apartes de sus relatos están plagados de tantas quejas que su contemporáneo y también viajero, Laurence Sterne, escribió que estaban llenos de “malhumor y amargura”, que no eran más que un “recuento de sentimientos miserables”. Esto, cuando no era que el problema radicaba en los olores, como escribe Smollett de su experiencia en Francia en *Travels Through France and Italy*, publicado originalmente en 1766:

En este país casi me intoxicó con ajo, el cual ellos mezclan en sus *ragouts* [guisados] y todas sus salsas; es más, el olor perfuma sus mismas habitaciones, así como a cada persona a la cual uno se le acerca. También me enfermé con *beccaficas* [una especie de pájaro], zorzales y otras pequeñas aves, que se sirven dos veces al día a toda la gente en el camino. Ellos son presentados en hojas de parra, y siempre están medio crudos, el estado en el cual los franceses prefieren comerlos, en lugar de correr el riesgo de perder el jugo por asarlos demasiado. (72)

Pero el ajo era poca cosa cuando se trataba de ruinas dilapidadas que no se conformaban con la expectativa del ojo británico educado clásicamente. Cuando Lady Montagu, mencionada antes, navegó por las costas griegas bajo dominio otomano, en 1718, se lamenta de que nada sea como “hacía dos o tres mil años”, cuando hubiera podido bajarse a tomar “un té con Sapho”. Le advierten que solo queda el paisaje porque el arte se ha extinguido, y sin poder recorrer como soñaba el Peloponeso legendario, le advierten que evite tocar tierra: “en lugar de semidioses y héroes, me informan que está en manos de asaltantes y que correría un grave riesgo de caer en sus manos”. Otra viajera del siglo XVIII, Lady Craven, sí se atreve entre las calles de Naxos y Atenas, pero el testimonio no es favorecedor: “las jóvenes en sus trajes de fiesta no se ven ni decentes ni bonitas”, las señoras en los baños: “nunca había visto tantas mujeres tan gordas en un solo lugar”, una danza infantil: “el espectáculo más estúpido que he visto”. Mabel Moore en *Days in*



*Hellas* considera que las griegas de las clases medias y altas son “dependientes y sumisas”, interesadas en nada más que “apuestas, chisme y vestido”. Seres banales que no se comparan favorablemente con las enérgicas sufragistas de su país.

En otros casos, cualquier consecuencia positiva derivada del viaje era desdeñada y criticada. Para qué viajar cuando en Inglaterra se tenía todo lo que se podía querer. En esta línea, el editor e impresor Edward Cave, fundador de la que fuera quizá la publicación periódica más influyente de su época, *The Gentleman's Magazine, or Monthly Intelligencer*, lanzó en 1731 un franco ataque al Grand Tour y sus ejecutantes por todo tipo de razones: religiosas, educativas, patrióticas e incluso sociales, ya que el autor aseguraba que tal viaje no era suficientemente aristocrático. Como escriben Elizabeth Bohls e Ian Duncan en una antología de literatura de viajes, el señor Cave aseguraba que las “excursiones en el extranjero supervisadas inadecuadamente exponen a jóvenes caballeros a una multitud de influencias nocivas, entre ellas las más importantes la superstición católica, el despotismo absolutista y las tentaciones al libertinaje y a la extravagancia”.

Aunque la revista reconoce que es posible adquirir “un conocimiento útil” en un viaje, en general este debe hacerse únicamente por trabajo o “para hacer observaciones”, aunque “el dinero gastado fuera es una pérdida para nuestro país”, duda de que haya realmente casos de adecuada vigilancia para los jóvenes del Grand Tour, el cual es debatido ampliamente en sus páginas:

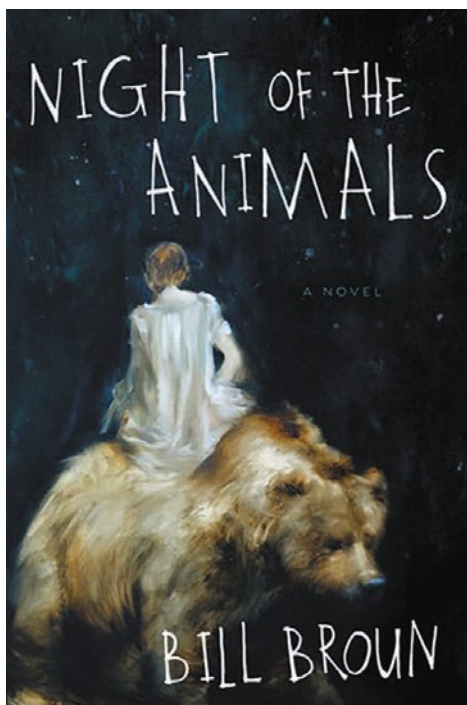
Nuestros viajeros son comúnmente sacados de la escuela, o de la universidad, a los 17 o 18 años de edad, bien sea porque el joven detesta los estudios, o tiene una mente dispersa, y es enviado al extranjero antes de que pueda hacer un progreso en el aprendizaje, o sepa la constitución de su propio país. La consecuencia de todo es que [los jóvenes] quedan inmersos en todo tipo de lascivia y desenfreno, y sus principios, tanto religiosos como políticos, son corrompidos por las intrigas de los curas irlandeses romanos, y otros emisarios que plagan los países católicos; y si una vez ellos se salen del curso de la religión de su educación, despertará en ellos una aversión a un príncipe protestante, y a la forma de gobierno de su propio país.

*Gentleman's Magazine* critica también a las damas que no consideran las británicas ciudades de Bath o Tunbridge para los baños termales que ellas buscan ávidamente más bien en Montpellier o París. Indicando que quienes defienden los viajes por Europa hablaban de aprender lenguas, costumbres, leyes, economía, situación y fortalezas de pueblos y ciudades, se lamenta de que lo único que los viajeros británicos llevan de regreso son el “coiffure francés, la *Robe de Chambre* de las mujeres, el *Toupé* y *Solitaire* de los hombres, bailes, juegos y mascaradas”. Es decir, frivolidades que suman “al mal de residir fuera”, de gastar el dinero de patrimonios ingleses en tierras ajenas, “desestimulando nuestros propios mercaderes y fabricantes”.

Nada foráneo parecía compensar plenamente la pena de salir de las prodigiosas islas que lo tenían todo. Incluso cuando se trataba de algunas exquisiteces continentales, como le ocurrió a Smollett en Francia, era mejor buscarse un arroyo y encontrar “excelente agua para mezclar con nuestro vino”. Tres siglos después, escribiendo sobre los soldados de las clases trabajadoras luego de la Segunda Guerra Mundial, Orwell decía que ni siquiera tras cuatro años en suelo francés habían adquirido “un gusto por el vino”, y además habían regresado “con un odio hacia todos los europeos”. Todos, excepto los alemanes. Podían ser el enemigo, pero “admiraban su coraje”.

Esa repetitiva actitud de rehusarse a entender y tomarse con seriedad a los extranjeros era una estupidez británica “por la cual hay que pagar un costo alto de tanto en tanto”. Orwell supuso que una forma federada y socialista de “Estados Unidos de Europa” sería el futuro para la paz y la prosperidad de sus islas natales y del resto del continente. Casi ocho décadas después, la fórmula encontrada concentra un mercado único, pero tambalea en sus estructuras y la nación británica se dirige hacia el *hard Brexit*, una escisión dura y penosa de la Unión Europea a partir de que la primera ministra Theresa May invoque, para tal efecto, el artículo 50 del Tratado de Lisboa en 2017, según se tiene anunciado.

Distintas circunstancias sociopolíticas y económicas han jugado un papel en el resultado del referéndum del 23 de junio de 2016 pero que, en retrospectiva, no es tan sorprendente como podría parecer en un primer momento. Literatura



También ha habido indicios contemporáneos, como los de Bill Broun en su novela *Night of the Animals*, una novela sobre una Londres en 2052, llena de distopía, sobre una sociedad altamente inequitativa, dominada por un estado de vigilancia que se ha replegado en sí mismo bajo el dominio superior de un príncipe Harry con poderes extraordinarios, y que, según su autor, es un anticipo “del horror” que puede desatar Brexit.

diversa ya daba cuenta de tal ambivalente (por decir lo menos) relación de conveniencia Reino Unido-Europa. Y no solamente aquella de los *grand-tourists* o de Orwell, a quien V.S. Pritchett ha llamado “la consciencia invernal de su generación”. También ha habido indicios contemporáneos, como los de Bill Broun en su novela *Night of the Animals*, una novela sobre una Londres en 2052, llena de distopía, sobre una sociedad altamente inequitativa, dominada por un estado de vigilancia que se ha replegado en sí mismo bajo el dominio superior de un príncipe Harry con poderes extraordinarios, y que, según su autor, es un anticipo “del horror” que puede desatar Brexit.

Broun y su editor exageran. Pero en ese espacio entre la ficción y la realidad quedan flotando las palabras de otra novelista, Angela Carter, cuando reseñaba un libro de John Berger en 1989: “Pronto la nostalgia será otro nombre para Europa”. ■

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. Autora de libro *Por curiosidad - Artículos periodísticos* (2016).

#### Referencias

- Bohls, E y Duncan, I (eds.) (2005). *Travel Writing 1700-1830*. Nueva York: Oxford University Press.
- Braun, B (2016) *Night of the Animals*. Nueva York: Ecco
- Calamur, K (2016) *Brexit: What Would George Orwell Do?* The Atlantic.
- <http://www.theatlantic.com/international/archive/2016/06/brexit-george-orwell/488057/>
- Carter, A (1989). Reseña del libro *Once in Europe*, de John Berger. *The Washington Post*.
- Kiesling, L (2016). Night of the Animals: the American novel that predicted Brexit *The Guardian*
- <https://www.theguardian.com/books/2016/jul/08/night-of-the-animals-bill-broun-brexit-prince-harry>
- Mitsi, E (2002). Roving Englishwomen: Greece in Women's Travel Writing, *Mosaic* 35 (2): 129-145.
- Orwell, G (1982). “England Your England”. En: *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius*. Londres: Penguin.
- Smollett, T (1979). *Travels Through France and Italy*. Londres: The Folio Society.



## REVOLUCIÓN TECNOLÓGICA MEDIEVAL

# LECTURA BIOÉTICA

CARLOS EDUARDO SIERRA C. 

**G**racias a la intuición del oncólogo y humanista estadounidense Van Rensselaer Potter, la bioética global despegó al concluir la década de los sesenta, aunque ya en 1927 el filósofo alemán Fritz Jahr también había hablado de bioética, pero su propuesta no cuajó a la sazón. Potter fue más afortunado, pues tal década fue un período turbulento a causa de episodios como la guerra de Vietnam y el Mayo francés, amén de la puesta en escena de nuevas tecnologías biomédicas, como el riñón artificial y la ingeniería genética, que tendieron a deshumanizar la práctica médica. En semejante contexto, Potter concibió la bioética como un conocimiento sobre cómo manejar el conocimiento, esto es, el uso responsable del enorme poder que la tecnociencia le ha dado a la actual civilización, que bien podría desaparecer de la faz de la Tierra. Afín con esto, el filósofo alemán Hans Jonas concibe una ética apropiada para una civilización tecnológica. Ahora bien, sobre el manejo responsable de la tecnociencia, la idea seminal de Potter tiene antecedentes relevantes en la ciencia ficción dura y la literatura fantástica, como en la obra magna de John Ronald Reuel Tolkien, *El señor de los anillos*, todo un portal de ingreso al Medioevo, concebido por su autor como una crítica a la sociedad industrial.<sup>1</sup>

## Bioética y Medioevo: El legado de Hugo de San Víctor

De acuerdo con lo anterior, puede abordarse la revolución tecnológica medieval con una retrospectiva bioética que arroja lecciones valiosas para nuestro tiempo. Para ello, conviene no perder de vista la notable investigación realizada por un gran medievalista, Iván Illich, cuyo objeto fue la vida y obra de Hugo de San Víctor, filósofo de la primera mitad del siglo XII. En concreto, Illich, considerado como el crítico más lúcido de las contradicciones de las sociedades industriales, ha proyectado el pensamiento de Hugo de San Víctor a nuestra época con el fin de pergeñar la visión de una sociedad alternativa, respetuosa del ser humano y la naturaleza, antinómica frente a la sociedad industrial dominante. De este modo, la Edad Media, en virtud de la revolución tecnológica respectiva, se insinúa como un período clave para comprender las raíces de la crisis civilizatoria actual, máxime por el giro copernicano que hubo tras la muerte de Hugo de San Víctor. Es justo esta idea la que orienta lo que sigue, aunque antes conviene detenerse un poco en las ideas centrales de Illich a este respecto.

En *El trabajo fantasma*, Illich destaca que Hugo de San Víctor merece un lugar importante en la filosofía de la tecnología, en virtud de su originalidad para tratar el tema, máxime que la extinción de su autoridad indiscutible marcó el fin del Medioevo de forma más decisiva que la expansión del Renacimiento o la Reforma. Para los fines aquí perseguidos, una frase resume la esencia de su legado: la ciencia como remedio. Esto es, dado que los humanos son débiles y deben sobrevivir en un entorno que ellos mismos deterioraron, se concibe la ciencia como búsqueda de un remedio a esa condición dolorosa. Así, la ciencia no tiene como función el control, la dominación o la conquista de la naturaleza para transformarla en un seudoparaiso. De este modo, para Hugo de San Víctor, la ecología es la hipótesis de la que deriva la necesidad de la ciencia. Por supuesto, es una visión de la ciencia opuesta a la que comenzó a tomar forma en el siglo XIII merced al redescubrimiento de Aristóteles y que sigue predominando en Occidente, basada en la idea de la ciencia como medio para conquistar a natura. Ahora bien, la idea de ciencia de Hugo de

San Víctor tampoco es la investigación pura, desinteresada, que pretende hallar y publicar la verdad. Más bien, él hizo de la ciencia una parte de la filosofía. Además, a diferencia de otros autores medievales que unían la mecánica con la palabra “arte”, hablando así de *artes mechanicae*, de San Víctor fue el único en unirla con la palabra “ciencia”, por lo que habló de una *ciencia mechanicae*. Esto significa que, por ejemplo, no pensaba en el trabajo de la lana en sí, sino en la relación entre dicho arte y la sabiduría. Así, lo que quería de San Víctor era fundar la contribución del tejido, del comercio, de la medicina, de la representación del actor, en la sabiduría del sabio y su capacidad para remediar la debilidad humana. En las artes prácticas, buscó un espejo de la verdad. En suma, en la concepción de Hugo de San Víctor la mecánica quedó como parte de la ciencia.

No obstante, al fenecer el siglo XII, transcurridas dos generaciones desde la muerte de Hugo de San Víctor (en 1141), dejaron de retomarse sus ideas como consecuencia de los desarrollos tecnológicos del momento, reflejados en un aumento, de más del doble, del consumo de hierro en el noroeste de Europa para el herraje de los caballos, la fabricación de arados y guadañas, la elaboración de armaduras para las cruzadas y la construcción de nuevos molinos hidráulicos. En este escenario, los monasterios parecían almacenes de máquinas, y se multiplicaron los hombres capaces de construir, mantener y reparar todo el equipo de fabricación y de extracción minera, pasando a ser un nuevo género de artesanos y obreros, distintos al modelo conocido hasta entonces. Justo esos oficios fueron los que recibieron el nombre de “artes mecánicas”, con su práctica asociada al bajo pueblo e impropia de la gente instruida y noble. Por tanto, la mecánica tenía ya muy poco en común con el esfuerzo de hacer fracasar la naturaleza, mucho menos con su imitación. Solo se trataba de dominarla para su explotación.

### Hacia la conquista de la naturaleza

Este giro opuesto frente a las ideas de Hugo de San Víctor quedó plasmado en el arte bajomedieval, como es el caso del arte de las catedrales, cuya eclosión fue rápida gracias a la bonanza surgida de los campos y arrebatada a la economía urbana, amén del desarrollo del conocimiento en el seno



Hugo de San Víctor en un manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Oxford.

En concreto, Illich, considerado como el crítico más lúcido de las contradicciones de las sociedades industriales, ha proyectado el pensamiento de Hugo de San Víctor a nuestra época con el fin de pergeñar la visión de una sociedad alternativa, respetuosa del ser humano y la naturaleza, antinómica frente a la sociedad industrial dominante.

de las escuelas catedralicias. De hecho, se trata de un arte asociado con el renacer de las ciudades. Para muestra un botón: en las vidrieras se procuraba consagrar en forma ostensible las primicias de la joven prosperidad de las asociaciones de artesanos, incluidos los gestos y los utensilios de su labor. Con todo, un ejemplo artístico más espectacular es el de la iglesia de Santiago de Carrión de los Condes, urbe situada en el Camino de Santiago. Es una iglesia construida a fines del siglo XII, cuya fachada occidental es una de las más bellas del románico de transición por albergar una magnífica obra escultórica. En concreto, la portada correspondiente consta de tres arquivoltas (conjuntos de molduras que decoran la parte frontal de un arco siguiendo la superficie curva inferior), siendo la central la que luce un conjunto escultórico exuberante tanto en sus dovelas como en las columnas que apean sus capiteles. En especial, esta arquivolta está decorada con veinticuatro dovelas fascinantes. Las dos de arranque, junto a los respectivos capiteles, representan sendos leones que repiten la morfología en miniatura del león de san Marcos existente en el Pantocrátor, mientras que las veintidós restantes constituyen un compendio fiel y detallado de los oficios medievales, lo cual incluye la indumentaria y los instrumentos respectivos. Los oficios representados en dicha arquivolta son: un forjador de espadas, un sastre, un alfarero, un fundidor, un cocinero, un herrero, un escribano, un monje copista, un arpista, un cerrajero, un zapatero, una plañidera, un músico, una danzarina contorsionista y otros menos fáciles de

identificar. Por lo demás, cada figura se apoya en una especie de dosel polilobulado y se enmarca entre dos molduras corridas a base de decoración vegetal. También con el único fin decorativo, vemos grupos pequeños de tres perforaciones. En suma, algo propio del románico, el primer estilo internacional europeo, en el que la decoración de los capiteles y arcos solía estar a cargo de los mejores escultores de aquel tiempo.

Ahora bien, la era de las grandes catedrales corresponde al gótico, nacido en la Isla de Francia, o sea, la Región Parisina, la cual fue la zona más reacia en el Medioevo a recibir la influencia del arte románico. Propiamente, allí tuvo lugar el desarrollo de un arte de ingenieros, promovido por el abad Suger de Saint-Denis, arquetipo político-religioso y místico de las catedrales góticas francesas, testimonio máximo de la monarquía capeta, quien consideraba que la contemplación de la belleza material permite elevarse al conocimiento de Dios. De manera concreta, el arte gótico surgió para resolver problemas técnicos importantes —objetivo que logró, aunque no fue una arquitectura infalible—. Botón de muestra al respecto: mientras la catedral de Chartres carece de grietas y permanece firme, el coro de la catedral de Beauvais se derrumbó a los doce años de su construcción. Sin embargo, el sistema gótico pervivió mucho tiempo tras el final de la Edad Media, hasta la aparición del acero en el siglo XIX, dado que hay algo más que mera práctica en los cambios introducidos en las bóvedas de los edificios al superar su condición románica merced

al abordaje de las imponentes bóvedas góticas nervadas, tan ligeras como sabias —genuino prólogo de una revolución técnica fruto de la lógica ingenieril de alcanzar soluciones resistentes con menos material y menores costos—. En otras palabras, la solución dada por el sistema gótico alteró por completo la concepción estructural del edificio, desde sus cimientos hasta su cota más alta. En realidad, tal revolución técnica corrió pareja a otros desarrollos que cabe englobar en la conquista gradual de las fuentes de energía, todo un motivo principal en lo concerniente a la historia de la tecnología medieval, un período caracterizado por una exploración intensa de nuevas fuentes al respecto. En todo caso, no ha de perderse esto de vista para no incurrir en el sesgo de una restringida contemplación esteticista de la arquitectura gótica. Al fin y al cabo, fue un arte pergeñado por ingenieros franceses medievales. En Medellín, podemos apreciar esta arquitectura magnífica gracias a hermosas iglesias neogóticas como la del Señor de las Misericordias, en Manrique Central; y la de Nuestra Señora del Sagrado Corazón, en Buenos Aires.

Así mismo, podemos percibir la conquista antedicha en el campo de la navegación. Los precursores de la era de los descubrimientos fueron los portugueses, puesto que su contacto prolongado con el mundo islámico les brindó un nuevo sistema de navegación y un nuevo tipo de navío, la carabela, antecesora de las fragatas. De hecho, las carabelas son navíos anchos y de escaso calado (la profundidad que alcanza en el agua la parte sumergida), muy prácticas para el transporte de vinos. Además, tenían velas latinas derivadas de la *cáraba* árabe, lo cual les permitía barloventear, esto es, avanzar contra el viento navegando de forma que la dirección de la quilla forme con la del viento el menor ángulo posible, sin el uso de remos. De esta suerte, la carabela fue la clave de los descubrimientos portugueses. Esto significa que la expansión respectiva comenzó con el fin de superar los escollos de cabo Bojador, el límite sur del océano Atlántico, a lo largo de un milenio, en el cual la combinación nefasta de los vientos alisios del nordeste y de la corriente norecuatorial hizo naufragar a todos los viajeros anteriores. En 1434, Gil Eanes logró doblar la respectiva cadena de escollos de 24 kilómetros y llegó contra



Parte del friso y la arquivolta de la portada de la iglesia de Santiago de Carrión de los Condes.

En realidad, tal revolución técnica corrió pareja a otros desarrollos que cabe englobar en la conquista gradual de las fuentes de energía, todo un motivo principal en lo concerniente a la historia de la tecnología medieval, un período caracterizado por una exploración intensa de nuevas fuentes al respecto.

el viento a las costas del Sahara. De este modo, superado Bojador, los marinos portugueses pudieron proseguir sus exploraciones hacia el sur, a lo largo de la costa occidental africana. En 1458 llegaron a Río Grande, y en 1461 a la bahía de Biafra. Esto tuvo sus consecuencias bioéticas propiamente dichas: el sometimiento y la explotación que aún hoy sufre África. Es decir, aunque Enrique el Navegante promovió algo notable en lo político y científico, desencadenó, tal vez de manera involuntaria, una caza de esclavos que duró cuatro siglos y que hizo de África un continente desgraciado.

Con todo, la conquista gradual de las fuentes energéticas durante el Medioevo salta más a la vista en el terreno de la tecnología hidráulica. En efecto, merced al papel desempeñado por algunas órdenes monásticas, como la Benedictina y la del Cister, la rueda hidráulica tuvo un uso extendido

por todo el continente, desde el Atlántico hasta los Urales y desde el Mediterráneo hasta el mar del Norte y el mar Báltico —todo un antecedente medieval de la primera revolución industrial basada en la máquina de vapor y el carbón—. Dada la intensidad del uso de la tecnología hidráulica a la sazón, no sorprende que ocurriesen impactos ambientales, como cuando, en 1304, se culpó, al menos en parte, de la deforestación de la región de Vizille, en el sureste de Francia, a la proliferación de serrerías hidráulicas. Además, en el siglo XIII surgió en Toulouse una división entre capital y trabajo, como la de las primeras fábricas de algodón británicas de la primera revolución industrial, puesto que los molinos hidráulicos eran propiedad de inversionistas, mientras que los molineros eran meros empleados. Así, a la luz de ejemplos como los anteriores, vemos que los problemas relacionados con el mal uso de la tecnología no son precisamente nuevos, sino que se remontan a siglos atrás.

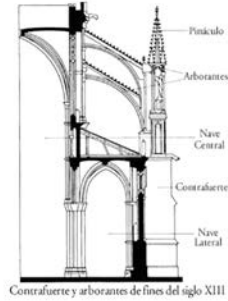
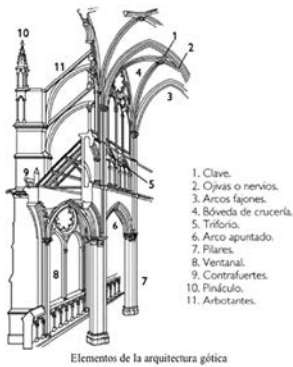
Si en lo tocante a la revolución arquitectónica, la navegación y la tecnología hidráulica cabe apreciar el abandono de las ideas seminales de Hugo de San Víctor sobre la ciencia como remedio, qué no decir acerca de otra revolución tecnológica medieval: el armamento. Propiamente, dos armas son protagónicas en la Baja Edad Media: el fundíbulo de contrapeso y la artillería de pólvora. Aparecido en el siglo XII, el fundíbulo significó un uso más eficiente de la energía, gravitatoria para el caso, transmitida a un proyectil, hecho que, unido a la posibilidad de usar proyectiles de mayor masa, implicó un mayor poder de destrucción en comparación con las

armas precedentes usadas para asedios. De hecho, el fundíbulo permitía destruir por completo un lienzo de muralla (tramo comprendido entre dos columnas). Por su parte, la artillería de pólvora permitió acrecentar aún más el poder de destrucción, aunque no de inmediato, habida cuenta de que la primera artillería no era lo bastante potente (circunstancia derivada, en parte, de la calidad poco satisfactoria de la pólvora usada por entonces). Empero, en el siglo XIV, merced a la invención de la pólvora de grano, quedó triplicada la potencia correspondiente, lo cual, junto con el aumento del tamaño de las piezas, como el cañón de los Dardanelos, empleado por los turcos en la toma de Constantinopla en 1453, tornó obsoletas las defensas de las ciudades y plazas fuertes medievales, como quedó visto en la guerra de Granada, cuyo resultado fue favorable a los Reyes Católicos dado que las murallas granadinas estaban hechas para una guerra de lanza y escudo, no para una ejecutada con la artillería pesada con la que contaba el ejército de Fernando e Isabel. En 1453, el cronista griego Miguel Critóbulo describió así el efecto del cañón de los Dardanelos, que disparaba piedras de 1.200 libras, sobre las famosas murallas constantinopolitanas: "... y la piedra, disparada con enorme fuerza y velocidad, golpea la muralla, la cual inmediatamente se derriba y rompe en varios fragmentos dispersos, que caen sobre los defensores matando a todo aquel que se encuentre cerca". Por su parte, Stefan Zweig narró esto con pluma galana:

Lenta pero tenazmente, los colosales cañones de Mohamed van destruyendo las murallas de Bizancio. Al principio sólo pueden efectuar cada uno de ellos seis o siete disparos al día, pero a diario el Sultán introduce nuevas unidades en sus baterías, que entre nubes de polvo y cascotes abren nuevas brechas en el castigado baluarte. Es verdad que por las noches los pobres sitiados van tapando aquellos huecos como pueden, pero ya no combaten seguros tras la antigua e inexpugnable muralla que ahora se viene abajo. Los ocho mil parapetados allí piensan con horror en el momento decisivo en que los ciento cincuenta mil hombres de Mohamed se lancen al ataque final sobre la ya debilitada fortificación.

Detalle de la arquivolta con algunas de sus sorprendentes figuras.





Rasgos básicos de la arquitectura gótica.



Interior de la catedral gótica de Lincoln, Inglaterra.

A raíz de semejante aumento de potencia, nació una nueva arquitectura militar en las postrimerías del Medioevo: el bastión, concebido para resistir la nueva artillería.

Sobre todo, la nueva artillería de pólvora constituyó un paso importante hacia la consecución de un sueño acariciado desde la Antigüedad por los militares: el arma suprema, entendida como aquella que concentra toda la energía de un gran ejército para fines de destrucción masiva. Sin duda, desde los días antiguos, los grandes ejércitos han contado con una gran energía para llevar a cabo sus fines. Pero se trata de una energía distribuida entre miles y miles de soldados y armas. Ha sido así durante siglos. En el caso de la artillería de pólvora, el siguiente paso clave en esta dirección tuvo lugar en el siglo XIX, gracias a desarrollos como el cartucho metálico con fulminante, la pólvora sin humo, las armas de retrocarga, las armas semiautomáticas y automáticas, etc., lo cual puso en las manos del soldado un poder mucho mayor que el que tuvieron sus predecesores, por lo cual una unidad militar mucho menor podía controlar un territorio mucho mayor. No obstante, en los albores del siglo XX no existía aún un arma suprema, pese a los desarrollos impresionantes de la artillería desde el siglo anterior y al uso de los terribles gases de combate en la Primera Guerra Mundial, cuyas implicaciones éticas fueron de gran alcance. Será al llegar la Segunda Guerra Mundial que el sueño de marras adquiere realidad por obra y gracia de las armas atómicas y nucleares, verdadera espada de Damocles para nuestra civilización.

## Epílogo

En lo esencial, recordemos que estamos ubicados en las postrimerías del siglo XII y los albores del XIII. De ahí en adelante, esta revolución tecnológica proseguirá su consolidación. Tras la muerte de Hugo de San Víctor, entraron en escena los monjes nórdicos, como Guillermo de Ockham, Roger Bacon, Robert Grosseteste, Alberto Magno y Witelo, sobre quienes Oswald Spengler tenía su prevención, como vemos en estas palabras:

Con la misma audacia y la misma hambre de poder y de botín *espirituales*, los frailes nórdicos de los siglos XIII y XIV penetran en el mundo de los problemas técnico-físicos. Aquí no hay nada de esa curiosidad ociosa y extraña a la acción, que caracteriza a los sabios chinos, indos, antiguos y árabes. Aquí no hay especulaciones con el propósito de obtener una simple 'teoría', una imagen de aquello que no se puede conocer.

A lo que añade poco después:

Una hipótesis de trabajo no necesita ser 'justa'; ha de ser tan sólo prácticamente utilizable. No se propone descubrir los enigmas del Universo que nos rodea, sino hacerlos *servir* determinados fines. [...] Es la astucia guerrera de los animales rapaces del espíritu. Creían que lo que querían era "conocer a Dios"; pero lo que en realidad querían era aislar, hacer utilizables y palpables *las fuerzas de la naturaleza inorgánica*, la energía invisible en todo lo que acontece.





Réplica de las carabelas descubridoras en el Muelle de las Carabelas de La Rábida.



Ruedas hidráulicas en Hama, Siria.



Bombarda medieval Mons Meg del Castillo de Edimburgo, 1449

Y prosigue Spengler por el estilo. De ahí que los monasterios bajomedievales fuesen depósitos de maquinaria. Unas centurias más y otro Bacon, Francis, consolidará la idea de tecnociencia como medio para someter a natura. De esta suerte, el sabio sacerdote quedó atrás y las consecuencias de este enfoque están hoy ante nuestra vista. Justo por esto nació la bioética global a finales de la década de los sesenta del siglo xx y surgió la necesidad de un paradigma civilizatorio alternativo, lo cual respalda la intuición de Iván Illich al proyectar el pensamiento de Hugo de San Víctor a nuestro tiempo, dada su utilidad para forjar tal paradigma. Así, el uso presente del legado de Illich y, por ende, el de Hugo de San Víctor, es la mejor muestra del pensamiento sobre sociedades alternativas cuyas raíces se remontan a los sucesos de la revolución tecnológica medieval. En síntesis, si de comprender la bioética global se trata, es menester tener una gran claridad sobre la génesis de la tecnociencia actual, máxime cuando la bioética se ocupa del manejo responsable del enorme poder que esta nos otorga. Justo por esto, no puede pasarse por alto la Edad Media. **U**

.....  
 Carlos Eduardo Sierra C. (Colombia)

Magister en Educación de la Pontificia Universidad Javeriana e Ingeniero Químico de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor Asociado de ésta. Miembro de sociedades de Europa y Norteamérica en el campo de la historia de la ciencia y la tecnología. Autor de publicaciones sobre educación, bioética e historia de la ciencia y la tecnología en medios de Colombia, Venezuela, México, Estados Unidos, España, Argentina y Gran Bretaña.

### Referencias

- AAVV (2013). *Historia: Tomo 19: Los reinos cristianos y las cruzadas*. Washington: National Geographic Society.
- Barral i Altet, Xavier (1998). *La Alta Edad Media: De la Antigüedad Tardía al año mil*. Köln: Taschen.
- Duby, Georges (2007). *Europa en la Edad Media*. Barcelona: Paidós.
- García T., Nicolás (ed.) (1994). *Historia de la técnica*. Barcelona: Prensa Científica.
- Illich, Iván (2008). *Obras reunidas II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Innes, Hammond (1969). *Los conquistadores españoles*. Barcelona: Noguer.
- Jonas, Hans (2004). *El principio de responsabilidad: Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Barcelona: Herder.
- Navascués P., Pedro et al. (2008). *Ars Mechanicae: Ingeniería medieval en España*. Madrid: Cedex-Cehopu/Fundación Juanelo Turriano.
- Potter, Van R. (1988). *Global Bioethics: Building on the Leopold Legacy*. East Lansing: Michigan State University Press.
- Sierra C., Carlos Eduardo; Osorio G., Sergio Néstor y Macraigne M., Steve Emile (2014). *La bioética a la luz de las epistemologías de segundo orden I: El aporte crítico de Iván Illich y de Hans Jonas*. Bogotá: Universidad Militar Nueva Granada.
- Sierra C., Carlos Eduardo (2014). La dimensión ética de la ciencia ficción y la mitopoeia. En: *Etices: Boletín trimestral de bioética*, Vol. 6, N.º 3, pp. 5-22.
- Spengler, Oswald (1935). *El hombre y la técnica*. Santiago de Chile: Cultura.
- Zweig, Stefan (2012). *Momentos estelares de la humanidad: catorce miniaturas históricas*. Barcelona: Acanalado

### Nota

<sup>1</sup>Para mayores detalles acerca de los antecedentes de la bioética en la ciencia ficción y la literatura fantástica, remito al lector a una publicación mía aparecida en el boletín *Etices* de la Universidad CES de Medellín.

# AMÍLCAR





# OSORIO

Fotografías, pinturas y dibujos,  
Jaime Osorio (archivo familiar).  
Cortesía: Juan José Cadavid Ochoa

# EL YACENTE DE MANTEGNA

AMÍLCAR OSORIO

## SECUENCIAS DE TEMPERA SOBRE EL CADÁVER INCLINADO HACIA ADELANTE

**E**l día en el que los muchachos mataron a Rafael ella se inclinó hacia mí al atardecer, y aplicando su voz a mi mejilla separó los labios pronunciando un sonido como el que hace una sola gota de agua al caer en la penumbra sobre la superficie de un lavamanos medio lleno. La rutina de su boca, un beso liviano y untado con el pintalabios que usualmente me huele a esencia de plátano y me sabe a algún remedio podrido en los archivos de la infancia, por ahí del año cuarto o quinto; una caricia casi formal, como motivada por un encuentro, su saludo, o el reconocimiento súbito de una necesidad también olvidada. El South Ferry Boat nos mostró el rasgo del Verazzano entre la bruma, el *momentum* de sus curvas de acero.

El bote golpeó los troncos que marcan el límite sur de Manhattan y que protegen las quillas contra el ferroconcreto del edificio de arriba, la superficie del café que Mauresca no había querido terminar se desniveló. Un vaso de cartón no ha sido planeado como instrumento determinante de arribo para botes u otros aparatos marinos, sin embargo ese pocillo barato nos avisó con precisión que el momento de levantarnos de la banca de madera y dirigirnos al puente de descenso había llegado.

“Está horrible, había dicho, entonces, pronunciando las erres como en alemán y en su castellano desdichado, cuando rechazara el café”.

Casi oscurecía. Trinity Church estaba en alguna parte. Las fotografías eran irrisorias, ella estaba desencantada. Aunque no fuera tan vanidosa como su profesión lo requería, sí práctica como buena mujer solitaria que era y enseñada a valerse por ella misma. Su disgusto no me interesaba, sólo me impedía decirle algo por temor a irritarla.

Cuando descendimos a la estación del sotovía, para esperar el expreso, se quedó mirándome y sonriendo como si yo no comprendiera que estaba ofuscada. El ruido de la máquina interrumpió su fácil jocosidad. Nos sentamos cogidos mecánicamente de las manos como si nos asiéramos a las barras cromadas del vagón, para guardar el equilibrio. Pensé consolarla acerca de las fotografías, diciendo, tal vez, “no están tan malas, alguien las puede utilizar, un impresor ignorante, un publicista mediocre”, me pareció que sería solo un pretexto para decir algo. Preferí quedarme callado y mirar por la ventanilla opuesta a las rejas de las estaciones, los bombillos en los muros oscuros de los túneles, CHAMBER ST., los pasajeros en los andenes esperando al tren local, FDURTINTH ST., los carteles rojos, VOTE, los carteles sobre los carteles, PENSYL SCHLITZ, los sombreros filados, COLUMBUS CIRCLE, SVENTY SECOND.

Su mano saltó entre la mía como las manos que uno ve saltar sobre una sábana cuando mira a alguien que duerme. Había en la estación olor a cerveza rancia, orín, un muchacho llevaba una rama verde en la mano.

Salimos a la calle. Había acabado de oscurecer, el viento sacudió su abrigo de gamuza marrón y con el olor del cuero me aplicó a la respiración su olor a Cleche y carne inerte, el viento del Oeste de la isla. Las encendidas lámparas de Sherman Square más bien parecían faros que elementos pertinentes al alumbrado público, entre la bruma, contra un horizonte verde y pardo que habían formado varios edificios sin estilo, un hotel, tal vez un banco, una pila de apartamentos.

El tope de ellos parecía una reflexión en el estanque empantanado del firmamento del West Side. En el fondo de esa agua sucia, estaría flotando el cadáver de Rafael a quien los muchachos habían matado ese día por la mañana.

## LOS GRANDES PIES DEL PANÓPTICO

Todavía no le habían puesto la esquila en el dedo grande del pie cuando entramos al apartamento. Al apercibirnos de que dormía, nos entramos en puntillas a la cocina. Después de quitarse el abrigo preparó café con cuidado de no hacer ruido, en tanto, me distraje leyendo repetidamente el anuncio volante de un concierto de cámara. El café, en efecto, estaba mejor que el del ferry. Fue a colgar el abrigo en el ropero del dormitorio en donde suponíamos que Rafael dormía, oí sus pies descalzos sobre la madera y de regreso a la cocina. Se sentó frente a mí y cuando levantó el pocillo tenía una mancha roja en el labio y en el mentón.

“¿Qué te pasa, tiene otra vez gengivitis?”

“No, no, ¿por qué?”, contestó como si la inculpara de algo.

Se llevó la mano a esa parte de la cara y al ver la sangre en la punta de sus dedos imprecisos se levantó y corriendo se fue al dormitorio para gritarme desde allá:

“Yo creía que era sudor”.

Me llamó. La sábana con la que estaba envuelto había absorbido toda su sangre, un vampiro plano y blanco. La noche era de otoño, la cara de Mauresca se cambió del color oscuro a una carne blanquecina, caliza, el bastón con empuñadora de hueso que había recostado a la pared también alcanzó algo de la sangre, el bastón dejado por los muchachos que mataron a Rafael ese día en la mañana, una toalla trenzada, al pie de la cama. La aguja del tocadiscos daba vueltas en las últimas estrías como tratándonos de convencer con la repetición del sonido. Muchas veces él se quedaría dormido y dejaría el tocadiscos funcionando. Yo debería también haberme sentido culpable pero no tengo responsabilidad. Diciéndole que llamaríamos a la policía, me la llevé al salón y la deposité en uno de los sofás, no podía gritar, estaba atascada por la culpa.

“No toques nada, le dije mientras empecé a circular los dígitos de la estación de policía.

Lo habían envuelto en la sábana y lo habían golpeado con el bastón hasta matarlo. Pero, la toalla trenzada. Luego lo habían estrangulado. Lo habían estrangulado con la toalla trenzada y luego lo habían golpeado con el bastón, envuelto en la sábana. Porque ¿por qué lo irían a envolver en la sábana después de haberlo estrangulado con la toalla trenzada y golpeado con el bastón? Y en fin, ¿por qué lo habían estrangulado con la toalla trenzada y lo habían golpeado con el bastón hasta matarlo o por qué y quienes? Los policías corriendo escaleras arriba me interrumpieron las conjeturas. Entraron y empezaron a medir, trazar y conjeturar.

## **FORMOL PARA LOS TEJIDOS DEL CADÁVER QUE AUNQUE YACENTE DECÚBITO DORSAL SE INCLINA HACIA ADELANTE. HACIA EL FUTURO**

Sus manos estaban tratando de encender un fósforo la primera vez que la vi. Sus torpes dedos de yemas insensibles según descubrí en sus caricias; sólo se habrían ejercitado en el teclado de un mecanógrafo o desganadamente en el de un piano. Siempre me importan las manos porque con ellas, con su contacto, la geometría del placer óptico se transforma en una mecánica de la piel. En alguna parte de este encuentro estaba Trinity Church y su camposanto. Parecía, sentada allí, tratando de encender el cerillo, la imagen tangible del aislamiento, enmascarada en el tedio que trae el bienestar cuando se toma el síntoma por el fenómeno. De su figura emanaba el ensimismamiento del tacto, la carencia de la otra piel, la pobreza de la sensibilidad.

El humo de su cigarrillo se convirtió en una urdimbre de cobre al colocarse en el prisma de luz que el sol del fin de verano metía por la ventana, el olor de la yerba quemada se abrazó con el de incienso de Madras, se diluyó en él para demostrarle a ella su ausencia, su distancia. Hacia el Central Park el



● .....  
Siempre me importan las manos  
porque con ellas, con su contacto,  
la geometría del placer óptico se  
transforma en una mecánica de la piel.  
..... ●

viento sacudió algunas frondas que empezaban a decaer bajo las maquinaciones de la estación contra la verdura. Ese mismo vientecillo dispersó el humo sacándolo de la luz y llevándolo por la ventana al patio. Rafael aplicó otro poco de acrílico a la espátula.

“Estoy cansada.

“Bueno, no pose más, perezosa. ¿Tomamos café?

El cuerpo de ella, con la marca del bikini del verano que ya se acababa y que se había gastado en el asiento trasero de una motocicleta, se perdió por un momento en el otro cuarto para volver cubierto con una bata árabe a rayas marrón y de tela cruda, se metió en la cocina. Le bajé un poco el volumen al disco de Almeida cuando Rafael se acurrucó y recostándose al muro chupó el cigarrillo para recordarme a un indígena en el atrio del templo.

“No, no lo bajas. Hay que oír la música bien alto para que penetre. Eres terriblemente insensible, me di cuenta el día que te pusieron la inyección.

Cuando ella trajo el café tenía una preocupación entre las dos cejas, algo como una mariposa desteñida que aleteara y muriera. Desconectó el tocadiscos.

“¿Por qué lo apaga?

“Estoy cansada de oír el mismo disco.

“¿Por qué no se va ya?

La sugestión me pareció insoportable. Yo quería más, verla mejor, entender un poco su voz y lo que allí pasaba.

Verla desnuda no me había enseñado nada acerca de ella; su cuerpo, para una mujer, era algo de lo cual no se podía pedir más, pero ello es anodino. La desnudez física cuenta muy poco. Yo quería, ya mismo, la historia de su vida contada por ella. Esculcar en esa profundidad inútil que poseen las mujeres, sacar todo lo que contienen sus carteras. El hombre que tenga acceso al olor, tacto y contenido de la cartera de una mujer ha tenido acceso a toda su vida. Un bolso lleno de cosas ineficaces y con un olor personal que lo hace inolvidable, uso y gasto del cuero.

“No me tengo que ir hasta las cinco.

Sus frases sonaban como meros retazos de la escena, como jirones de un tiempo sin cercanía. Con esta última información la tarde se me fue velozmente, antes de que me percatara ya se había arreglado para salir. Unas botas de cuero marrón, las únicas, un abrigo de gamuza de igual color, el único, su cabello

sin cosméticos, lavado y cadente y su cara interrumpida por unos anteojos de monte negro. Detrás de ellos quedaban sus ojos fugitivos y ensimismados, dos almendras muertas y sumergidas en almíbar. Rafael enrolló otro cigarrillo y aumentó el volumen al tocadiscos. Era como si la yerba lo ensordeciera. Mi café frío y el ruido de sus botas bajando la escalera hacia la 72W.

Iría hasta la esquina, cruzaría hacia la estación del sotovía mirando con disgusto hacia Sherman Square, con desespero. Un chulo negro le diría “babe”, con voz acosada y chocarrera. Ella apresuraría el paso, empujaría sus puños entre los bolsillos del abrigo, ajustaría los brazos presionándose los senos hacia el esternón, agacharía la cabeza y depositaría la moneda en la ranura del torno de acceso.

### **BAJO LAS SECUENCIAS DE TEMPERA EL CADÁVER REPOSA LA CABEZA SOBRE LA ALMOHADA PRESIONANDO EL PASADO**

La segunda vez la encontré en un ascensor oscuro. La corriente se había interrumpido y ella venía de hacer el amor con Alejandro en el piso del hotel. Fue un hallazgo casual pero revelador, hacía el amor con cualquiera por desgano, por no tener nada que hacer, por desaburrirse.

Cuando el ascensor volvió a funcionar nos fuimos al apartamento de Alejandro y después de tomarnos un trago nos acostamos los tres. Por la ventana entraban los gritos de los muchachos jugando baloncesto en el terreno baldío de la parte de atrás. Habían decidido hacerlo para convertirme en cómplice de su desinterés. El acto fue remordido e inseguro, lleno de condiciones mentales e inhibiciones equivocadas.

Para disculparnos nos fuimos al cine. Cogidos los tres de la mano como una trinidad mediocre y sin liturgia. Aunque Alejandro estaba emocionado, yo disgustado y ella deprimida, nos fuimos a comer juntos a un restaurante cubano. Ambos la acompañamos a casa, Rafael no había vuelto. Volvimos a hacerlo como para ver si la segunda vez había mejor tino, el mismo efecto, ella fallaba por su descuido e inseguridad. Comprendiendo finalmente la inutilidad del juego encendimos tres cigarrillos de marihuana y pusimos la orquesta de Lloyd a todo volumen para seguir los consejos de Rafael y despreocuparnos de las emociones atadas.

Entonces hubo una fiesta. Inopinadamente fueron llegando uno y otro, cayendo en el recinto como las mismas hojas de los árboles que se estaban cayendo en el parque. Benjamín trajo más marihuana, Emilio dos botellas de whisky, Rafael pollos, Blanca vodka, Tino flores y benzedrina y cada cual una conversación diferente y agitada. Detrás del baile nosotros tres ocultamos toda la historia de la tarde. Allan trajo más marihuana, Dylan un sarape y metedrina, Rafael bajó por cerveza al mercado de en frente, y jerez de California.

Blanca y Mauresca bailaron. Benjamín y Tino se dieron golpes. Vino Terry con unos discos y un afiche de Ho Chi Minh, The Big Brother and The Holding Company. Dylan se tiró por la ventana al patio interior cuando



trataba de vomitar. Los pies se pararon sobre los trozos caídos de papitas fritas. Dylan escaló los ladrillos de regreso y trajo una raspadura y un dedo luxado, Rafael ungió con Deep Heating y se fue a besarlo en su dormitorio. Emilio se vomitó sobre el sarape de Dylan. Mauresca, a quien llamábamos así por su color norafricano, lo lavó y cuando a las seis de la mañana el sol malva de otoño se empezó a vomitar en los patios traseros y a anegarlos de la luz, unos se fueron y otros se quedaron dormidos y desparramados por el apartamento.

Y así más o menos era como se desarrollaba la vida en el apartamento que era de Rafael y en donde él desde hacía dos años vivía con Mauresca. Tino decía que ella vivía con él no porque realmente estuviera enamorada sino porque se sentía protegida, porque no estando él interesado en ella ni en su amor así podría ella llevar su vida más libremente, más desganada y a la vez seguramente. Pero a mí me parecía que era un modo de consolar el fracaso que Tino había tenido con ella y el que era incapaz de confesarme por temor a mi lástima o a mi apreciación.

Después de la dicha fiesta vinieron, entonces, días como ese en el que ella me fue a buscar temprano a mi apartamento de 5th.St. y a preguntarme si la quería acompañar a Staten Island a recoger unas fotografías que le habían hecho para su portafolio de modelo sin mucho éxito pero con el suficiente para ganarse la vida.

Me levanté y me bañé en la bañera que tenía en la sala de recibo, ella me echó agua con la duchita de plástico, frió unos huevos, sirvió el café en la mesita que yo había comprado en la tienda de deshechos en la Second Av.; nos acostamos y cuando pensamos que era prudente irnos ya a recoger las fotografías a Staten Island, después de vestirnos, bajamos las escaleras cogidos de la mano, el día en el que los muchachos, al parecer, mataron a Rafael con el bastón de empuñadura de hueso que había recostado a la pared blanca cuando regresamos y yo entré al dormitorio después de que ella me hubo llamado. ■

*Palm Springs, 1969*

AMÍLCAR OSORIO

# DE VANA STANZA

## SERVICIO GENERAL DE LA CASA

Hemos en la alteza puesto halcones,  
cuasistelas y astropulsos de variante simetría.  
Y en los jardines, hambrientas martas  
de amplios ojos y gestos fáciles, y en las foces  
de los huertos hemos acomodado felices garduñas  
y lujosos perros para que vengan a las mesas  
y devoren acosados el despilfarro de los huéspedes.

De los artesonados hemos colgado pájaros violentos  
y audaces gajos del más variado aroma;  
en los muros, retratos con nostálgicas leyendas,  
rasos damascos de complicadas procedencias,  
y en los sueños, muelles tapices sin horizonte,  
con armiños reclinados y frutereros asombrosos.

En los patios, fuentes; en los huertos, plantas  
ampulosas, domésticas antorchas, vientos  
y faisanes inquietos, trozos de firmamento.  
Divanes en las galerías, cojines y palmas  
en distintas partes; príncipes con librea  
de criados, y pasiones de comarcas distantes.

Que se haya dispuesto como marco soberbio  
a su presencia.



### SERVICIOS DE CAMPO

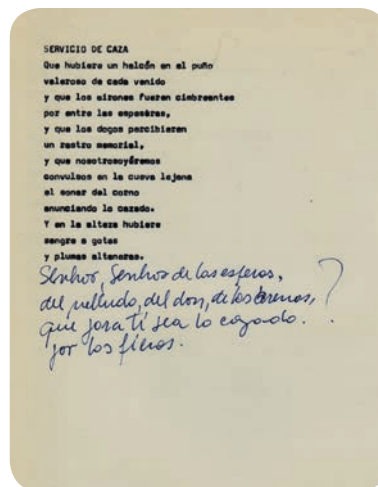
En la comarca boreal, sobre peñascos  
abrasados por parásitas sedosas,  
hemos detonado una magnífica tempestad  
de tonos salmón, madreperla y grana  
con aves que aspirando escapan.

En pleno cenit hemos pendido un astro  
de un sistema ignoto y asombroso.  
Por firmamento hemos puesto todo el pecho  
del amante, y al austro una tarde umbrosa  
de grises rosas y cuadrúpedos mojados.

Por el horizonte y en redondo, picos nevados.  
concurridos por patinadores ilustres,  
renos brillantes y auroras simultáneas.

Hemos puesto dos soles, el uno tramontano  
y el vespéral del otro, hacia el valle de los ópalos  
para evitar las variaciones en el raso.

Para ti, Senhor, hemos mutado el universo,  
para que vengas a la fiesta, estival y vanidosa.



### SERVICIO DE CAZA

Que hubiere un halcón en el púño  
valeroso de cada venido  
y que los airones fueren cimbreantes  
por entre las espesuras,  
y que los dogos percibieren  
un rastro memorial,  
y que nosotros oyéremos  
convulsos en la cueva lejana  
el sonar del corno  
anunciando lo cazado.  
Y en la alteza hubiere  
sangre a gotas  
y plumas altaneras.

Senhor, Senhor de las esferas,  
del velludo, del don, de las arenas  
que para ti sea lo cazado por las fieras.

SERVICIO DE LECHO

Somos la fiesta, Senhor,  
y este damasco.  
Somos la fiesta, Senhor,  
y estos fruteros,  
y esta ventana abierta  
sobre el patio de los sueños,  
esta lámpara encendida  
que vagamente alumbró los tapices.  
Somos la fiesta, Senhor,  
y esa algarabía en los salones,  
y el alabastro, los limones, la luz.  
Somos la fiesta, Senhor,  
y para ella hemos trastornado el universo.

SERVICIO DE LECHO

Somos la fiesta, Senhor,  
y este damasco.

Somos la fiesta, Senhor  
y estos fruteros,  
y esta ventana abierta  
sobre el patio de los sueños,  
esta lámpara encendida  
que vagamente alumbró los tapices.

Somos la fiesta, Senhor,  
y esa algarabía en los salones,  
y el alabastro, los limones, la luz.

Somos la fiesta, Senhor,  
y para ella hemos trastornado el universo.

SERVICIO GENERAL DE LA CASA

Hemos en la aljiza puesto halcones,  
mosaicas y arripulmas de cartilago sintético.  
Y en los jardines, huerfanas ortigas  
de amilias ajos y quejas fáciles, y en las faldas  
de los huertos hemos amonestado falaces guardas  
y lujosos perros para que vaguen a las masas  
y devorén sucesos al desfiladero de los hufapatas.

De los artemisidos hemos galgado aljibes violentos  
y subterráneos del <sup>obscuro</sup> ~~de~~ ~~terreno~~ ~~arroyo~~ <sup>comulso</sup>  
en los muros, retratos con <sup>estibados</sup> ~~negligentes~~ leyendas,  
raos y demasos de complicadas procedencias,  
y en los suelos, muéllas también sin hastante  
con arafios realindos y fruteros esombrosos.

En los patios, fuertes en los huertos plantas  
empulsoas, danditas potombos, vietas  
y falanias <sup>trazos de fiamento</sup> ~~inculadas~~.  
Divanos en las galerías, cajinas y palmas  
en distintas partes; príncipes con libros,  
de crieños, y pasiones de comarcas distintas.

Que se haya dispuesto como marcos subterrá  
a <sup>su</sup> ~~su~~ ~~atención~~.

SERVICIO DEL PREDILECTO

En palanganas de opaco pórvido,  
colmadas de agua contra los peñascos golpeada,  
hemos visto brillar las uñas, y la forma de los pies  
entre el perfume de los mirtos.

Hemos visto pasar la cabeza hacia el salón  
de los vestidos, y hemos olido el perfume  
a carne emocionada quedado en las alcobas apagadas.

Lo hemos visto desnudo contra el cielo  
como si hubiera estado siempre.

Hemos visto, al Senhor, enamorado. **U**



AMÍLCAR OSORIO,  
EL ARTE *TOTAL* Y LOS  
COMPORTAMIENTOS  
DE VANGUARDIA

EFRÉN GIRALDO

La historia editorial –con su larga lista de lagunas y enmiendas– nos ha acostumbrado a la fragilidad del canon. Entendemos cada vez más que la visibilidad tiene poco que ver con la calidad y mucho con los intereses de los *managers* del ocio. Con la atención creciente al estudio de archivos, legados y materiales nunca publicados, o precariamente dados a conocer en su momento, todos los días se reescribe nuestra historia literaria, opuesta a la lógica del espectáculo promovida por los pulpos editoriales.

La obra de Amílcar Osorio es, probablemente, una de las más notorias omisiones de la crítica, la industria editorial y la historiografía en Colombia. Salvo por algunas anécdotas pintorescas, por testimonios biográficos, esfuerzos regionales aislados e investigaciones que han empezado a ocuparse de los inquietantes aspectos de su obra, su trabajo como poeta, traductor, fotógrafo, pintor, dibujante, crítico, cuentista, dramaturgo y novelista es poco conocido. Sin embargo, en la mayoría de los testimonios existentes es posible hallar, casi que unánimemente, la idea de que su obra se caracteriza por la singularidad.

Tanto por su novedad y experimentalismo, como por su refinamiento estilístico y temático, los poemas de *Vana Stanza* –en sus versiones española e inglesa–, los cuentos de *El yacente de*

*Mantegna*, las traducciones de poetas norteamericanos y sus textos inéditos de diferente género –teatro, ensayo y la novela *La ejecución de la estatua*– integran uno de los corpus más interesantes e inexplorados de la literatura colombiana. Sin temor a exageración, su obra literaria puede ser catalogada como una de las claves perdidas para entender las manifestaciones de la contemporaneidad literaria antioqueña y colombiana de la segunda mitad del siglo xx.

Resulta difícil entender que, pese a ese carácter único, la obra de Amílcar Osorio, disponible solo en modestas ediciones y conocida solo por unos cuantos entusiastas, sea una completa desconocida. Más allá de la culpa que recae sobre el disfuncional establecimiento literario colombiano, cada vez más afecto a promover encumbradas mediocridades, se trata de un caso de mala fortuna. Se trata de una obra que no pudo ser adecuadamente compilada y que, por la muerte prematura de su autor, quedó convertida en una promesa, apenas visible en manuscritos y ediciones parciales.

El centralismo cultural, que ha fijado su núcleo en la provincia bogotana, parece ofrecer el fondo trágico al silencio abatido sobre un creador que, pese a haber hecho buena parte de su obra en el contexto de la neovanguardia internacional, perteneció sobre todo a Medellín. El silencio de sus colegas nadaístas, que poco hicieron para completar la publicación de su obra, pese a haberla reconocido como la de mayor valor estético del grupo, parece ser el protagonista desencadenante. Por su parte, la indiferencia de la academia y la desidia de las editoriales son los agentes de una opacidad que, sin duda, ha resultado ruinoso para buena parte de la literatura experimental.

• .....  
Sin temor a exageración, su obra literaria puede ser catalogada como una de las claves perdidas para entender las manifestaciones de la contemporaneidad literaria antioqueña y colombiana de la segunda mitad del siglo XX.  
• .....

Pero debemos culpar, sobre todo, a la indiferencia de una institucionalidad cultural como la colombiana, incapaz de entender la importancia que tienen sus escritores y artistas más alejados de las convenciones, aquellos que, como Osorio, no solo practicaron con competencia varias artes, sino que además encarnaron un ejemplar raro en la fauna de la cultura nacional: la del creador refinado y experimental.

En efecto, en su obra poética y en sus cuentos se percibe un afán de ruptura con las tradiciones de uso en Colombia. Opuesto al realismo narrativo servil de la violencia que hizo carrera en las décadas anteriores, y a los epígonos de la poesía urbana, que desterró el interés por la forma y la belleza, su trabajo se mueve en coordenadas poco exploradas. Esto, a pesar de que, por lo menos en el caso de su poesía, esa ruptura hunde sus raíces en referentes del pasado —el Renacimiento, el Barroco, el mundo clásico—, revisitados con una actitud netamente contemporánea.

Es paradójico que en Colombia se haya vuelto proverbial la idea de que no hay creadores de vanguardia y que, simultáneamente, artistas y escritores como Amílcar Osorio hayan carecido de atención. En un momento en que varias disciplinas buscan los orígenes perdidos de nuestra contemporaneidad, valdría la pena llamar la atención sobre un creador en el que se hallan representados los más genuinos comportamientos de la estética de las segundas vanguardias. En el ámbito específico de la literatura, trabajos como los de Juan José Cadavid, Beatriz Mesa y Juan Carlos Restrepo han llamado la atención sobre una obra incomparable y provocadora. Pero aún faltan pesquisas que exploren otras dimensiones.



Tanto en la prosa narrativa de Osorio como en su poesía, cohabitan el imaginario culterano y las referencias a la arquitectura, la pintura y la escultura, en el marco de una sensibilidad *pop* heredada de la crisis de la civilización industrial. Su obra establece una conexión entre los símbolos del pasado y el mundo de esplendores y miserias de la sociedad de consumo, en el que la juventud es como el símbolo perdido del anhelo. Y en su trabajo plástico, que aún no ha sido recogido ni estudiado, se ven las líneas experimentales de una estética sólidamente conectada con las inquietudes de la segunda vanguardia plástica de Europa y Norteamérica, con el arte del ensamble, la pintura de campos de color y el expresionismo gestual. La inquietud por los objetos, por la imagen y por el placer homoerótico constituyen un capítulo aún inexplorado en nuestra creación cultural, y Osorio ofrece una de las realizaciones que más atención pide.

Si bien la obra de Amílcar Osorio está presidida por el esteticismo, no estamos frente a trabajos literarios marmóreos o formalistas. Es el mundo de la imagen, con todas sus complejidades, el que llama la atención del lector. Esculturas, pinturas, tapices, mobiliarios, órdenes arquitectónicos y ruinas pueblan su universo, no desde el decorado, sino desde la complejidad conceptual. Esto, probablemente, marca la afiliación de Osorio con el modernismo poético hispanoamericano, la cual advirtió

Pero debemos culpar, sobre todo, a la indiferencia de una institucionalidad cultural como la colombiana, incapaz de entender la importancia que tienen sus escritores y artistas más alejados de las convenciones, aquellos que, como Osorio, no solo practicaron con competencia varias artes, sino que además encarnaron un ejemplar raro en la fauna de la cultura nacional: la del creador refinado y experimental.

por primera vez Harold Alvarado Tenorio en uno de los mejores ensayos dedicados a Osorio. Se trata, probablemente, de una poesía y de unos cuentos imbuidos de la atmósfera del arte, que impregna las vivencias de los personajes y de su yo lírico, y que tienen sus antecedentes más directos en los primeros modernistas —Darío, Silva, Nájera— que recrean la atmósfera de culto a la imagen, el lujo y la voluptuosidad. La obra de Osorio celebra, de alguna manera, la juventud del cuerpo y el placer, de la exaltación sensorial y la comunión con las cosas de la cultura.

Con los relatos y poemas de Osorio, estamos entonces frente a una especie de actitud culterana que anula la historia, pues si bien se nutre de referencias a la historia del arte clásico y renacentista, a la teología y a la arquitectura, su atmósfera es plenamente contemporánea. Como advirtió también el poeta español Luis Antonio de Villena, estamos frente a una obra de un gran refinamiento lírico, que abandona los caminos del realismo o el exteriorismo por una ruta completamente diferente a la temática: la del mismo lenguaje poético, la de la imagen y sus juegos con las posibilidades de la narración y la descripción. La cultura artística es, entonces, la fuente del universo visual y sonoro en que se mueven las obras de Osorio. En su obra, probablemente, hallemos una de las más anticipadas e inexploradas actitudes posmodernas de nuestra literatura y nuestro arte.

Lo hasta aquí dicho podría bastar para entender lo inexplicable que resulta

el silencio en torno a una obra notable y consistente, que reclama una atención renovada y, acaso, un descubrimiento. Una obra que, por la casi desaparición de la crítica juiciosa en Colombia y por la falta de una política de archivo y patrimonio, ha permanecido oculta para los lectores. En el archivo de Osorio se hallan muchas de las piezas que probablemente él tenía destinadas a una futura edición.

Las nuevas generaciones no creen que la novela sea el género hegemónico, han superado el trauma del realismo sicarial, están atentas a creaciones que no se enclaustran en la idea convencional de literatura y, en cambio, migran al ámbito de la plástica, la música, la danza y la creación cultural. Allí están, probablemente, los nuevos lectores que espera la aplazada posteridad de un autor a quien la *Revista Universidad de Antioquia* dedica este número temático.

Y es que, de hecho, la obra de Amílcar Osorio resulta ejemplar en su apertura a horizontes estéticos diversos. Su vecindad con la música, la arquitectura, el dibujo y la escultura se advierte con toda facilidad. Y, como muestran sus manuscritos y ejercicios plásticos, semejante conexión proviene de una materialidad compartida y experimentada, y no solo de referencias ocasionales. Cuando en sus cuentos y poemas aparecen las artes, asistimos a la constatación de que las estrategias de composición que tienen origen en la plástica o la música —el montaje, el *collage*, la apropiación, la desviación— pasan a su repertorio literario. Probablemente con la excepción de los cuentos de Álvaro





Es el mundo de la imagen,  
con todas sus complejidades,  
el que llama la atención del lector.  
Esculturas, pinturas, tapices,  
mobiliarios, órdenes arquitectónicos  
y ruinas pueblan su universo,  
no desde el decorado, sino desde  
la complejidad conceptual.

Cepeda Samudio, estas estrategias permanecieron inexploradas en la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo xx.

De esta manera, estamos frente a un conocimiento y una experiencia de la forma artística en sus diferentes manifestaciones. De la misma manera que vemos en algunos de los ejercicios plásticos de Osorio movidas caligráficas, juegos con la mancha, con el encuentro de realidades fotográficas y pictóricas, automatismos gráficos o conexiones automáticas, es posible advertir recursos análogos en cuentos, poemas y prosas de diverso tipo. *Vana Stanza* es, quizá, el poemario que más intensamente ha abordado en América Latina el diálogo con las artes visuales y, en lengua española, probablemente solo tiene equivalente en *A la pintura*, el celebrado libro de Rafael Alberti.

El reciente descubrimiento del archivo de Amílcar Osorio y su posterior catalogación, llevada a cabo por Juan José Cadavid Ochoa, estudiante del doctorado en Humanidades de la Universidad Eafit, con la colaboración de Jaime Osorio, hermano del escritor, nos permiten gozar de un insumo valiosísimo para la comprensión de, por lo menos, tres cosas: 1) la obra de un creador “total”, probablemente sin parangón en la historia de la cultura colombiana; 2) la existencia de una estética afin a las poéticas de la segunda vanguardia, cuya presencia en Colombia ha pasado inadvertida, y 3) el lugar que ocupan las conversaciones entre distintos ámbitos de la estética y las artes.

Junto con algunos ensayos que revisan el legado de Amílcar Osorio y su importancia para la literatura y la plástica, el lector encontrará en este número de la *Revista Universidad de Antioquia* una selección de textos del autor, además de reproducciones de algunos ejercicios gráficos, pictóricos y fotográficos. Se suma a ello un conjunto de fotografías que permanecían inéditas hasta este momento y que resultan útiles para el conocimiento del autor y su entorno.

Todo ello, como podrá verse, transmite la idea de que los géneros y las disciplinas artísticas son solo compartimientos donde los creadores genuinos nunca se han sentido cómodos. Acaso por esta razón, la obra de Amílcar Osorio parece superar unas fronteras que, a pesar de su estrechez, son las que, para su mala fortuna, permiten reconocer con mayor claridad la importancia de un legado que no por desconocido es menos relevante. ■

*Efrén Giraldo* (Colombia)

Ensayista, crítico y curador de arte. Jefe del Departamento de Humanidades de la Universidad Eafit. Ha publicado *Entre delirio y geometría* (2013), *La poética del esbozo* (2014), *La línea sin reposo* (2016).



# AMÍLCAR

ELKIN RESTREPO

Antes de morir, a los 47 años de edad, mientras tomaba un baño en el lago de la finca La Oculta en Támesis, Amílcar Osorio alcanzó a publicar *Vana Stanza*, su único libro de poemas. Era un volumen pequeño, de color rojo, con un nombre hermoso, que no circuló más allá del grupo de amigos que lo patrocinó, después de convencer a su autor de lo necesario que era publicarlo. En fólderes dispersos aquí y allá, quedaban también una serie de cuentos suyos, no muchos, escritos a máquina, algunos todavía en proceso de corrección, que luego fueron publicados bajo distintos títulos en la colección Celeste de la Editorial Universidad de Antioquia. Allí mismo, en 2001, en la Colección de Poesía, se reeditó su libro de poemas. De este modo, gracias al interés de unos pocos, se lograba reunir el trabajo de un autor sobre el cual, pese a su indiscutible importancia, cayó y cae todavía toda clase de olvido.

Con Gonzalo Arango y Jaime Jaramillo Escobar, Alberto y Eduardo Escobar, Humberto Navarro y Darío Lemos, cinco cocacolos desasosegados de la época, Amílcar fundó el Nadaísmo, un movimiento que hizo saltar de la silla a la cultura señorial del país. Según se dice, el antiguo seminarista hablaba varios idiomas y escribía poemas rebeldes y sarcásticos, que el mismo Fernando González, adelantándose a todos, no demoró

en acoger y celebrar. Con su cabello a los hombros, sus enormes bigotes de charro, sus sacos a gruesas rayas negras y corbatas chillonas, inauguró en Colombia un dandismo que no tuvo consecuencia alguna.

Homosexual, cuando el medio no se prestaba a ambigüedades de ninguna clase, escribía cuentos inmorales bajo el seudónimo de Margarita Santa María, estudiante del Marymount, en la revista *Cromos*. Por aquel entonces, un aforismo suyo hizo carrera: “las mujeres dan cáncer”. Era culto, ingenioso y refinado. Altivo, agregarían otros. Por aquel entonces, se hacía llamar Amílkar U, nombre de batalla con el que se enfrentó al tedio quisquilloso de una literatura pendejona que no daba siquiera para un cóctel. En el Medellín de los sesenta conoció al poeta norteamericano David Howie, cuyos poemas tradujo al español, y con quien viajó a San Francisco en la época dorada del hippismo y los beatniks, con los cuales fraternizó hasta el punto de sentirse como pez en el agua. En San Francisco y Nueva York vivió por más de diez años, hasta que una amenaza de expulsión por parte del gobierno estadounidense, al que le disgustaba su participación activa en los movimientos de contracultura, lo hizo regresar precipitadamente al país. Pero fue allí, en medio de esos días azarosos, donde escribió algunos de los cuentos más hermosos, experimentales y poco leídos de nuestras letras nacionales. Fue también, dado el quehacer nervioso de la época, fotógrafo y creador de objetos de arte vanguardista que, alguna vez, a su regreso, mostró en una exposición en la galería de Suramericana. Para entonces, había dejado

de llamarse Amílkar U, retomando el de Amílcar Osorio, su nombre verdadero. Ya no le paraba bolas a nada, menos a su papel de escritor: se había vuelto un escéptico consumado. En las tardes, uno se lo podía encontrar, el gesto altivo, en el Junín de sus amores.

Vuelto de su temporada en Estados Unidos, reanudamos una cierta cercanía literaria que teníamos desde 1963 —cuando el poeta y empresario Edgar Piedrahita nos presentó—, y que dio sus frutos cuando publicó en la revista *Daedalus*, de los estudiantes de derecho de la Universidad de Antioquia, el cuento “Nuestra señora de la tristeza”, y, más tarde, en los setenta, en la revista *Acuarimántima*, además de una selección de sus poemas de *Vana Stanza*, traducciones de Ezra Pound y Wallace Stevens. En 1986, un año después de su muerte, se lograron reunir, con la colaboración de su hermano, los cuentos que aparecieron bajo el título, tomado de uno de ellos, de *El yacente de Mantegna*. Más tarde, en 2001, vino la reedición de su libro de poemas y, aprovechando un archivo que entregó Jaime Espinel a la editorial de la universidad, la publicación de *Gato o soledad en la lluvia*, que reunía todos sus cuentos.

Amílcar murió, y por las señales que se advierten aquí y allá, es probable que le haya llegado el momento de su resurrección. ■

---

*Elkin Restrepo* (Colombia)

Poeta y narrador. Dirige la *Revista Universidad de Antioquia*. Sus últimas publicaciones: *Como en tierra salvaje, un vaso griego* (poesía, 2012), *A un día del amor* (relatos breves, 2012), *Una verdad me sea dada en lo que escribo* (antología, 2014), *El torso de Venus* (poesía, 2015) y *Cuentos* (2016).



# LOS ESTADOS FRONTERIZOS DE UN ARTE IMPURO

JUAN JOSÉ CADAVID OCHOA

Aunque colaboró con Gonzalo Arango en la escritura de los manifiestos nadaístas y participó junto a él en varios *happenings*, Amílcar Osorio rechazó algunas posturas cercanas al machismo y al misticismo religioso del auto-proclamado profeta. Esto hizo que los dos fundadores del Nadaísmo se distanciaran y que Amílcar emprendiera una travesía que puede hoy ser considerada, más allá de su producción literaria, como un comportamiento artístico en sí mismo, del que se derivaron prácticas artísticas mezcladas. Su peregrinaje enriqueció el escenario del arte nacional, aunque tal aporte continúe hoy sin ser del todo reconocido.

En 1962, Amílcar escribe un manifiesto poético en el que plantea una revolución a favor de la ampliación de las posibilidades de percepción del arte. El texto, “Explosiones radioactivas de la poesía nadaísta”, aparece publicado en la revista *Mito* en su último año de circulación. Allí expresa su idea expandida de la creación poética, haciendo alusiones directas a formas perceptivas múltiples, ampliando así los límites de la literatura. En un pasaje del manifiesto, se lee:

Recorremos los inconmensurables corredores de la soledad en la búsqueda de una percepción imposible:

que el ojo atraviese la densidad  
que el oído anonade la distancia  
que la lengua adquiera dimensión  
que la nariz sintetice los espacios  
que la piel habite los volúmenes

La explosión detonada por Amílcar vincula la expresión poética con proyecciones, como él las llama, de orden óptico, olfativo, gustativo, táctil y auditivo. Su vida misma reuniría todas estas maneras de experimentar el mundo de forma poética y constituye un valioso documento desde el que es posible entender, no solo su comportamiento artístico, sino también la emergencia del arte contemporáneo en Colombia. Sin embargo, la obra plástica de Amílcar es prácticamente desconocida, y su producción de arte de acción y del yo nunca logró un reconocimiento en el ámbito artístico colombiano, a pesar de que tales relaciones estéticas con la vida ya habían logrado inscripción artística durante las vanguardias en la primera mitad del siglo xx y eran entendidas en Europa, Estados



Unidos y algunos países latinoamericanos como prácticas válidas e importantes.

La práctica desarrollada por Amílcar planteó una resistencia a las clasificaciones y a los procesos de validación de la producción artística, y propuso una negociación entre categorías excluidas y admitidas por la institución del arte en Colombia. Se trata de una frontera en la que se construye una propuesta estética a partir del encuentro de lo múltiple, donde, como afirma Bourriaud “las relaciones predominan sobre los objetos, la arborescencia sobre los puntos, el paisaje sobre la presencia, el recorrido sobre las estaciones que lo componen”. Una narrativa artística en la cual la diversidad genera una experiencia estética que se expande en el tiempo a partir de varios medios y mediaciones, haciendo posible que se continúen generando interpretaciones de la producción artística. Esto, gracias a las condiciones cambiantes que permiten los diferentes cruces o relaciones entre los dispositivos, las estrategias y la creación visual, literaria, de intervención social y de autorrepresentación del artista.

De manera consecuente con lo dicho, Amílcar se define en términos artísticos,

dando cuenta de sus inclinaciones, intenciones e influencias como un artista que construye su propuesta estética de manera amanerada, preciosista y violenta. En relación con la plástica, afirma vivir atrapado en el universo del arte abstracto, y manifiesta expresar sus inquietudes estéticas no solo en propuestas visuales bidimensionales sino también en actos, *happenings*, instalaciones y conceptos. Amílcar escribe que el conocido postulado de Wittgenstein, “Lo que está dicho en lenguaje no puede ser dicho en un lenguaje”, sintetiza su credo estético.<sup>1</sup>

La preocupación de Amílcar por las lenguas, el significado de las palabras y la imagen produjo una expresión artística con muchas variaciones, esto es, un comportamiento artístico impuro, contaminado por múltiples formas narrativas, que, como dice Camnitzer hablando sobre el conceptualismo en Latinoamérica, configuraron prácticas periféricas que el *mainstream* no aceptaría jamás. Dichas prácticas pueden organizarse, para su comprensión, a partir de estados fronterizos desde los cuales se evidencian distintas tensiones estéticas:

La primera frontera en la obra del artista se instala entre la poesía y la imagen,

a partir del desarrollo de una práctica conceptualista que tiene un fuerte vínculo con las propuestas realizadas por la poesía concreta, propuesta en la que la forma de cada uno de los lenguajes existe solo en función del contenido y este se configura, como dice Camnitzer, en el “eslabón que los une y que frecuentemente define la frontera precisa por donde la imagen ingresa en el texto o el texto entra en la imagen para justificarse mutuamente en la obra final”. En Osorio, el texto construye una propuesta visual que se expresa con palabras y, en tal sentido, la

La explosión detonada por Amílcar vincula la expresión poética con proyecciones, como él las llama, de orden óptico, olfativo, gustativo, táctil y auditivo. Su vida misma reuniría todas estas maneras de experimentar el mundo de forma poética y constituye un valioso documento desde el que es posible entender, no solo su comportamiento artístico, sino también la emergencia del arte contemporáneo en Colombia.

poesía concreta constituye un puerto estético inevitable en el devenir de su obra. En el poema “The Cows”, incluido en la versión inédita en inglés de *Vana Stanza*, Amílcar, con una diagramación en la que las palabras se organizan de manera intercalada en el formato, crea el efecto visual de huellas, ilustrando de manera concreta la acción de venir, mientras que el texto de manera redundante dice: “the cows in Dakota coming”. Esta estrategia de relacionamiento entre el texto y la imagen se repite en varios poemas del artista en inglés, creando a través de la visualidad una forma de percepción diferente a la del signo escrito y permitiendo traducciones que no necesariamente responden a la lectura de las palabras, sino a la forma en la que aparecen.

Un segundo estado fronterizo es el que se crea entre el signo escrito y los sentidos formales caligráficos. Amílcar produce una serie de imágenes en las que la estructura visual occidental del texto escrito continúa presente, es decir, persiste el

ordenamiento de izquierda a derecha y de arriba abajo. Es quizá su apego literario el que mantiene tal horizontalidad y dirección en la composición de las propuestas plásticas. Con una tensión ambivalente entre palabra e imagen, Osorio invita a entrar en el juego de la traducción. Sus gestos caligráficos hacen muy difícil extraerse a la tentación de querer interpretar sus imágenes, no como expresiones puramente pictóricas, sino como elementos gráficos cargados de significado y provistos de un orden intencional o sintaxis. Esta propuesta plástica de Amílcar puede entenderse como un antecedente importante del expresionismo gestual en Colombia, en el que las formas no son comprensibles en términos concretos o exactos, pero sí expresan una relación evidente con gestos caligráficos o tipográficos. Sin duda, son para la década de los sesenta y setenta en este país una apuesta estilística novedosa y poco explorada.

El tercer estado fronterizo está determinado por la relación entre el texto poético y la poética visual. La producción plástica de Osorio gira alrededor de sensibilidades poéticas que se expresan también en sus cuentos, guiones, novelas y poemas. Sus imágenes se crean a partir de signos que se repiten de manera obsesiva: genitales masculinos, torsos, muchachos, espacios, geometrías abstractas, retratos, manchas, tachones, autorretratos y trazos azarosos que se reproducen a partir de técnicas como el collage, la fotografía, los juegos con técnicas pictóricas no convencionales como tintas litográficas y la intervención de imágenes tomadas de revistas, generando acumulaciones, series y autocopias que son un síntoma contemporáneo de una práctica artística contaminada y múltiple.

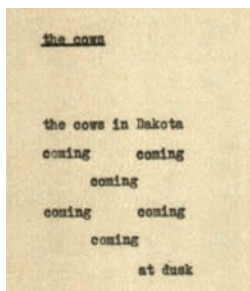
El cuarto estado de transición es el que se crea al pasar de la poética visual al arte del yo. El comportamiento artístico de Amílcar centrado en sí mismo puede ser entendido como arte del yo, y podría considerarse, en palabras de Marchan Fiz, como “una versión del *body art* de las mitologías individuales por su orientación abusiva a los

temas del propio yo. La temática del yo ha sido característica del expresionismo y del existencialismo. La dramática del yo afecta al subjetivismo extremo y las fijaciones del yo”. Estas ideas se trasladaron a la plástica, y Osorio entendió, como una evolución natural de su expresión literaria y visual, que su cuerpo y su vida se configuraran como obra de arte. Amílcar no solo realiza performances, sino que edita su vestuario, apariencia y actitudes para transformar sus relaciones, convirtiendo las rutinas diarias en un “maravilloso cotidiano”. La fotografía social y el autorretrato se convierten en el medio para registrar estas estrategias artísticas que vinculaban su figura y su vida al arte.

La relación fronteriza del texto con la imagen en la obra de Amílcar no es descriptiva, ni crítica, ni analítica. Tampoco la relación inversa es de orden ilustrativo; es decir, las imágenes no dan cuenta de pasajes en cuentos como “El yacente de Mantegna”, ni resumen visualmente los poemas en *Vana Stanza* y sus otras obras inéditas. La propuesta literaria no se funda en la imagen, ni crea la obra visual. Lo que se da en el sistema propuesto por él es una relación poética, en la que se abordan los mismos temas o intereses sensibles desde diferentes formas expresivas, creando estratos de sentido intercambiables. Por lo tanto, la relación es más del orden del complemento y la conexión que de la subordinación.

El trabajo de Amílcar se puede entender desde la percepción de diferentes capas de sentido que, sobrepuestas de manera fraccionaria, crean un sistema al que se le denomina obra de arte. Dichas capas determinan la posibilidad polisémica que tiene el arte en relación con sus medios, entendidos como material pictórico, plástico, gustativo, kinestésico, dramático, literario o musical, y también como posibilidad relacional humana, conceptual y social, medios que yuxtapuestos se contaminan generando una tensión y un diálogo entre ellos.

De esta forma, puede decirse que la obra de Amílcar entiende los límites y las posibilidades de sentido de cada una de las



1º Estado liminal  
Entre poesía e imagen



4º Estado liminal  
De la poética visual al arte del yo



2º Estado liminal  
Entre el signo escrito y los sentidos formales caligráficos



3º Estado liminal  
Del texto poético a la poética visual

formas expresivas y de los medios artísticos que usó, y se vale de tales diferencias para componer una única obra de arte conceptual, que es posible entender como tal desde las relaciones creadas entre sus diferentes manifestaciones. **U**

Juan José Cadavid Ochoa (Colombia)

Diseñador Gráfico de la Universidad Pontificia Bolivariana. Especialista en Intervención Creativa de la Colegiatura Colombiana, Magíster en Estudios Humanísticos y candidato a Doctor en Humanidades de la Universidad EAFIT. Investigador enfocado en el campo de la crítica y la historia del arte, interesado en explorar y generar reflexiones sobre los modos de creación interdisciplinarios. Actualmente Subdirector de Creatividad en la Colegiatura Colombiana.

#### Nota

<sup>1</sup> En un documento inédito y sin fechar, Amílcar Osorio se define como artista visual y escribe: “creando en mi formación plástica una imagen amanerada, preciosista y violenta de la estética. Observando a los 12 años, los trazos de geometrismo figurativo a la manera de Le Corbusier, que hacía un arquitecto en el lecho de una piscina en un pueblerino *playground*, ingresé en el universo del arte abstracto del cual aún no he podido escaparme” (Texto del archivo de Amílcar Osorio).



# VANA STANZA, EL LUGAR DEL POETA

JORGE IVÁN AGUDELO

**E**n el ensayo sobre Juan Ramón Jiménez de su libro *Digo yo*, el poeta también español Tomás Segovia nos recuerda que escribir un poema es como lanzar una botella al mar: “un poema es un mensaje en busca de unos lectores que no están de ningún modo garantizados”. Si olvidamos la poesía escrita para nadie, tenemos que convenir que, aunque es improbable que el mensaje llegue a buen puerto, su escritura ya encierra la intención de ser develada.

En el particular caso de la obra *Vana Stanza. Diván selecto* del poeta risaraldense Amílcar Osorio (1940-1985), la metáfora de la botella sí que resulta cierta. Antes inclusive de la aparición de este libro, el único que publicó en vida, el escritor Darío Jaramillo Agudelo, en un ensayo sobre la poesía nadaísta, ya acusaba, a partir de unos pocos versos leídos en las revistas *Golpe de dados* y *Acuarimántima*, la exigencia que encierra la propuesta poética de Amílcar: “La poesía de Osorio no está destinada, precisamente, al consumo masivo. Se diría —nunca sabré si esto es un elogio— que se trata de poesía para poetas”. Aun así, la dificultad y el hermetismo con que suele caracterizarse esta obra no han sido óbice para que se sostenga —rara botella que sigue flotando— con su originalidad y belleza desconcertantes.



Publicado en 1984, con un tiraje de trescientos ejemplares y sin el respaldo de ningún sello editorial, este libro recoge, como el mismo autor aclara, versos que fueron escritos entre 1962 y el año de la publicación y que hacen parte de trabajos en proceso. La temprana muerte de Amílcar impidió que estas obras, de las que *Vana Stanza* constituye una muestra, fueran terminadas. No obstante, las 118 páginas de la primera edición ilustran con suficiencia las formas expresivas y los temas propios de una voz insular, pero imprescindible, en la historia de la poesía colombiana. Y es que a pesar de su aureola de libro y autor impenetrables, o en ciertos casos tal vez gracias a ella, y aun por fuera de los circuitos editoriales y académicos, sus lectores, poetas o no, han logrado mantener vivo el interés por esta obra.

Fundador del Nadaísmo, Amílcar terminó por alejarse de este movimiento y de allí en adelante no participó ni fue cercano a ningún grupo literario. Los poetas del posnadaísmo le fueron perfectamente ajenos y muy pocas veces aparece en las publicaciones literarias colombianas. Sobra decir que fue apático a los círculos de poder, en ellos su nombre era desconocido, y hasta puede afirmarse que aún ahora continúa ignorado. Así las cosas, no es posible valorar la obra de Amílcar Osorio sin tener presente que fue escrita en soledad, o por lo menos en la distancia que la tradición poética que asumió como suya le exigía con respecto a los poetas de su generación, inclusive a los nadaístas, sus compañeros de ruta. En el ensayo ya citado, Darío Jaramillo Agudelo, con suma clarividencia, advierte: “La importancia de Osorio radica en que es la primera obra poética colombiana que puede ser leída, coherentemente, según los aportes que transformaron la poesía en inglés desde 1908, principalmente debidos a Hulme, a Pound y a Eliot”. Esto, escrito en 1984, poco antes de la publicación de *Vana Stanza*, anticipa su doble condición de obra pionera —que asume y decanta otras literaturas— y que, sin embargo, permanece en la sombra.

La imagen del poeta, no menos difícil de asir que su libro, ha sido descrita entre coincidencias, discrepancias, recuerdos afectuosos y un nutrido anecdotario que reconstruye su paisaje moral y existencial, desde su temprana juventud, donde prevaleció el gesto provocador y el colegaje con

otros poetas de su generación, hasta los años de madurez en que dio a la imprenta los fragmentos de los siete poemarios recogidos en *Vana Stanza*.

Omar Castillo, tal vez el poeta que más se ha esforzado por difundir el trabajo de Amílcar, tanto en su revista *Interregno* como a través de otros medios culturales, adelanta un retrato suyo de la década de los ochenta, mucho tiempo después del alzamiento nadaísta y de su peregrinar por California y Nueva York: “Era un hombre que aparecía hostil y distante, un ser engreído y abundante en atributos e inteligencia”. Con otra mirada, el poeta nadaísta Eduardo Escobar dice que, a mediados de los sesenta, por la época en que se publicó *Medellín a solas contigo*, esa amorosa crónica de Gonzalo Arango, Amílcar “ya exhibía el rictus de altanería que le sirvió para ocultar con el desdén la amargura y la timidez con la arrogancia” y añade que para entonces “ya justificaba sus desidias diciendo que no valía la pena escribir, ni nada [...] y que sus únicos consuelos eran los amigos, la poesía de Rimbaud, los relatos de Butor que parodiaba, dormir hasta el mediodía y los cigarrillos Chesterfield. Lo demás le importaba un carajo”. En un breve escrito en el que recrea una conversación con Amílcar de cuando ambos rondaban los veinte años, dice: “Heidegger era su filósofo. El famoso estado de ánimo y su Nada convertida en comanche le eran oscuros y estimulantes. Y hacía juegos sutiles de palabras para no desfallecer en lo que llamó la ciega tarea. Dijo que éramos arrastrados por la inercia de los objetos”. El poeta Harold Alvarado Tenorio, más interesado en recabar en su biografía que en su obra, nos regala también una silueta del joven Amílcar en los tiempos del Nadaísmo:

[...] con Gonzalo Arango, que le vendía como el Jean Genet tropical mientras le arrastraba por La Playa y Junín con una cadena de perro al cuello, iniciaron una gira que debió llevarles a Popayán propagando la buena nueva del Nadaísmo, pero terminó en Cali, con un paréntesis en la cárcel de Manizales, por tres meses, viviendo sobre una estera cundida de bichos en la *Pensión Estación*, de X-504. Amílcar-U leyó entonces, entre anhelos y deseos producidos por la hambruna, cincuenta libros de místicos y orientales de la biblioteca de Jaramillo Escobar.

La temprana muerte de Amílcar impidió que estas obras, de las que *Vana Stanza* constituye una muestra, fueran terminadas.

No obstante, las 118 páginas de la primera edición ilustran con suficiencia las formas expresivas y los temas propios de una voz insular, pero imprescindible, en la historia de la poesía colombiana.

Sin embargo, el ya mencionado Castillo, en uno de los pocos ensayos dedicados a describir y valorar cada uno de los fragmentos que conforman *Vana Stanza*, advierte que es en los versos del poeta donde hay que buscar, de querer hacerlo, el trasunto de su figura, de su vida: “creo que el ritmo que impera en su poesía es la acústica posible donde obtener los pormenores de su imagen y huella en rigor y dignidad”. Nos parece que esta afirmación está bien encaminada, teniendo en cuenta que proviene de alguien que, aparte de estudiar su poesía, fue cercano a Amílcar en el último periodo de su vida; convergamos pues en que esta es una obra ceñida a la propia respiración del poeta.

Amílcar modula y modela el dolor. Sí el dolor, sí el placer, sí la noche, sí todo, pero medido con el rasero de sus palabras, no sea que la vida se derrame sin sentido alguno en un piso desordenado. A la pregunta formulada por Jorge Gaitán Durán en su *Diario*: “¿pero cómo transformar en dato la vibración irrepitable de dos cuerpos que se vuelven uno ante la muerte?”, no contesta enardecido: “Tendidos como guerreros de dos patrias que el alba separa, / En tu cuerpo soy el incendio del ser”, como lo hace el poeta de *Mito*. Más bien constata, con el aplomo de un cínico: “se equivocan las estrellas apagadas / con este abrazo de los dos mágicos cometas / que desesperados agonizan tratando de alejarse”. Porque el poeta no se eterniza en la fiesta de su angustia inquiriendo por el ser. Es que ni siquiera en la fiesta hay un asomo de desarreglo, el Señor, en la cúspide de la jerarquía ya lo ha previsto todo: “Para ti, Señor, hemos mutado el universo, / para que vengas a la fiesta, estival y vanidosa”. “Señor, Señor de las esferas, / del velludo, del don, de las arenas, / que para ti sea lo cazado por las fieras”.

En *Servicios*, libro del que hacen parte los últimos poemas citados y con el que se abre *Vana Stanza*, conocemos la fiesta como preparación y víspera. Aquí cuenta la espera de una celebración por venir. Expectantes, no sabemos de la añoranza que dejan otras fiestas, como en los poemas de Jaime Gil de Biedma, donde se pierde la juventud como si se tratara de la piel misma: “Vasos de vino blanco / dejados en la hierba, cerca de la piscina, / calor bajo los árboles. Y voces / que gritan nombres / [...] ... *El último verano / de nuestra juventud*”, porque en *Vana Stanza* todo ya pasó; aunque los recintos que se caen a pedazos nos conserven en su deterioro sabemos que lo que en ellos impera es la soledad misma del poeta: “donde estuvieran los espejos / quedan las marcas; / de las imágenes / ni las meras improntas. / donde las lámparas / iluminaran extensas reuniones, / ni los soportes, / a duras penas la traza tumefacta, / su cardenillo tóxico”. La fiesta, que sin duda la hubo, y fastuosa, ha terminado, y la mirada del poeta cavila en el censo de los objetos que sobreviven: “huecos de clavos en las paredes al estuco, / e inquieta la cadena de una lámpara / que alumbrara los cristales, / porque aquí se bebía. / botellas en un rincón y sellos violados”.

La tradición y la jerarquía asoman en los poemas de Amílcar estableciendo la contención y la distancia. Leído como epitafio, el poema “Del lado de los sueños” delata la fascinación pero al mismo tiempo la sospecha del que parece haber sobrevolado sus pasiones, en él se pasa revista a muchos escenarios de la noche, noche de pederastas y ríos con “su tajo de podre” mientras que el poeta se dice: “Esta noche, en tanto, yo me he ido yendo solo / por las encrucijadas del lado de los sueños, / alejado de los sobresaltos, por un mundo / muelle y quieto, cercano e impalpable, / por unos estanques de luz sin precedentes, / por unos giros desconocidos y vagos, / para caer de súbito, al amanecer, / entre sus brazos de aurora boreal”. ■

Jorge Iván Agudelo (Colombia)

Estudió Historia en la Universidad Nacional de Colombia y Hermenéutica Literaria en la Universidad Eafit. Desde 2003, coordina el Taller de Literatura para Jóvenes de la Biblioteca Pública Piloto. Actualmente es el Director Académico de Humanidades y Artes de la Academia Yurupary. Ha publicado con la Editorial de la Universidad de Antioquia los libros de poesía *La calle por cárcel* (2010) y *Ni el abrazo ni el refugio* (2016). Crónicas y relatos suyos han aparecido en el periódico Universo Centro.

# Gustavo Adolfo Garcés

## poemas

### Zapatoca

Silban

los chorlitos  
en el cementerio  
alemán

el sol  
echa  
un vistazo  
entre  
las tumbas

está viva  
la belleza  
en la granja  
de los muertos

### Pueblo

El perro  
y el buey  
no tienen  
dueño

el mirlo  
escarba  
en la basura

aquí fue  
la matanza

### Los poemas

La luz  
de las  
palabras

con que  
miramos  
la luz

## Wallace Stevens

Le gusta  
husmear

dice  
su biógrafo

glosa  
matices

los ojos  
siempre  
en las  
palabras

las que  
zumban  
y las que  
retumban

camina  
por  
el sendero  
de las moras  
hasta  
la charca  
de los ciervos

acude  
a lo que  
murmura

en pantuflas

## Amanece

Retumba  
la sirena  
del carguero

hay niebla  
y ratas  
en el muelle

un hombre  
apura  
su cigarro

## Belchite

El herrero  
tiene buen  
corazón

a ratos  
maldice

son  
muchos años  
en la forja

disfruta  
el bullicio  
de la vida

una mujer  
le sonrío

y entonces  
los ojos  
le brillan  
de regocijo

pura  
embriaguez

## Espejo

Nada  
se empaña

los  
árboles

el cielo

las nubes

todo  
cabe  
en la charca

## Oficina

Le duele  
la espalda

todo  
parece  
un mal  
sueño

no hay  
tiempo  
para mirar  
el día

## Carta al muerto

Te echa  
en falta

no te deja  
en paz

te reclama

te ilumina  
en la memoria

se apretuja  
contigo

te arranca  
de ti **U**

---

*Gustavo Adolfo Garcés* (Colombia)

Poeta, abogado y profesor. Algunas de sus obras son: *Libro de poemas* (1987), *Breves días* (1992), *Pequeño reino* (1998), *Espacios en blanco* (2000), *Libreta de apuntes* (2006), *Hasta el fin de los números* (2012), *Una palabra cada día* (2015). En 1992 recibió el Premio Nacional de Poesía del Instituto Colombiano de Cultura.

# EL FANTASMA DE SHAKESPEARE

ORLANDO MEJÍA  
RIVERA

¿Ha muerto Shakespeare? Sí y no. Hace cuatrocientos años murió un hombre llamado William Shakespeare (1564-1616), en su pueblo natal de Stratford-upon-Avon. Entre 1592 y 1612 escribió treinta y ocho obras representadas en la escena teatral del Londres isabelino y un libro de sonetos, clave para vislumbrar su enigmática vida privada. Luego nació el mito y su fantasma, que, como el espectro del padre de Hamlet, viene recorriendo los caminos de la literatura y la cultura occidentales hasta hoy. Las legiones de eruditos se pueden clasificar de acuerdo a sus obsesiones.

La extraordinaria e inigualable genialidad de Shakespeare se debe a la creación de esos personajes únicos, repletos de vida, que han transformado la literatura occidental y las mentes de sus lectores.

Primero están los filólogos que han confrontado, de manera minuciosa, las distintas ediciones piratas (con formato en cuarto) de su tiempo y la obra completa que compilaron siete años después de su muerte sus amigos Heminge y Condell.

Luego aparecen los críticos: desde su contemporáneo Ben Jonson, pasando por algunos de los intelectuales más brillantes,

como Goethe, Victor Hugo, Stendhal, hasta llegar a los sugestivos estudios modernos de T.S. Eliot, W.H. Auden, Jorge Luis Borges, Harold Bloom y George Steiner. En el ámbito colombiano, resalto el ensayo pionero de Carlos Arturo Torres titulado *En la cuna de Shakespeare* y los sugestivos artículos de Baldomero Sanín Cano. Además, contamos con la monstruosa *Shakespearean Criticism* de la Gale Research Company, que agrupa, en setenta y dos volúmenes, los principales ensayos sobre sus textos, dispuestos en orden cronológico, entre los siglos XVI y XX. No existe una obra crítica tan monumental de la escritura de un autor y solo la supera el *corpus* hermenéutico de las lecturas bíblicas.

El tercer grupo son los biógrafos. Los clásicos trabajos de Schoenbaum, Honan, Duncan-Jones, hasta llegar a libros más recientes: la *Guía sobre Shakespeare* de Asimov, el excelente 1599. *Un año en la vida de William Shakespeare* de James Shapiro, los deliciosos textos de los escritores Anthony Burgess y Peter Ackroyd, o los iluminadores estudios contemporáneos de Stephen Greenblatt (*Will in the World: How Shakespeare became Shakespeare*) y de Bill Bryson (*Shakespeare: the world as stage*). En

todos ellos se trata de desmenuzar hasta el último suspiro del actor, el poeta y el dramaturgo y, en especial, de los llamados “años oscuros”, ese periodo de su vida que transcurrió entre sus dieciséis y treinta años.

Sin embargo, el misterio no ha sido agotado y dio origen a múltiples teorías que rayan en el delirio, como la de la crítica norteamericana Delia Bacon, quien en 1856 inventó la teoría conspirativa de que la obra de Shakespeare la había escrito en realidad Francis Bacon para amplificar la propaganda de Estado de la reina Isabel I. Ella terminó loca y encerrada en un manicomio, donde murió, pero algunos recicladores actuales han revivido dicha teoría para teñir de amarillismo a Shakespeare.

El cuarto grupo son los creadores de las versiones teatrales, cinematográficas y operísticas. Las obras se han representado millones de veces, y actor inglés que se respete ha interpretado alguna vez un drama del vate de Stratford-upon-Avon. Solo quiero recordar aquí las soberbias e inolvidables películas de Orson Welles sobre *Macbeth* y *Otelo*, así como su versión libre titulada *Campanadas a medianoche*, donde interpreta a un maravilloso John Falstaff. De hecho, pienso que Welles nació para ser Falstaff y su cuerpo descomunal y su genio contradictorio le deben mucho al personaje más fascinante de la galería de héroes y antihéroes de Shakespeare.

El quinto grupo son los traductores. Su obra se ha traducido a la mayoría de lenguas vivas del mundo, y en castellano existen diversas versiones y traductores, como Leandro Fernández de Moratín y Guillermo Macpherson en el siglo XIX. Quiero resaltar dos versiones clásicas del siglo XX, en prosa y con algunos atrevimientos interpretativos, pero que se dejan leer todavía y conservan el viejo sabor shakesperiano: me refiero a la versión de Luis Astrana Marín (en la

editorial Aguilar) y a la del gran intelectual José María Valverde. Ahora bien, en mi concepto las mejores traducciones que existen, en verso y prosa, son las que viene realizando el Instituto Shakespeare de España dirigido por el prestigioso profesor Miguel Ángel Conejero (ediciones Cátedra).

## 2

La grandeza de Shakespeare no está en su imaginación creadora de temáticas y tramas. Se sabe que la totalidad de los argumentos de sus dramas y comedias está inspirada en otras obras. Por ejemplo, *Hamlet* provino de las *Histoires Tragiques* de François de Belleforest, y este, a su vez, se inspiró en la leyenda de Amlothi que Saxo Grammaticus recogió en su *Historiae Danicae*, escrita alrededor del año 1200. Los aspectos melancólicos del personaje principal provienen del texto médico *Tratado sobre la melancolía* de Timothy Bright, de 1586. *El rey Lear* se basó en la *Historia Regum Britanniae* escrita por el clérigo Geoffrey de Monmouth en el siglo XII. Aunque la fuente intermedia de donde la leyó fue *The chronicles of England, Scotland and Ireland* de R. Holinshed, de 1577. *Otelo* viene del texto *Gli Hecatommithi* del italiano Giovanni Battista Giraldi Cinthio, de 1565. *Macbeth* proviene de la misma crónica ya mencionada de Holinshed y del *Rerum Scoticarum Historia* de G. Buchanan. *El mercader de Venecia* tomó su leyenda de la *Gesta Romanorum*, de 1473, y de *Il Pecorone* de Giovanni Fiorentino, de 1558. Varios de sus dramas históricos se inspiraron en su lectura apasionada de las *Vidas paralelas* de Plutarco.

Ahora bien, la mayor influencia en su estilo temprano la recibió de su malogrado contemporáneo Christopher Marlowe, pero la herencia directa en la concepción de algunos de sus personajes provino, como lo analizan

con suficiencia Entwistle y Bloom, del Chaucer de los *Cuentos de Canterbury*. Como especifica Bloom en *El canon occidental*: “Hay un vínculo tenue pero vibrante entre Falstaff y la igualmente escandalosa Alys, la comadre de Bath, mucho más digna de retozar con Sir Jhon que Doll Tearsheet o Mistress Quickly. La comadre de Bath se ha cepillado a cinco maridos, ¿pero quién podría cepillarse a Falstaff?”.

La extraordinaria e inigualable genialidad de Shakespeare se debe a la creación de esos personajes únicos, repletos de vida, que han transformado la literatura occidental y las mentes de sus lectores. Es posible que ya no generen risas sus comedias, ni lágrimas sus tragedias. Pero algunos de sus héroes y villanos se quedan pegados a la memoria para siempre y sus diálogos retumban en la mente y nos sirven, también, para afrontar nuestra propia existencia. Shakespeare es tan grande porque sus criaturas de la imaginación exhalan la sabiduría de la vida en la tierra y revelan las profundas contradicciones atemporales del corazón humano. No dudo que en los versos de T.S. Eliot: “¿Dónde está la vida que hemos perdido en vivir?/ ¿Dónde está la sabiduría que hemos perdido en conocimiento?/ ¿Dónde el conocimiento que hemos perdido en información?” se encuentra la categorización de la dimensión de Shakespeare: sus personajes son los nichos donde se conserva la sabiduría de la humanidad, como piedras preciosas en el vientre de las rocas milenarias.

Ellos están vivos porque nunca dejan de dar la sensación de que podemos escoger siempre la vida que deseamos o merecemos, y aunque la dualidad del mal y del bien se encuentra presente en sus obras, ni los héroes son siempre buenos, ni los villanos son solo malos. Los habitantes del universo de Shakespeare son frágiles, perturbados por el azar o los sentimientos o las ideologías, temerosos de las fuerzas desconocidas de la naturaleza, o de las intuiciones místicas sobre lo que no comprenden, pero saben que tienen la obligación de ejercer su libre albedrío y lo intentan. Son las criaturas shakesperianas y no las de Sófocles las que cumplen muy bien la sentencia del poeta Píndaro: “El destino es el carácter”. La

perfección de los monólogos y los soliloquios de los personajes lleva la autoconsciencia profana del yo a la altura de los oráculos paganos antiguos y de las éticas religiosas monoteístas.

### 3

Cada lector tiene su propio canon de Shakespeare. Sus héroes y villanos han terminado por ser amigos íntimos o sapientes enemigos, y las palabras que ellos repiten nos han servido para construir nuestra propia existencia. Los míos son Hamlet, Ofelia, el rey Lear, Cordelia, Edmundo (el bastardo de Gloucester), el bufón de Lear, Macbeth, Lady Macduff, Otelo, Yago, Shylock, Porcia y el más impresionante de todos: el enigmático John Falstaff. De ellos he aprendido las claves del arte del vivir, eso que no se domina con el intelecto puro sino con el vientre, el corazón y las experiencias. Aunque Hamlet encarna la venganza contra el crimen monstruoso de su padre, a manos de su tío y su madre, es también el furibundo cuya locura “tiene método”, y a pesar de que está convencido de la existencia del espectro de su padre, confía al poder del arte dramático la capacidad de que la máscara del rey homicida caiga y lo delate. Además, su famoso “ser o no ser” está dicho en el contexto de su dilema entre suicidarse o vengarse, en un mundo que él sabe que está inmerso en el “océano del mal” y que jamás perderá su asombroso poder sobre la naturaleza humana. Pero lo mejor de él es su escepticismo paradójico, mezcla de Pascal y de Montaigne, frente a los misterios de la vida, cuando le expresa a su amigo Horacio: “Hay más cosas en la tierra y en el cielo, Horacio, que las que tu filosofía pudo inventar”. Una sola frase de Ofelia anticipa a Freud y a la crueldad humana, cuando le dice al rey asesino: “¡Señor, señor! lo que somos, lo sabemos; no sabemos, sin embargo, lo que podemos ser”.

Lear llega a viejo con la ingenuidad imperdonable de los que no aprendieron a diferenciar entre adulaciones falaces y amores honestos y por eso su bufón le dice: “No deberías haber envejecido antes de ser sabio”. Basta este consejo para que intentemos arribar a la ancianidad con dignidad y con los ojos abiertos. Macbeth se ha convertido en el arquetipo



de la obsesión enfermiza por el poder político y refleja a la legión caricaturesca de sátrapas y dictadores que ha padecido el mundo, pero también es la conciencia desnuda ante la impotencia humana que comprende que “La vida es una sombra tan sólo, que transcurre; un pobre actor que, orgulloso, consume su turno sobre el escenario para jamás volver a ser oído. Es una historia contada por un necio, llena de ruido y de furia, que nada significa”.

Otelo vive en el infierno de los celos, pero fue precipitado allí por el perverso y astuto Yago. Para mí este es el villano de Shakespeare más contradictorio y enigmático. Su envidia y resentimiento son evidentes, pero es capaz de hablar con la profundidad de los sabios y con la convicción de que, a veces, el mal y el bien son máscaras que pertenecen al mismo rostro. También entendió, como su demiurgo, que las palabras son poderosas y leves armas que actúan a largo plazo: “No lo hay peor ni más fulminante que palabras sutiles, inofensivas en principio al paladar pero mortales cuando a la sangre llegan. Queman como minas de azufre ¿No lo dije?”. En otro contexto, aquí se encuentra el secreto de la inmortalidad de la auténtica literatura.

Falstaff no es, para mí, ni héroe ni villano. Se podría ubicar en el linaje de los pícaros españoles e italianos, pero es mucho más. En realidad, es inclasificable. Él mismo declara que se gobierna por “la luna y las siete estrellas”. Es decir, se considera un lunático, con toda la connotación que implicaba para ese tiempo: sus parámetros no eran los de la razón burguesa ni las jerarquías monárquicas y aristocráticas, sino los excesos contradictorios de la locura, no como pérdida del juicio, sino entendida también como la transgresión de los límites, las normas y las leyes de su tiempo. Pero su obesidad, su alcoholismo, su pereza, su indelicadeza, su cobardía, sus vicios lascivos que lo hicieron contraer la sífilis y sus glotonerías que le produjeron gota, su vejez, su disnea de pequeños esfuerzos, no le impiden ser la conciencia más libre e independiente de toda la obra shakesperiana y por eso se atreve a confrontar los valores de la guerra: “¿Qué es el honor? una palabra. ¿Qué es esa palabra de

honor? aire. ¡Un adorno costoso! ¿Quién lo posee? El que murió el miércoles”.

#### 4

¿Sufrió Shakespeare de sífilis? Lo cierto es que de manera obsesiva alude a la nueva enfermedad en varios de sus dramas y en algunas poesías. Sin embargo, pocas veces lo hace de manera directa y explícita. La palabra inglesa usada para nombrar la sífilis era “pox” o “the great pox”, en contraste con “the smallpox”, que era como se le denominaba a la viruela. La expresión “pox” proviene del sajón “poc” y significa pústula o grano.

Sus héroes y villanos han terminado por ser amigos íntimos o sapientes enemigos, y las palabras que ellos repiten nos han servido para construir nuestra propia existencia.

Él solo la señala, de forma clara, en dos obras. En *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, cuando a la pregunta que su personaje central hace de si un hombre muerto dura mucho sin pudrirse en la tumba, el primer bufón le contesta: “faith, if he be not rotten before he die—as we have many pocky corpses now-a-days, that will scarce hold the laying in—” (“Bueno, si ya no viene podrido antes de muerto —y a varios enterramos que son *cadáveres sifilíticos* que apenas podemos tocar—). La mayoría de los traductores al español han puesto “cadáveres infectados” o “cadáveres galicados” o “cadáveres venéreos”, pero en sentido literal sería “cadáveres pustulosos”, aunque sabemos que Shakespeare está aludiendo a la sífilis.

El otro drama en donde la palabra “poc” aparece es en la segunda parte del *Rey Enrique IV*, cuando el maravilloso personaje Falstaff, que sabemos que es sifilítico y gotoso, exclama: “A pox of this gout! or a gout of this pox! for the one or the other plays the rogue with my great toe”. (“La sífilis de esta gota o la gota de

esta sífilis, la una y la otra juegan al pícaro con mi dedo gordo del pie”). El sentido de la frase demuestra que Shakespeare sabía que tanto la gota como la sífilis podían producir la inflamación dolorosa de las articulaciones y de los huesos, incluyendo la artritis de los pies.

En otros textos Shakespeare se refiere a la sífilis de diversas maneras, como: “the malady of France” (el mal francés, en *Enrique V*) o “the Neapolitan bone ache” (el dolor óseo napolitano, en *Troilo y Crésida*) o “the French crown” (la corona francesa, en *Enrique V*, *Sueño de una noche de verano* y *A buen fin no hay mal principio*) o “the infinite maladie” (la enfermedad infinita, en *Timón de Atenas*). También en este último drama menciona de manera eufemística a la “plague” (plaga o peste), pero al describir los síntomas son los de la sífilis secundaria y terciaria que incluye, entre otros, la osteítis, la tabes dorsalis, la laringitis, las gomas sifilíticas, la impotencia y la alopecia luética.


No es que Shakespeare confundiera la epidemia de peste bubónica con la sífilis, sino que estaba imitando, en un tono irónico implícito, a los puritanos ingleses de su tiempo, que al referirse a la sífilis (*pox*) la llamaban siempre peste (*plague*). Es similar al eufemismo que usamos nosotros con los políticos, que los llamamos “doctores” pero en realidad estamos aludiendo a “ladrones”.

Este profundo conocimiento clínico de la enfermedad por parte de Shakespeare motivó a varios de sus biógrafos a proponer que sufrió de sífilis, y esta hipótesis se corroboraría más al mostrar que en diversos fragmentos él menciona el tratamiento con el “powdering tub” (en *Medida por medida* y en *Timón de Atenas*); y en especial lo refiere de forma implícita en sus sonetos 153 y 154. Esta expresión, “bañera de pulverización” en sentido literal, en realidad correspondía a una terapia específica que se hacía a los sifilíticos en esa época y la cual consistía en introducirlos en una bañera con agua caliente y encerrada, a la que se agregaban polvos de cinabrio (sulfuro de mercurio) que eran inhalados en forma de vapor por los enfermos. En los poemas queda claro que Shakespeare se sometió a esta cruenta terapia y que no se curó (Soneto 153, fragmento):

I, sick withal, the help of bath desired,  
And thither hied, a sad distempered guest,  
But found no cure<sup>1</sup>

Y también en otro fragmento del soneto 154:

Which from Love's fire took heat perpetual,  
Growing a bath and healthful remedy,  
For men diseased; but I, my mistress' thrall,  
Came there for cure and this by that I prove,  
Love's fire heats water, water cools not love.<sup>2</sup>

(Shakespeare, 1911: 1308) 

---

Orlando Mejía Rivera (Colombia)

Médico internista, profesor titular del programa de Medicina de la Universidad de Caldas, escritor e Historiador de la medicina. Algunos de sus obras son *Antropología de la muerte* (1987), *Humanismo y Antihumanismo* (1991), *Ética y Sida* (1995), *Poesía y conocimiento* (1997), *La Casa Rosada* (1997), *La muerte y sus símbolos* (1999), *De la prehistoria a la medicina egipcia* (1999), *De clones, ciborgs y sirenas* (2000), *Pensamientos de guerra* (2000), *Heinz Goll: Das vagabundieren des Kunstlers* (2001), *La generación mutante: nuevos narradores colombianos* (2002), *Los descubrimientos serendípicos* (2004), *Extraños escenarios de la noche* (2005), *El Asunto García y otros cuentos* (2006), *Recordando a Bosé* (2009), *La medicina arcaica* (2016).

#### Notas

<sup>1</sup> Que tomó calor perpetuo por el fuego del amor, transformándose en baño y remedio salutarífico para las enfermedades de los hombres; pero yo, esclavo de mi amada, vine aquí para sanarme y sin poder lograrlo afirmo: el poder del amor calienta el agua, pero jamás el agua el amor enfría.

<sup>2</sup> Y enfermo, busqué la ayuda del baño deseado, y heme aquí triste y dolorido invitado, pero no me curé.



# DIEZ REFLEXIONES SOBRE LA CRÍTICA

LUIS FERNANDO  
AFANADOR

El crítico no es más  
que un lector  
que ha perdido la  
inocencia.  
No es una  
pasión infantil,  
es una pasión tardía,  
como la escritura.

1  
“Nadie de niño dice: cuando grande voy a ser crítico”. Eso le escuché alguna vez a un escritor colombiano. Viniendo de un escritor, el chiste es bueno, pero puede convertirse en un bumerán porque ningún niño tampoco dice: “cuando grande voy a ser escritor”. Los niños quieren ser policías, bomberos, superhéroes. Un niño que quiera ser artista es bastante sospechoso o es Minou Drouet, aquella pàrvula francés que escribía versos y que le hizo decir famosamente a André Breton: “todos los niños son poetas, salvo Minou Drouet”. Si la crítica no es una pasión infantil, ¿qué es?, ¿la expresión de un resentimiento?, ¿una actividad de frustrados que no pudieron crear? Tal es el lugar común contra la crítica y hay una larga lista de frases contra los críticos que darían para varios libros. Muchas de ellas ingeniosas y mordaces. Hace poco, Arturo Pérez-Reverte le dijo a Francisco Rico: “Yo, al menos, escribo novelas, pero usted es un sobador de *El Quijote*”.

2  
¿Cómo se llega a ser crítico? Algunos, por resignación, por gozosa resignación, como George Steiner, quien acepta el papel secundario y subalterno de la crítica ante la creación, y dice que su labor consiste en construir pistas de aterrizaje para las grandes obras. Él cambiaría todos sus libros publicados por un párrafo, por un solo párrafo de cualquier novela, no digamos de Tolstoi o Dostoievski, sino de ¡George Simenon! Otros llegan por un ejercicio de poder: les gusta trazar listas divisorias, establecer verdades, crear clubs privados, zonas de exclusión, les gusta juzgar y condenar y jugar a ser los dueños de la tradición y del canon. Pero también hay quienes llegan a la crítica como una consecuencia natural del acto de leer. El crítico no es más que un lector que ha perdido la inocencia. No es una pasión infantil, es una pasión tardía, como la escritura. Pero, al fin, una pasión. Divulgar, juzgar, sospechar. Un crítico puede llegar a serlo por el descubrimiento de alguna de esas tres pasiones, que no son necesariamente excluyentes entre sí.

### 3

Entre la defensa del canon y el todo vale de la posmodernidad, sobrevive la crítica. La crítica, que nació con la literatura, morirá con ella. Una larga relación que ha padecido los mismos cambios que ha tenido la literatura. Desde la Antigüedad hasta el Romanticismo, el valor de una obra consistía en su capacidad de imitar un modelo, de acercarse a la perfección de un arquetipo. Desde ahí se juzgaba su calidad. A partir del Romanticismo, la imitación quedó atrás y apareció el concepto de lo nuevo. Ya no la imitación sino la creación. ¿A partir de la nada o de las obras del pasado? ¿A partir de la objetividad o de la subjetividad del artista, el nuevo héroe solitario? Si no hay parámetros para crear, tampoco los hay para juzgar. Sin embargo, no todo lo nuevo es perecedero. Lo nuevo, a veces, crea una tradición (que pronto será transgredida). Pasamos del paradigma a la paradoja: no todo es arte; no todos son artistas; por eso existe la crítica. Mientras haya discusión, mientras no triunfe absolutamente el criterio de que el mejor libro es el más vendido, sobrevivirá la crítica.

### 4

Una vez me preguntó el gerente de una editorial: ¿usted cómo hace para saber si un libro es bueno o malo? La pregunta era sincera, es decir, con un toque de perversidad. El señor quería saber efectivamente desde dónde juzgaba yo —cuál era mi “fórmula”— y con qué derecho podía decir que no me gustaban muchos de sus libros. Recordé: “Si no me lo preguntan, lo sé. Si me lo preguntan, no lo sé”. No hay “fórmula”, uno juzga desde la subjetividad de sus lecturas, sus gustos, sus deseos más profundos, sus prejuicios. Lo importante es mostrar todas las cartas y no fingir una supuesta objetividad (no lo olvidemos: la crítica se argumenta). Los críticos académicos son unos maestros de esa simulación. Como si no se hubieran enterado de que Todorov escribió *Crítica de la crítica* y Roland Barthes *Fragmentos de un discurso amoroso*. La única objetividad posible es la que propone el autor. La literatura es como un juego en el que el autor crea sus propias reglas, un juego que juega el crítico, atento a que no las

viole. No es el libro que él hubiera querido leer ni el que el autor quiso escribir sino el que está ahí, un mecanismo autónomo que se sustenta por sí mismo.

### 5

En *La muralla y los libros*, Borges trata de resolver la siguiente paradoja: el emperador chino que mandó a construir la gran muralla fue el mismo que mandó a quemar los libros. ¿Por qué un acto que anula al otro, la memoria y la destrucción de la memoria? Borges no puede resolver la paradoja pero en el intento descubre el misterio del hecho estético: “la inminencia de una revelación que nunca se produce”. Si hay literatura, hay ambigüedad y por lo tanto interpretación. La literatura invita al comentario. El que interpreta tiene dos tentaciones peligrosas: ejercer el poder de la verdad única y fijar el sentido sin tener en cuenta el texto que está interpretando. El texto tiene muchos sentidos, inacabables si se quiere, pero tiene, también, su literalidad, su objetividad, no dice lo que no dice, como cree la teoría de la deconstrucción. *La metamorfosis* no habla del adulterio, ni de la guerra de Troya.

### 6

No creo que haya un crítico más denostado que Sainte-Beuve. Y con toda la razón. Celebró a escritores hoy olvidados y fue muy duro con Baudelaire, Stendhal y Balzac. Mal novelista, es el ejemplo típico del crítico como escritor frustrado. Su método, basado en que la obra era un reflejo de la vida del autor, fue destrozado por Proust en su libro *Contra Sainte-Beuve* y luego por los formalistas rusos, que influyeron en las más importantes escuelas críticas del siglo xx y a quienes tanto les debemos. Y sin embargo, *Paloma apuñalada* de Pietro Citati, uno de los mejores ensayos sobre Proust, le da importancia a los hechos biográficos. Para el análisis de una obra, no hay un método ideal y no hay que descartar la biografía (ni la historia, la sociología ni la psicología). Hay que saber hacerlo, mostrando su relevancia, como Citati. Y no mecánicamente, como Sainte-Beuve. Al igual que en la literatura, en la crítica no hay temas descartados sino procedimientos.

A la civilización del espectáculo no le interesan los críticos y mucho menos la crítica: profundizar es una pesadez, algo de mal gusto, para eso están las entrevistas, donde el autor puede contar de qué va el libro. Ya no se ven en las librerías libros de Bajtín, y las colecciones de crítica han desaparecido de las grandes editoriales.

## 7

Las ideas en una obra literaria son secundarias, decía Nabokov en sus cursos: “lo que importa son los detalles, los divinos detalles”. Un acercamiento formalista y una crítica interesada como la de todos los escritores que leen a otros escritores: “para ver de qué manera están cocidos los libros”, como decía García Márquez. Por cierto, *Historia de un deicidio*, el ensayo que escribió Vargas Llosa sobre García Márquez, sigue siendo insuperable. Los escritores, fungiendo como críticos, nos enseñan que este oficio puede ser muy concreto. Y, también, un ejercicio de estilo cercano a la creación, cuando no una gran creación. Pruebas hay muchas, basta citar las reseñas de Borges o la biografía de *Charles Dickens* escrita por Chesterton, sobre la cual bien afirmó Manuel Borrás que: “Este libro no es solo —ni siquiera principalmente— una obra de crítica literaria [...] Es, a la vez, el repaso emocionado de una vida. Y sobre todo es un libro de Chesterton. Sin una sola página en que no brille ese estilo inconfundible, ese gusto y aprovechamiento de la paradoja sin límites”.

## 8

A Sainte-Beuve lo pintaron, lo fotografiaron y le hicieron estatua. A Roland Barthes lo invitaba a almorzar François Mitterrand al palacio presidencial. Ya ni en Francia los críticos son figuras públicas, aunque Harold Bloom y George Steiner todavía tienen cierto eco mediático. A los críticos les va mejor en la ficción. Roberto Bolaño, en el primer capítulo de 2666, “La parte de los críticos”, les hace un bello homenaje: cuatro profesores de literatura de distintos países se proponen rescatar y poner en vigencia

al olvidado escritor Benno von Archimboldi. Y en vida real, eso solo ocurre en el mundo editorial: un grupo de importantes editores, durante una Feria del Libro de Fráncfort, decidió poner de moda póstumamente a Sándor Márai. Y lo consiguieron. A la civilización del espectáculo no le interesan los críticos y mucho menos la crítica: profundizar es una pesadez, algo de mal gusto, para eso están las entrevistas, donde el autor puede contar de qué va el libro. Ya no se ven en las librerías libros de Bajtín, y las colecciones de crítica han desaparecido de las grandes editoriales.

## 9

En su época, *El Quijote* fue leído como un libro divertido. En el siglo XIX, los románticos lo redescubrieron como un libro trágico y filosófico. En el siglo XX los novelistas lo vieron como su precursor y Borges, un cuentista, como la obra que reescribía un lector crítico, Pierre Menard. La crítica potencia la obra literaria, incluso cuando esta es tan modesta como *Memoria de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez. La reseña que hizo de ella J. M. Coetzee en *The New York Review of Books* (“Sleeping Beauty”), a propósito de su versión en inglés, no solo es extraordinaria: es mejor que la novela. ¿Debe la crítica romper paradigmas de lectura? ¿Debe comentar obras irrelevantes? Cientos de novelas se publican cada año en cada país, novelas que, dependiendo del público consumidor, tendrán una muerte instantánea o lenta: un *bestseller* no dura más de cinco años. ¿Debe dar cuenta de ellas la crítica, debe esperar que cumplan su ciclo natural o debe ocuparse únicamente de las que considere significativas?

La academia es el lugar natural de la crítica. Pero esta se ha vuelto cada vez más un mundo aislado, autista, enmudecido en su propio lenguaje críptico. Escritos que no trascienden, de circulación restringida, casi inexistentes, que solo sirven para aumentar salarios y engrosar hojas de vida. Su comunicación con el mundo exterior eran las publicaciones en editoriales no universitarias y esa vía parece clausurada. Las revistas y los diarios son el lugar natural de las reseñas —la crítica en la primera línea de combate— y la crisis de los medios impresos los ha llevado a suprimir dramáticamente sus páginas y a reducirlas cuando no a suprimirlas. Siempre quedará internet. Enhorabuena. Por cierto, el comentario de libros en los blogs ha sido un buen refugio: allí se han hecho comentarios excelentes. Pero se pierden en el ciberespacio, como estrellas fugaces. Mientras haya literatura, habrá crítica. No importa el formato. Tal vez no está lejano el día en que nos tocará aparecer disfrazados de *booktubers*. ■

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*.



delaurbe

# Periodismo universitario para la **ciudad**

Facultad de Comunicaciones  
Universidad de Antioquia

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

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

# EL TRAVESTISMO EN DOS NOVELAS CARIBEÑAS

¿Qué es una diva? ¿Qué es un travesti? ¿Qué es el Caribe?  
Esa máscara de la alegría siempre. Son máscaras  
Mayra Santos Febres

JULIA ESCOBAR  
VILLEGAS

**S**irena *Selena vestida de pena* es el sonoro título de una novela de Mayra Santos Febres publicada en el año 2000. Su personaje, según la autora, es una metáfora del Caribe.

La figura de una sirena produce fascinación por su cuerpo, un híbrido entre mujer y creatura marina. La iridiscente cola es sensual y a la vez grotesca. En toda mezcla entre ser humano y animal hay algo de belleza, pero también de monstruosidad. El misterio de este ser mítico reside, además, en su hábitat: un mundo profundo, inaccesible y desconocido para los hombres, como el fondo del mar. Lejos de tierra firme, escapa a su dominación, a sus leyes. De ahí que seduzca y desafíe, atemorizando al mismo tiempo.

Ante todo, pensar en las sirenas es evocar la maravilla de su voz. Se recuerda a las de la *Odisea* de Homero, que con su dulce canto atraen irresistiblemente a los navegantes hacia una aciaga suerte. También la sirena del relato de Hans Christian

Andersen posee una bellísima voz, que pierde al cambiar su cola por piernas para ir detrás de su amado.

Debra Castillo, profesora en Cornell University, señaló justamente que en la novela de la escritora puertorriqueña confluyen esas dos referencias. Mayra Santos Febres construye un nuevo mito sobre aquella tradición literaria: una sirena caribeña contemporánea, un travesti cuyo nombre artístico es Selena.

La novela ilustra el Caribe, enfocándose en Puerto Rico, donde nace el personaje, pero donde no puede trabajar porque es menor de edad, y en República Dominicana, a donde va en busca de la legalidad requerida para desarrollar su carrera. Se describe el intrincado mundo de los homosexuales, específicamente el de los travestis, dando a conocer su entorno, sus historias, la ardua y áspera vida oculta en los hoteles, bares, discotecas y calles de prostitución.

*Sirena Selena*, aquel infeliz cuya voz lo transforma en ninfa, es un

Sirena Selena, aquel infeliz cuya voz lo transforma en ninfa, es un adolescente de un atractivo físico poderoso que se incrementa en el travestismo y que alcanza su máximo esplendor cuando canta: embelesa por completo a todo quien lo escucha, cautivando incluso a sus enemigos.

adolescente de un atractivo físico poderoso que se incrementa en el travestismo y que alcanza su máximo esplendor cuando canta: embelesa por completo a todo quien lo escucha, cautivando incluso a sus enemigos.

La sirena canta boleros y su voz es su verdadero talento, su don máspreciado, su talismán, incluso por encima de su belleza. Canta por supervivencia tanto material como espiritual. Los boleros son no solo el único legado de su abuela fallecida, sino también su más íntima conexión con ella. Asimismo, simbolizan la pena, la melancolía del amor perdido, imposible o frustrado. Sirena Selena canta su pena, pero también la de cada uno de quienes la escuchan, hechizados y conmovidos.

Al dibujar el ambiente marginal de violencia, drogas y sexo, esta novela profundiza en lo que significa, implica y se siente ser travesti: el sacrificio enorme por crear el disfraz y montar el simulacro, el conflicto del cuerpo entre lo que es, lo que parece y lo que de verdad quiere ser; la maldición del amor que es como la voz de las sirenas homéricas, destruyendo a quien se le rinde.

Además, el travestismo retratado en *Sirena Selena vestida de pena* trasciende sus personajes y sienta las bases para la creación de una alegoría posmoderna del Caribe, como propuso el profesor Efraín Barradas de la Universidad de Florida. La relación entre travestismo y turismo es reveladora, pues este último impulsa a adoptar un disfraz, un modo de ser enmascarado y camaleónico. Las islas se travisten tanto para soñar que pertenecen a un mundo de progreso y prosperidad como para exhibir una imagen de sí mismas que promueva aquella industria turística de la que se sustentan. Por

otro lado, hay extranjeros que van a las islas atraídos por esa visión exótica y que se transforman al permitirse satisfacer deseos sexuales ocultos o reprimidos.

Tres años antes de la aparición de *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres, se publicaba *Máscaras* de Leonardo Padura, una novela en la que el travestismo también es tema fundamental. Mediante las historias del protagonista, un detective llamado Mario Conde, en *Máscaras* se conoce y se reflexiona sobre la realidad cubana de su generación, la primera que creció en el régimen comunista de Fidel Castro. La mirada de Conde hacia su vida, su ciudad y su país es desencantada. De hecho, su fracaso y su melancolía se proyectan a un nivel nacional. Vacila entre la frustración por escribir y el impulso de hacerlo, así como su generación vive diariamente entre la crisis de la decadencia de los ideales revolucionarios, la escasez y el deseo de fuga o cambio.

De ahí que la novela policiaca de Leonardo Padura, más allá de suspenso, misterio y retos intelectuales en forma de solución de enigmas, sea denuncia social y política. Todas las características de este género literario sirven al propósito de ilustrar y analizar el pasado y el presente de Cuba. Es así como la experiencia periodística del autor es puesta al servicio de la ficción. Además, como indica H. Rosi Song, de Bryn Mawr College, se lleva a cabo un interesante juego de crítica literaria, pues el tratamiento del género que hace Padura se opone al que se desarrolló en la isla en la década de los setenta, fomentado por el gobierno para institucionalizar la literatura y ponerla al servicio de los ideales revolucionarios. Mientras este ofrece una visión maniqueísta de la realidad, el proyecto



de Padura se enfoca en retratar los conflictos de su país profundizando en sus contradicciones.

*Máscaras* pertenece a una tetralogía de novelas ambientadas en una estación distinta del año. En medio del sofocante verano habanero, el detective Mario Conde vuelve a ocuparse del estudio de un crimen: el cuerpo travestido y sin vida de Alexis Arayán, hallado un seis de agosto en El Bosque de La Habana. No era un día cualquiera: se celebraba la transfiguración de Jesús. Tampoco era un travesti cualquiera, sino el hijo de un importante diplomático del régimen. Estos dos indicios retan la inteligencia del detective para dilucidar las circunstancias de la muerte del joven y lo conducen por un camino de descubrimiento de dos realidades y de su intersección: aquella que subyace al mundo del travestismo y la que concierne a la corrupción y crueldad del régimen comunista cubano. En efecto, la novela delata las injusticias cometidas contra intelectuales y artistas disidentes y homosexuales.

La novela evoca a importantes autores cubanos como Virgilio Piñera, cuya obra de teatro *Electra Garrigó* cumple un papel clave en la narración, y Severo Sarduy, pues las ideas de su ensayo *La simulación* se encuentran enmascaradas a lo largo del libro y provocan un cambio de perspectiva de Mario Conde sobre el travestismo, irreducible “al simple acto mariconeril y exhibicionista de salir a la calle vestido de mujer, como él siempre lo había pensado desde su machismo barriero y visceral”.

Mario Conde no solamente resuelve el misterio del crimen y medita sobre la historia política y literaria de su país, sino que además experimenta un cambio de conciencia respecto a los homosexuales mediante las largas e intensas conversaciones sostenidas con el Marqués, un brillante intelectual y homosexual censurado y marginalizado. Se da cuenta de que hay algo más en el travestismo: una relación profunda con el arte, con la verdad y con la realidad.

En sentido artístico, el travestismo humano y el camuflaje animal tienen en común que ambos crean su propia obra, disfrazándose y pintándose a sí mismos. Aunque el ser humano no tiene necesidad biológica de

travestirse para cazar o defenderse, la intimidación que produce su disfraz puede serle útil. Ciertamente, la máscara del travesti no puede reducirse a la imitación del sexo opuesto. En su figura, los límites entre hombre y mujer se difuminan, como en un maquillaje; incluso ambiciona superar el modelo, tendiendo siempre al límite, persiguiendo una realidad infinita. No obstante, hay algo más en esa “pulsión ilimitada de la metamorfosis” del travesti, como la llama Sarduy: un deseo de desaparición, de pérdida ficticia de la individualidad para asumir otra, la soñada.

Óscar E. Montoya, de la Universidad de Pennsylvania, apuntó que el travestismo en esta novela trasciende el mundo homosexual y abarca a toda la sociedad cubana; un teatro o carnaval donde nadie es lo que parece ser, donde todos crean y adoptan su máscara. Tanto en el libro de Leonardo Padura como en el de Mayra Santos Febres se profundiza en el mundo del travestismo para descifrar el Caribe. El travestismo representa la realidad caribeña como juego de disfraces donde las identidades sexuales, estéticas, sociales y políticas se camuflan según sus deseos o conveniencia. ■

---

Julia Escobar Villegas (Colombia)

Graduada en Filosofía en la Universidad de Antioquia. Profesora de español y estudiante de maestría del Departamento de Literatura y Lenguas Romances de la Universidad de Cincinnati, en Estados Unidos.

#### Referencias

- Barradas, Efraín. “Sirena Selena vestida de pena o el Caribe como travesti”. *Centro Journal*, Vol. 15, N.º 2, 2003, pp. 53-65.
- Castillo, Debra. “She Sings Boleros: Santos-Febres’ *Sirena Selena*”. *Latin American Literary Review*, Vol. 29, N.º 57, 2001, pp. 13-25.
- Montoya, Óscar. “Leonardo Padura Fuentes: las máscaras estéticas y sexuales de la revolución”, *Hispanic Review*, Vol. 80, N.º 1, 2012, pp. 107-125.
- Padura, Leonardo. *Máscaras*. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.
- Rivera, Juan Pablo y Celis, Nadia. *Lección errante: Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. San Juan: Isla Negra, 2011.
- Rosi Song, H. “Hard-Boiled for Hard Times in Leonardo Padura Fuentes’s Detective Fiction”, *Hispania*, Vol. 92, N.º 2, mayo de 2009, pp. 234-243.
- Santos Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. México: UNAM, 2011.
- Sarduy, Severo. “La simulación”, *Obra Completa*, Tomo II, París: Ediciones UNESCO, 1999.

# PREGUNTAS FRECUENTES SOBRE TOMÁS CARRASQUILLA Y LA RAZA ANTIOQUEÑA

ÁLVARO PINEDA  
BOTERO

**¿Quién fue Tomás Carrasquilla?**

Fue el primer novelista antioqueño.

**¿Nadie había escrito una novela en Antioquia antes?**

No. Para que surja un novelista, es necesario que exista una tradición literaria. En Antioquia, a finales del siglo XIX existía cierta tradición literaria, bastante incipiente por cierto, y ningún escritor se había decidido a escribir novela. Emiro Kastos había publicado en 1858 una colección de cuadros de costumbres, Gregorio Gutiérrez González había publicado en 1866 un extenso poema sobre los antioqueños, “Memoria del cultivo del maíz”, y las gentes recitaban estrofas de un poema titulado “Canto del antioqueño”, que Epifanio Mejía había escrito en 1868. Había también cierto número de revistas y periódicos, y en Medellín y muchos pueblos existían escuelas, bibliotecas y tertulias literarias. Se escribían cuentos, relatos, poemas, artículos de carácter político, pero no se escribían novelas.

La identidad regional empezó a conformarse alrededor de 1850. Apareció en algunos textos y, en la última década del siglo XIX, la expresó Carrasquilla en forma amplia y completa.

**¿No es extraño? La novela es un género muy antiguo.**

Sí; en Europa se publicaban novelas desde la época de Cervantes. En Santa Fe de Bogotá se publicaron novelas desde la década de 1830, y también en Cartagena y el Valle del Cauca. Ya existían obras tan importantes como *Ingermina* de Juan José Nieto; *Manuela* de Eugenio Díaz; *María* de Jorge Isaacs, o *El alferez real* de Eustaquio Palacios, pero en 1890 no se había cultivado el género en Antioquia. Es un tema que se presta para especular. Algunos teóricos aseguran que la novela surge en una comunidad cuando se ha logrado cierta conciencia colectiva, cierta identidad. En las novelas se expresan sentimientos como los de nación, región o patria.

**¿Crees, entonces, que el surgimiento de la novela en Antioquia está relacionado con el nacimiento de la identidad antioqueña?**

Creo que sí. Existe cierta confluencia de valores y circunstancias. La identidad regional empezó a conformarse alrededor de 1850. Apareció en algunos textos y, en la última década del siglo XIX, la expresó Carrasquilla en forma amplia y completa.

### ¿Cómo fue ese proceso?

En la región existían pueblos importantes y antiguos como Santa Fe de Antioquia y Rionegro. Otros, más o menos aislados, eran ricos productores de oro desde la Colonia, como Cáceres, Zaragoza, Titiribí y Yolombó. Luego se fundaron poblaciones como Santo Domingo, Sonsón y Abejorral. A mediados del siglo XIX comenzó una fuerte migración hacia el sur y se fundaron muchas poblaciones en lo que hoy es el Eje Cafetero. Los pueblos del suroeste antioqueño solo surgieron avanzado ese siglo. Por eso, la idea de una región antioqueña consolidada, con sus propias características raciales y culturales, solo empezó a circular después de 1850. Un dato interesante es el de Jorge Isaacs, quien en *María* (1867) ya habla de los antioqueños como una cultura, un pueblo con características definidas. Los escritos de Emiro Kastos, Gregorio Gutiérrez González y Epifanio Mejía fueron otras de esas primeras manifestaciones. Estas ideas estaban expresadas en forma vaga, esporádica. Tomaron forma política y jurídica cuando la región fue declarada “Estado soberano” con la Constitución de Tomás Cipriano de Mosquera en 1863.

### ¿Fue entonces cuando se habló de “raza antioqueña”?

Sí, fue por esos años de 1860 cuando se empezó a difundir la idea de que existía una “raza antioqueña”. La expresión tomó fuerza y se convirtió en un lugar común en las primeras décadas del siglo XX. Se trató también de una idea vaga, sin mayor contenido conceptual. Lo interesante es que nunca hemos escuchado hablar de “raza bogotana”, “costeña” o “pastusa”.

### ¿Qué tan consciente fue Carrasquilla de esos sentimientos colectivos?

Carrasquilla nació en 1858. Cuando Mosquera promulgó la Constitución de 1863, Carrasquilla

tenía cuatro años y por lo tanto su niñez y juventud transcurrieron bajo el signo del liberalismo extremo, el federalismo y la idea de que Antioquia era un estado soberano reconocido por otros estados soberanos. Pedro Justo Berrío se perfilaba como el gran caudillo. Fue quien enfrentó militarmente a los liberales y en la política a Mosquera. Asumió la presidencia del estado luego de derrotar a Pascual Bravo (quien murió en la batalla de Marinilla). Carrasquilla conoció en persona a Berrío cuando era estudiante en la Universidad de Antioquia y Berrío era su rector. Muchos años después, Carrasquilla le dedicó los mayores elogios en un artículo titulado “Sobre Berrío” (1927) y luego en su novela *Hace tiempos*.

Pero cuando Carrasquilla tenía 27 años, en 1886, se instauró en el país una nueva Constitución que cambiaba todos aquellos principios políticos. Ahora Colombia era un Estado centralista y todo se regía desde Bogotá. Ya el sistema no era liberal. Se adoptó un conservatismo ortodoxo, católico, autoritario, centralista. El cambio no podía ser más abrupto. Cuarenta años después, al avanzar la década de 1930, Carrasquilla volvía a ser testigo de un cambio importante: el surgimiento de la llamada República Liberal con el presidente Enrique Olaya Herrera. Lo que importa resaltar es que la identidad antioqueña surgió y se puso a prueba como resultado de tales vicisitudes. Carrasquilla así lo entendió y así lo expresó en varias de sus novelas y particularmente en sus artículos de periódico.

### ¿Y cuáles fueron las circunstancias que motivaron a Carrasquilla a escribir la primera novela antioqueña?

Existía en Medellín una tertulia que se llamaba *El Casino Literario*. Allí se reunían amigos de Carrasquilla como Carlos E. Restrepo y Pedro Nel Ospina. Sentían que la región lograba su

identidad y se preocupaban porque no se escribían novelas; era un tema frecuente de discusión. Carrasquilla había conocido estos amigos unos años antes, cuando vino a estudiar a la Universidad de Antioquia. Luego se regresó para su pueblo, Santo Domingo, pero mantuvo la amistad. En una ocasión, Carrasquilla les envió un cuento, que fue leído por otro de sus amigos, Francisco de Paula Rendón, a quien le decían Pachito. El cuento se llama “Simón el mago”. Tuvo tan buena impresión que Carlos E. dijo que Carrasquilla tenía las condiciones para escribir la primera novela antioqueña. Fue como si le hubieran lanzado un reto, y se puso en la tarea.

### ¿Cuál fue esa primera novela?

Se titula *Frutos de mi tierra*. Es la historia de varias familias en Medellín. Llama la atención que Carrasquilla hubiese escogido Medellín como escenario de la historia, ya que vivía en Santo Domingo y todos esperaban una historia de campesinos. Claro que conocía bien a Medellín. Allí vivían unas tías, allí había pasado varios años estudiando e inclusive trabajando como aprendiz de sastre en un taller que regentaba el maestro Miguel Salas; además, regresaba con frecuencia a visitar a parientes y amigos, a comprar paños para confeccionar vestidos para sus clientes en Santo Domingo, y sobre todo a comprar libros y a participar en las tertulias literarias.

Las dos familias principales que aparecen en la novela son la de Augusto Alzate y sus hermanas, que son comerciantes y han reunido cierto capital, y la familia Escandón, cuya hija Pepa está de novia de Martín Gala, un muchacho de familia rica del Cauca que ha venido a Medellín a estudiar. Por la descripción de las vidas de estas personas, el lector de hoy se entera de cómo eran las costumbres, las clases sociales, las formas de hablar, los valores morales, los sueños y las ambiciones de las gentes de aquella época. La novela fue publicada en Bogotá en 1896. Carrasquilla viajó a la capital para tal fin. Fue su primer viaje fuera de la provincia. Los gastos del viaje y de la impresión de la novela fueron pagados por su abuelo, Juan Bautista Naranjo, quien era dueño de minas

de oro y otras propiedades y con quien vivía Tomás en Santo Domingo.

### ¿Qué efecto tuvo esta novela?

Enorme. Carrasquilla fue considerado desde el primer momento como un gran escritor. Pocos han tenido la fortuna de ser reconocidos en forma tan unánime con una primera obra. De la noche a la mañana, Carrasquilla empezó a figurar al lado de grandes escritores colombianos como José María Samper, José Manuel Marroquín y otros.

### ¿Se trata de una obra costumbrista?

Falso. A Carrasquilla lo mencionan siempre como un escritor costumbrista. Esto es falso. Técnicamente, Carrasquilla es un gran exponente del Realismo, de la misma forma que lo fueron escritores famosos europeos como Flaubert, Zola, Galdós o Pardo Bazán. Tales fueron sus modelos literarios. Los leyó desde joven, desde que estaba en la Universidad de Antioquia, y también en su pueblo, porque su abuelo era gran lector, y porque el propio Carrasquilla participó en la fundación de una de las bibliotecas pioneras en Antioquia, conocida como la biblioteca El Tercer Piso, que funcionó en Santo Domingo y que hoy existe como museo.

### ¿De dónde surgió la idea de que era costumbrista?

El mote de “costumbrista” se lo puso erróneamente su amigo Pedro Nel Ospina. Cuando Carrasquilla decidió publicar su novela en Bogotá era un perfecto desconocido a nivel nacional. Necesitaba un prólogo; que lo presentara alguien importante. Carrasquilla pensó que Ospina era esa persona. Aunque Ospina había participado en *El Casino*, y aunque había escrito cuentos, a estas alturas de su carrera estaba más interesado en la política y en los negocios que en la literatura. Era bien conocido en Bogotá porque frecuentaba los círculos políticos y porque su padre, Mariano Ospina Rodríguez, había sido presidente de la república y fundador del Partido Conservador. Contaba con la aureola de haber nacido en el palacio presidencial. El conservatismo estaba en el poder y Pedro Nel era

En una ocasión, Carrasquilla les envió un cuento, que fue leído por otro de sus amigos, Francisco de Paula Rendón, a quien le decían Pachito. El cuento se llama “Simón el mago”. Tuvo tan buena impresión que Carlos E. dijo que Carrasquilla tenía las condiciones para escribir la primera novela antioqueña. Fue como si le hubieran lanzado un reto, y se puso en la tarea.

una figura clave dentro del partido. Un prólogo de Pedro Nel Ospina era, sin duda, una excelente carta de presentación en aquella sociedad. Y Pedro Nel aceptó. Sin embargo, sus conocimientos literarios eran muy inferiores a los de Carrasquilla y, erróneamente, pensó que pertenecía a la escuela del costumbrismo (escuela que para estas fechas había sido superada), y así lo declaró en el prólogo.

#### **¿Cómo fue la vida de Carrasquilla a partir de ese momento?**

Su fama se extendía por el país. Cuando murió su abuelo en Santo Domingo, la familia decidió trasladarse a Medellín, a una casona cerca del Parque de Bolívar y de la catedral, que en esa época estaba en construcción. Carrasquilla se dedicó de lleno a escribir. En pocos años produjo gran cantidad de cuentos, artículos de periódico y otras novelas que fueron apareciendo en Medellín y Bogotá. De esta época son *Dimitas Arias*, *Luterito*, *San Antoñito* y *Salve Regina*. Asistía a casas de familia a donde lo invitaban a tomar chocolate y conversar, a tertulias literarias en los clubes y cafés, y su nombre estaba de boca en boca. Ya muchos le decían “maestro”.

#### **¿Cómo es su estilo literario?**

Peculiar, único, inconfundible, inimitable e intraducible.

#### **¿Cuáles fueron sus creencias religiosas y su credo político?**

Fue un tema que me costó mucho entender y descubrir. En general, fue bastante discreto para expresar sus sentimientos y creencias. Demostró enorme respeto por la religión, por los sacerdotes y por los partidos políticos. A veces, en sus relatos, se refiere con algunas exageraciones y con cierta ironía a personajes

del clero o a los políticos, pero nunca para combatirlos en lo doctrinario o en la ideología. Más bien evita la confrontación; prefiere marginarse del debate directo. Al final entendí que Carrasquilla profesaba ideas bastante liberales (así lo manifestó algunas veces en su correspondencia) pero no las defendió en público, ni atacó las contrarias. Sus familiares y coterráneos eran conservadores en su mayoría.

Hay un episodio muy interesante relacionado con la madre Laura, santa Laura Montoya. Era maestra de escuela en Santo Domingo y después en Medellín. Dirigía un colegio, y a raíz de un incidente con una alumna se armó en la ciudad una polémica de grandes proporciones sobre la educación privada y sobre el papel de las “beatas” y solteronas en relación con la educación de las mujeres. Ocurrió por causa de una novela que publicó Alfonso Castro Jaramillo, *Hija espiritual* (1905), en la cual aparece una maestra de escuela, ya solterona, afectada de histeria y misticismo, y que supuestamente acosa a las alumnas. Carrasquilla participó en la polémica, defendió las actuaciones de la madre Laura y de la Iglesia, y su papel fue definitivo a favor de la educación privada de monjas y comunidades de mujeres.

Durante gran parte de su vida estuvo alejado de las prácticas religiosas. No se confesaba ni comulgaba, y rara vez asistía a los oficios religiosos. Al final de su vida, sin embargo, hizo confesión general con un obispo y a partir de ese momento comulgaba regularmente y rezaba el rosario.

#### **¿Cuáles eran sus ideas sobre el regionalismo?**

#### **¿Cuáles respecto de las vanguardias?**

Este es uno de los temas más citados y más interesantes para comprender el pensamiento de Carrasquilla y el ambiente intelectual

que se vivía en Antioquia (lo trato por extenso en el capítulo 4 de mi libro *Tomás Carrasquilla, vida, creación e identidad antioqueña*). Los dos artículos principales son los titulados “Homilía N.º 1” y “Homilía N.º 2”. Fueron publicados en 1906. En ellos critica el entusiasmo con el que la mayoría de los escritores de entonces abrazaban el Modernismo y las vanguardias tanto en Bogotá como en Medellín y otras regiones del país. Su posición era que los escritores y poetas no debían desperdiciar su capacidad creativa hablando de hechos, personajes, territorios, valores, costumbres y sentimientos extranjeros, lejanos, fantasiosos, imaginados o inventados, cuando la realidad nuestra, la cercana e inmediata, estaba todavía prácticamente inexplorada. Para Carrasquilla, el arte y la literatura debían expresar en forma auténtica lo propio, no lo que estaba de moda en París, lo ajeno, lo de territorios exóticos, desconocidos, tal como lo hacían los poetas modernistas.

En cuanto a la polémica entre lo regional y lo nacional, los aportes más interesantes están en su novela *Frutos de mi tierra* (que analizo también por extenso en el capítulo 2 de mi libro). En las décadas finales del siglo XIX, Bogotá era considerada “la Atenas suramericana”. Allá florecía la filología de la mano de personalidades como Miguel Antonio Caro, Rufino José Cuervo, José Manuel Marroquín y José María Samper, quienes seguían los dictados de la Real Academia Española y buscaban en el idioma la “pureza” y la “corrección”. Carrasquilla los caricaturiza en la novela. Critica la pretensión de estos figurones de imponerle una forma particular del idioma a toda la nación colombiana. Y propone, en cambio, el idioma hablado del pueblo como la autoridad máxima en estas cuestiones. El idioma es el que se habla en las plazas, en las veredas, en las calles de los pueblos y las ciudades. Es el que hablan los mineros, los arrieros, las mujeres del pueblo. En esta forma, para Carrasquilla la identidad del pueblo, o mejor, la identidad de los antioqueños, se expresa, en forma primordial, en el idioma que hablan. También en sus creencias religiosas y en los demás valores sociales.

**¿Esa posición contra las vanguardias se extendió a los demás aspectos de su vida?**  
**¿Tuvo alguna vez una visión global de la cultura?**

Este es uno de los aspectos más curiosos e interesantes de su vida intelectual. Lo primero que hay que decir es que sus viajes más lejanos fueron a Bogotá. No conoció el mar. Nunca salió de Colombia. De joven bebía con avidez la cultura que venía de España, particularmente de Barcelona, donde se imprimían la mayoría de los libros que llegaban a su pueblo. La lista de lecturas que se conserva en la biblioteca El Tercer Piso en Santo Domingo es abrumadora. Pero a partir de cierto momento, digamos a partir de 1890, empezó a ser muy crítico con el Modernismo y luego con las vanguardias, a las que combatió con ahínco. Pienso que la vida de las personas y de los países evoluciona dentro de una dialéctica entre el interior y el exterior. Inevitablemente, lo que llega del exterior transforma nuestra vida. Hace doscientos años, en la época de Bolívar, la independencia de América se fraguó bajo la influencia de las ideas que venían del exterior.

Hoy en día vivimos en una cultura global en la que importa lo que sucede en Estados Unidos, Europa, China o cualquier otro lugar. Carrasquilla, igualmente, se formó con los libros que venían de España, pero luego empezó a resistirse. No es que dejara de leer; seguía leyendo pero ahora era mucho más crítico. Volcaba la mirada exclusivamente sobre el entorno regional. Tal vez esta posición intelectual le permitió verlo con absoluta claridad y profundidad. Si hablamos de dialéctica entre el interior y el exterior, Carrasquilla asumía el polo interior, dejando el exterior para que otros lo analizaran o asumieran. Es muy significativo que durante la Primera Guerra Mundial, cuando Carrasquilla ejercía asiduamente el periodismo, no escribiera artículos sobre lo que estaba sucediendo en Europa. Mantenía una visión única, clara y sólida en lo ético y lo estético, así como en los valores familiares, del idioma y la religión locales, mientras los demás líderes, influenciados por lo externo, asumían posiciones débiles, cambiantes, pasaban de una a otra ideología; todo lo ensayaban. Mantuvo esta

actitud a lo largo de su vida. En las décadas de 1920 y 1930, el mundo se dirigía patéticamente hacia la Segunda Guerra Mundial; en lugar de entretenerse con ideologías y consideraciones geopolíticas internacionales, Carrasquilla prefirió dirigir su interés hacia lo propio, lo que le permitió escribir dos novelas portentosas: *La marquesa de Yolombó* y *Hace tiempos*.

### **¿Además de las novelas citadas, qué otras obras son sobresalientes en Carrasquilla?**

La obra completa de Carrasquilla es sumamente extensa. Se ha publicado como obra completa en varias oportunidades. La última edición, que incluye algunos textos que no estaban en las anteriores, es la de la Editorial de la Universidad de Antioquia, en tres volúmenes, publicados en 2008 bajo la dirección de Jorge Alberto Naranjo. Son más de 2400 páginas. Allí están sus novelas, cuentos, artículos de crítica y teoría, crónicas y artículos de prensa, correspondencia, inclusive poemas y textos menores. Además de las mencionadas están *Dimitas Arias*, *Luterito*, *San Antoñito*, *A la plata!*, *Salve Regina*, *El ánima sola*, *Grandeza*, *Ligia Cruz*, *El Zarco* y *Rogelio*. De cada una hay una reseña en mi libro. Reseño también artículos como “Sobre Berrío”, “Tres nombres”, “Herejías” y las “Homilías” mencionadas. También la “Carta abierta” sobre la madre Laura. Hay que recordar que Carrasquilla escribió para diversos periódicos y revistas durante años. La serie sobre Medellín, compuesta por muchos artículos, es, en su conjunto, de lo más completo e interesante que conozco sobre el origen y desarrollo de la ciudad.

### **¿Cómo fueron sus últimos años?**

Ya tenía reconocimiento nacional e internacional. Todos lo llamaban “maestro”. Vivía en casa de su hermana Isabel, con su familia, en un apartamento independiente. Sufría de cataratas y durante años estuvo ciego. Muchos amigos y parientes venían a visitarlo. Entonces ya no escribía; dictaba sus textos, en especial la novela *Hace tiempos*, que obtuvo un premio nacional de literatura. También fue condecorado con la Cruz de Boyacá, que le fue impuesta por un enviado especial, Alberto Lleras Camargo.

### **¿Era Carrasquilla homosexual?**

Sin duda. Carrasquilla tuvo innumerables amistades del género femenino. A algunas de ellas les dedicó sus novelas. Muchas de sus tertulias se llevaban a cabo en casas de amigas. En Bogotá mantuvo amistades con mujeres de la sociedad. En muchas ocasiones circularon chismes de posibles bodas y él mismo hizo chistes al respecto. Sin embargo, nunca se casó. La condición homosexual era en extremo complicada en aquella sociedad. Universalmente repudiada y condenada. De modo que los homosexuales no salían nunca del closet. Amigos y personas allegadas conocían su condición, o se la imaginaban, pero de ella no se hablaba en público. El hecho de que hubiera dejado las prácticas religiosas, que hubiera dejado de asistir a la iglesia, tal vez está relacionado con su homosexualismo. En todo esto hay un profundo conflicto moral, una especie de doble moral que se vio obligado a practicar durante su vida.

### **¿Cómo trabaja el biógrafo a partir de los datos conocidos?**

Es el reto mayor. La vida fluye como un río, a veces rauda, a veces lenta, con pozos, corrientes y remansos. Pueden pasar diez años sin que suceda nada interesante. Y de repente, en dos o tres años ocurren los hechos más importantes. En el primer capítulo cubro un período de 31 años (1858-1889). En el segundo, seis (1890-1896). En el tercero también seis (1897-1903), cinco en el cuarto (1904-1909), quince en el quinto (1910-1925), cinco en el sexto (1926-1931) y ocho en el séptimo (1932-1940). El biógrafo debe saber agrupar los hechos de modo que cada una de las divisiones sea lo más homogénea posible. Hay episodios, como la escritura de *La marquesa de Yolombó*, que ameritan un capítulo. Otras veces, en un capítulo pueden agruparse varias obras. ■

---

Álvaro Pineda Botero (Colombia)

Novelista y crítico literario. Sus obras de ficción más recientes son *El esposado*, *memorial de la Inquisición* (2011), *La Política de Dios* (2013) y *Tomás Carrasquilla: Vida, creación e identidad antioqueña* (2016), obra publicada por la Editorial de la Universidad de Antioquia.

# EL SILENCIO DESPUÉS DE LA GUERRA

ÁLVARO VÉLEZ

Cuando se editó por primera vez el libro *Un largo silencio* (Edicions de Ponent, 1997), acerca de las vivencias del padre de Miguel Gallardo durante la Guerra Civil Española, la obra no tuvo mucho éxito. El libro y la forma en que estaba construido no se entendieron en su momento, y sus lectores y críticos no parecían dilucidar si se trataba de un relato ilustrado con secuencias dibujadas o un cómic con apartes narrados con texto.

El tiempo finalmente le ha otorgado a este primer libro de historietas, de Miguel Gallardo, el lugar que se merece. *Un largo silencio*, además de ser una obra íntima, profunda, conmovedora y reveladora de acontecimientos claves de la historia reciente

de España, es también un libro que sabe jugar con la combinación entre el relato escrito y la narración dibujada; esa combinación entre páginas de texto y páginas de cómic tiene una razón de ser.

Pero primero retrocedamos unas décadas, incluso antes de esa primera edición de *Un largo silencio*, para contemplar el trabajo en historieta del joven dibujante Miguel Gallardo. Ubiquémonos en la España

de la Transición, de finales de la década de los setenta. Ahí, reunidos en torno a *El Víbora*, una revista bastante diferente al resto de las que existían por aquel entonces, se encuentran unos jóvenes dibujantes de cómic que son inclasificables. Los cómics de *El Víbora* son de una desparpajada estética y de narraciones truculentas que van de investigaciones detectivescas a orgías homosexuales, dibujando vergas fantásticas, como en el caso de las historietas de Nazario, pasando por la intriga internacional, el absurdo, el tráfico de drogas y los socorridos y desternillantes *gags* del cómic clásico, en las dadaístas maniobras de la narrativa gráfica de El Pamies; los sugestivos juegos transexuales, homoeróticos y sadomasoquistas que se hacían McNamara y Pedro Almodóvar en una fotonovela por entregas; un Peter Pan en la onda punk y mutado a Peter Pank, dibujado por Max, o la oscura y bizarra atmósfera de las vivencias de un taxista que también hace las veces de detective, de la mano del dibujante Martí. Qué maravillosa publicación fue la revista *El Víbora*, sobre todo en esa primera etapa de finales de los setenta y principios de los ochenta. Un reservorio que contenía lo más alocado, visceral, juvenil y extraño de la historieta española de esos primeros años después de la muerte de Franco.

Además de ser una obra íntima, profunda, conmovedora y reveladora de acontecimientos claves de la historia reciente de España, es también un libro que sabe jugar con la combinación entre el relato escrito y la narración dibujada



Ahí, en esos primeros años de *El Víbora*, también dibujaba Miguel Gallardo, quien se valía de los guiones de Juanito Mediavilla para desarrollar a Makoki, personaje fugitivo de un manicomio que vivía turbulentas historias en la nada alocada España de su tiempo. El personaje de Makoki logró tanto éxito en esos primeros años de la década de los ochenta, que alcanzó no solo a tener su propia publicación seriada, sino que también fue homenajeado por la banda de pop-rock Paraíso en un tema musical que lleva su mismo nombre.

Para la década de los noventa habían quedado atrás las pintas de cerveza, las ebrias correrías nocturnas por las calles de Barcelona, los bares, las fiestas punk, los pinchazos de heroína y el caos de la juventud. Un Miguel Gallardo más maduro la emprende entonces con una historia más personal. Inspirado por *Maus*, la obra de Art Spiegelman y una de las cumbres de la historieta más reciente, Gallardo indaga sobre las experiencias de su padre y, sobre todo, por ese largo silencio que ha guardado después de su participación en el ejército de la República durante la Guerra Civil Española.

Francisco Gallardo, el padre, le entrega a Miguel unos folios manuscritos en donde cuenta su vida, desde su infancia (en el pueblo de Linares, donde nació en 1909) hasta el fin de sus “problemas” como republicano: la orfandad desde la temprana edad, las angustias económicas de la infancia, el intento de ganarse la vida trabajando duro y queriendo estudiar o aprender un oficio, el paso por el servicio militar, el alistamiento en el ejército de la República, la defensa de ella misma durante la Guerra Civil y las dificultades para obtener la libertad, luego de ser apresado como miembro perteneciente al bando perdedor.

Como todo el relato se basa en los manuscritos de su padre, Miguel Gallardo quiso que el libro combinara esa parte de texto con parte de la narración dibujada, como queriendo dejar así una marca más de las emociones y sentimientos del protagonista de la obra. *Un largo silencio* comienza con la narración en historieta; una primera viñeta muestra a su padre ya anciano de pie y una cartela que dice: “mi padre fue un héroe”. Esa primera frase significa en la

narración un sinnúmero de cosas que el lector puede traducir como ese largo tiempo en que Francisco Gallardo permaneció callado, por voluntad propia o porque las circunstancias (en su momento, de la España franquista) así lo exigían, como la necesidad de contar una historia que parece extraordinaria pero que quizá no lo es, porque es la historia de la mitad de los españoles de la generación de Francisco Gallardo, o como la afirmación —y reafirmación a lo largo de todo el relato— de que los seres humanos más ordinarios también estamos, en muchos casos, y dependiendo de las circunstancias, llamados a ser seres extraordinarios; y, finalmente, la intuición del lector con esa primera viñeta es que se trata de un homenaje, una distinción de un hijo hacia su padre, de un hijo que siente un profundo respeto y admiración por alguien que fue capaz de soportarlo casi todo. La particular percepción que genera en el lector esa primera frase, en esa primera viñeta, no será defraudada a lo largo de todo el libro.

Lo que en 1997, con la primera edición, pasó desapercibido, en 2011 tuvo una segunda oportunidad: Astiberri Ediciones reeditó *Un largo silencio* y el libro tuvo otro aire. La crítica y los lectores han visto con nuevos y mejores ojos esta segunda salida al ruedo. En parte la atención se puede deber a que Miguel Gallardo, años antes, editó *María y yo*, un libro de historietas entrañable acerca de la relación con su hija autista, y también la recreación del mundo, del universo de su hija María (del éxito de este libro surgió también un documental del mismo nombre, y una continuación en libro de historietas titulado *María y yo, veinte años después*). Pero el hecho de que *Un largo silencio* haya sido reeditado gracias a un rotundo éxito de su autor es una mera anécdota, porque el relato del alférez de artillería Francisco Gallardo tiene vida por sí mismo. Que ese relato haya salido a la luz, en un entrañable libro como el que hizo Miguel Gallardo, se debe más a la necesidad de contarlo y al cariño que su autor puso en su elaboración. ■

---

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

# ESO QUE LLAMAN AMOR

El nuevo filme de Carlos César Arbeláez

**ORLANDO MORA** En el año 2006 fui jurado de la convocatoria del Fondo de Promoción Cinematográfica y allí estaban dos proyectos tuyos que nos interesaron mucho: *Los colores de la montaña* y *Eso que llaman amor*. ¿Qué pasó con ese segundo proyecto desde entonces?

**Carlos César Arbeláez:** Yo estaba muy desilusionado con el proyecto de *Los colores de la montaña*, que venía tratando de montar desde el año 2001, y como se acababa de cancelar por segunda vez, me puse a escribir *Eso que llaman amor*. Ese proyecto sale un poco de lo que me había dejado el decálogo de Kieslowski, que había visto años atrás, y estaba maravillado con ese formato de poder narrar una ciudad bajo la forma de episodios. Escribí cuatro episodios y así fue el origen de *Eso que llaman amor*. Después, con el tiempo, con Carlos Henao y en otra pasantía de guion, vi que si las contaba de manera simultánea ganaban porque como que cada historia resonaba en la otra y le daba ritmo. Pero originalmente eran historias sucesivas, no paralelas, como finalmente quedó.

**O. M.:** ¿Eran cuatro historias inicialmente?, ¿qué historia sacaste y por qué razón?

**C. A.:** Realmente eran cinco historias, una que se llamaba *La serenata*, que saqué al comienzo y la hice como cortometraje en el 2006, y la otra era la historia de dos eléctricos, uno viejo y otro joven, que lo iba a remplazar, ese día iba a tener su primogénito y en un accidente se mataba y al viejo le tocaba cargarlo y llevarlo hasta el hospital; era una historia que tenía un tono distinto a las otras y además todas juntas daban una película de más de dos horas, entonces tanto los agentes de ventas como los distribuidores dijeron que iba a haber un problema con la exhibición. Yo empecé a recortar todas las historias y me di cuenta de que las estaba dañando y por eso resolví sacar completa una de ellas.

**O. M.:** La sacaste luego de rodada, ¿ese material existe y crees que lo puedes utilizar?

**C. A.:** Sí, el material quedó rodado. El productor, Juan Pablo Tamayo, me habló de hacer un corto o de pronto



Fotogramas *Eso que llaman amor*.



una edición de director en video con la película completa.

**O. M.:** A mucha gente le llama la atención el título. ¿Cómo lo encuentras y a partir de qué elementos?

**C. A.:** El tono general de la película lo tomé de un poema de José Manuel Arango, que llama “Ciudad”. La forma me la dio Kieslowski, en cuanto a mi deseo de hacer una película de episodios, pero el tono está acá. En cuanto al título, recuerdo que cuando estábamos editando la película, yo hice el último corte con Felipe Aljure y él me llamó a decirme que el tema de la película no era el amor, que todos los personajes terminaban solos. Me quedé un poco aburrido, pero después recordé una frase de García Márquez de que cuando uno descubre el amor, descubre la soledad.

**O. M.:** Cuando uno ve la película con las tres historias, el principal eje referido al amor es el filial, de alguna manera el amor a los hijos recorre las tres historias. ¿La idea de que las historias transcurrieran en el día de la madre estaba desde el comienzo o la encontraste más tarde?

**C. A.:** La encontré después; me di cuenta de que todas las historias giraban mucho a través de ese amor y me pareció bueno destacar ese elemento, que le daba un buen ambiente a la película, pero fue algo que decidí después.

**O. M.:** ¿Las historias las rodaste de manera independiente y completas cada una, o cómo fue el plan de rodaje?

**C. A.:** Traté de rodar una después de otra porque trabajaba con actores no profesionales, que acá se mezclan con profesionales. Con los no profesionales es bueno rodar las películas en orden cronológico porque poner a un actor no profesional a que hoy haga el final de la película y mañana el principio es muy difícil; en orden cronológico es un poco más fácil. Nos tomamos casi seis semanas en el rodaje.

**O. M.:** Supongo que eso implicó una primera dificultad a la hora de montar las historias y ponerlas simultáneas. ¿Cuántas posibilidades narrativas exploraste con ese material antes de llegar a la forma definitiva?

**C. A.:** Nos demoramos casi año y medio. Yo hice una primera edición de más de dos horas, luego con una editora hicimos otra de menos de

Esta es una película de personajes, y ya con *Los colores de la montaña* había descubierto que es bueno que el espectador quede con la pregunta sobre qué pasa con los personajes, que se quede pensando en ellos.



dos horas, luego con Felipe Aljure hicimos un corte final y decidimos sacar la cuarta historia. Me parece que haciéndolo así, la película ganó en ritmo, aunque para mí fue muy doloroso, y para los actores también, al saber que no iban a estar en la película. Hicimos unas seis o siete versiones de ella.

**O. M.:** El final, con los personajes en medio de la soledad de la ciudad, ¿en qué momento lo encontraste?

**C. A.:** Lo encontramos en la edición; en el guion la película no empezaba ni terminaba como finalmente quedó. Esta es una película de personajes, y ya con *Los colores de la montaña* había descubierto que es bueno que el espectador quede con la pregunta sobre qué pasa con los personajes, que se quede pensando en ellos.

**O. M.:** Tu forma de rodar es en general con planos largos. ¿Cómo lo logras si trabajas en buena parte con actores no profesionales?

**C. A.:** Lo más chévere de la película fue haber trabajado con actores no profesionales y profesionales; yo creo que esa escogencia depende de la historia. En *Los colores* los no profesionales funcionaban muy bien porque era una película más naturalista, pero esta es una película de personajes, con historias que suceden en espacios cerrados y con planos hasta de siete minutos y medio, que es la de Bernardo con Camila cuando él le entrega la torta, sacan el vino, ponen el bolero, etcétera.

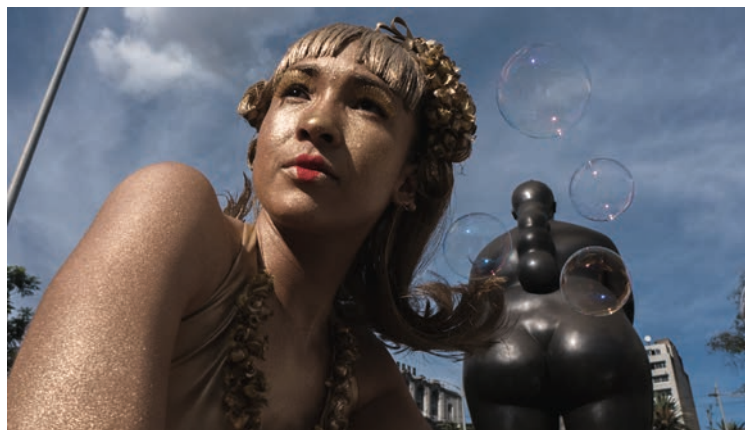
En esa escena nos demoramos una semana preparándola y dos rodándola. Este tipo de escena es como un ballet: los actores se deben mover hacia un lado, la cámara hacia otro, etcétera, pero quedé muy contento de hacerlo y lo pude hacer porque eran actores profesionales. Creo que ese tipo de plano largo le da un aire de realismo y un cierto tono a la película.

**O. M.:** Hay escenas maravillosas, como cuando el selenita encuentra al hijo que no lo reconoce por el disfraz pero juega con él; la de la pareja en la azotea con las sábanas, o todo el final cuando está amaneciendo y los personajes se quedan sumidos en la soledad. ¿Esos momentos estaban en el guion o te los encontraste en la puesta en escena?

**C. A.:** Estaban en el guion. Lo que sabía desde el comienzo era que no quería tomas de la ciudad, esas tomas neutras que se hacen para hacer pausas en la narración; quería evitar el paisaje urbano, quería que estuviera pero a través del sentimiento de los personajes. Son personajes retratados con mucho amor, con mucha ternura.

**O. M.:** ¿Cómo fue el trabajo de la banda sonora?

**C. A.:** Yo le escribí a Gustavo Santaolalla, aunque sabía que no tendríamos con qué pagarlo. Él me remitió a su agente y le conté que quería utilizar el bandoneón, aunque no quería una música muy de tango, que fuera una música que subrayara momentos de la película. Al



final me llegaron *tracks* o *finds* de Martín Ferrer, de cerca de veinticinco minutos, de los cuales no utilicé más de cinco, pero la música los espectadores la recuerdan mucho.

**O. M.:** Tengo la impresión de que es una película sufrida. Hay obras que arrancan con suerte, pero *Eso que llaman amor*, a pesar de su calidad, ha sido poco afortunada.

**C. A.:** Yo tengo ahí una cosa generacional por la que a veces me inquieto. Mi generación no es la de los más jóvenes que están haciendo ahora películas, pero tampoco soy de la de Víctor Gaviria. A veces me pregunto qué historias deberíamos estar narrando; a nosotros no nos tocó Focine, y la ley de cine nos tocó un poco más tarde. Me pregunto por el tipo de cine que deberíamos hacer, que es muy distinto al de los cineastas más jóvenes, pero también diferente al de la generación de Víctor Gaviria. A veces no sé en qué parte del cine estoy. Si estoy haciendo un cine narrativo, que ya no va con lo que hacen los más jóvenes, que no es de festivales pero tampoco de público. Me siento un poco desubicado.

**O. M. ¿Cómo estás tratando de resolver esas dudas desde el punto de vista del futuro?, ¿qué sigue?**

**C. A.:** *Eso que llaman amor* me ha hecho preguntarme muchas cosas. No sé sinceramente cómo seguir; tengo dos guiones pero no sé qué tipo de cine hacer. Y lo otro es ver que estrenar películas en Colombia cada vez es más difícil, te gastas mucho dinero estrenando una película, creo que al año entrante la situación va a estallar. Tienes que trabajar mucho la prensa para hacer veinte mil espectadores, buscar quién mueva las redes sociales, viajar a las ciudades a promover la película, creo que la gente se va a reventar con eso. **U**

---

Orlando Mora (Colombia)

Abogado y crítico de cine. Ha publicado numerosas columnas sobre cine en periódicos como *El Colombiano* y *El Mundo*. Entre sus libros se encuentran: *Que nunca llegue la hora del olvido* (1986), *La música es como la vida* (1990), *Escrito en el viento: crónicas de cine* (2005).

# Girasoles (no los de veg)

PINTURAS DE DAVID HOCKNEY

ROLAINE HOCHSTEIN

TRADUCCIÓN:  
JUAN FERNANDO MERINO

I  
A mi edad, contemplo los girasoles con el deleite intacto. Hace cuarenta años los colgué de la pared de mi sala de estar con el arrebato de exultación que otras personas deben sentir cuando aceptan una religión. Esa pared estaba desnuda excepto por los girasoles. Ahora reclaman mi atención desde un espacio que comparten con otras obras de arte. (Debajo hay un escaparate que ahora podría catalogarse como moderno de mediados del siglo xx, que en una subasta alcanzaría un precio considerable). Los girasoles, dentro de su marco burdo, resultan tan flameantes e insolentes como cuando los vi por primera vez en la vitrina de una galería de la avenida Madison. Los centros, grandes y de tono marrón, me atisbaban, llamándome. Falso. No fueron los girasoles. Fue el melón lo que me cautivó. Pasaba por allí. Doña Nadie. El melón me tendió la celada. Era un melón verde, de piel fibrosa, tan grande como un balón de básquet, pesado y redondo, y en la parte de la que se había sacado una tajada, de un naranja como el sol.

El marco de la pintura tenía márgenes de plata. Se necesitaban ambos brazos para cargarla, pero solo por su tamaño. El peso estaba en el melón. Podía sentir la corteza con la punta de los dedos. La tajada que le



Ipad Sunflowers

[Ir a contenido >>](#)

habían sacado estaba al lado del melón, sobre un bonito plato de porcelana con un par de salpicaduras de jugo que casi podía saborear. También había un cuchillo para cortar fruta con mango de porcelana.

Ahora, en casa, me levanto y miro mis girasoles con la misma fascinación. La persona que yo era en aquel entonces se desliza a mi lado. ¡Qué idiota es! Se esperaría que la compañía de una versión más joven de mí misma me levantara los espíritus, pero lo contrario es lo cierto. Me baja el ánimo. Yo soy una persona más liviana, más afín a mí misma. Me siento avergonzada y un poco culpable por ser tan intolerante con ella: pero es como si a uno le pidiesen que perdona a un delincuente porque fue un niño abusado. Uno puede solidarizarse con esa persona pero eso no la exime de culpas. Esa yo de antes es producto de la época, de las costumbres. Y claro, de su crianza. Pero algunas chicas lo superaron.

Por fin había llegado septiembre y por fin ambos niños pasaban el día entero en el colegio. Richard M. Nixon era presidente, pero ella apenas se enteraba. Una vez que los chicos cruzaron el umbral de la puerta (y el esposo ya a bordo del tren de cercanías), limpió los platos del desayuno y se detuvo en medio de la estufa y el lavaplatos. Era un día sin nada urgente. La casa estaba lo suficientemente limpia. La nevera lo suficientemente llena. El viento se llevaría las hojas del césped y otras hojas caerían. Evitando una oleada de pánico, fijó la mirada en el reloj de pared. Podría tomar el bus de las nueve y diez y estar de vuelta en casa antes de que llegaran los niños. Se vistió. Dejó una nota en el mesón, por si acaso. *Regreso a las 3:30. Sírvanse leche y torta si me demoro. Regreso pronto. Los quiere, su mamá.*

Los girasoles, dentro de su marco burdo, resultan tan flameantes e insolentes como cuando los vi por primera vez en la vitrina de una galería de la avenida Madison.

Era la esposa de un hombre que proveía todo lo necesario, la madre de un par de niños bien educados y que habían aprendido a leer muy pronto, un niño y una niña, una luz para cada ojo. Se vistió con ropa amplia de tono beige que neutralizaba una figura demasiado sólida. Una vez en la ciudad, perfectamente podría haber pasado por uno de los desaparecidos de Chile.

Donde estaba ahora era en la elegante avenida Madison, pasando junto a la vitrina de la Galería Haller, desde donde le gritó una pintura, la pintura de un melón. Se sintió igual que en París: cuando era una joven universitaria en vacaciones de primavera con cuatro compañeras de clase, audazmente visitando la plaza Pigalle, tarde en la noche. Un pregonero de espectáculos nocturnos, con marcas de viruela en la cara y un uniforme que no era de su talla, se plantó frente a ellas. Atrás suyo brillaban luces de neón y había chicas (o no chicas) en tanga que posaban en afiches viscosos y de mala calidad. “¿Decentes o indecentes?”, les preguntó el voceador con profesional mirada lasciva. Les señaló una escalera que conducía a uno de los sótanos prohibidos. “¡Indecente!”, dijo ella con voz disoluta, pero se sentía demasiado temerosa como para bajar.

El que ahora la llamaba aquí, en Madison Avenue, era un melón indecente, rezumante de color con enérgicos plumazos de pintura. Era un clima intermedio —ni soleado ni lluvioso— y tenía tiempo. PINTURAS RECIENTES de Andrew Hollinan. Su nombre, en letra cursiva, estaba discretamente impreso





Looking at pictures on a screen (1977)

sobre una cartulina de color marfil pegada a la ventana. A. Hollinan se repetía en el cuadro del melón, escrito en trazos verdes como briznas de hierba que emerge de los faldones de un mantel.

El arte era un asunto privado. A veces leía poesía a hurtadillas y escuchaba ópera. Puccini era como un affaire extramarital. No se mencionaba. Tampoco se mencionaba a Shakespeare. No podía hablar de ellos a las otras madres. Habría pasado por bicho raro. Por falsa. No se lo podía confesar a su marido. ¿Ella tenía algo que decir? Él habría levantado la mirada un instante del nuevo televisor de 21 pulgadas. Podría decirle: “He estado leyendo a Wallace Stevens”, y habría dado lo mismo que si le dijera que se había acostado con él. “Qué bien”, habría comentado él antes de bajar de nuevo la mirada a la pantalla. Pero ahora estaba aquí, en Manhattan, haciendo algo propio. Se vio a sí misma acercándose a la puerta de la galería. En su mente se encendió una luz: NO ENTRAR. Dio un vistazo al interior y observó las pinturas de Hollinan colgadas sobre paredes de un vivo color terciopelo, con un espacio considerable entre cada una de ellas. Fuese como fuese, abrió la puerta y entró de puntillas.

Esta es una historia retrospectiva. Mi memoria, más que desvanecerse, se ha vuelto escéptica, y sospecho que aquellas paredes eran más cercanas al simple color blanco. Ahora que soy mayor y lo de adentro ha salido afuera, debo recordarme a mí misma que esta mujer más joven por lo general creía que ella era como todo el mundo. Era un ama de casa jovial y responsable que no tenía nada de que quejarse y no se quejaba. Sus hijos tenían amigos y les gustaba el colegio. Volvían a casa cada día corriendo y riéndose, no eran propensos a los accidentes y no tenían alergias. Su esposo también volvía a casa diariamente, al caer la noche, y pagaba las cuentas, apreciaba que le cocinara, y era agradecido con sus servicios matrimoniales. Le compró (hizo que una secretaria le comprara) una tarjeta para el Día de la Madre en la que se expresaba la convicción de que su esposa iluminaba su vida, algunas veces como una joya y otras veces como los rayos del sol. Cuando ella cumplió treinta años, le regaló un cupón de regalo para seis masajes suizos en un salón para el cuidado de la piel de Elizabeth Arden; ya ella había cumplido los treinta dos y todavía le quedaban dos masajes.

La mujer en la galería de arte era otra mujer, confiando en que las personas encargadas no la fueran a echar. Sostuvo el bolso en el antebrazo y acostumbró sus ojos a la luz. Avanzó a lo largo de las obras enmarcadas que colgaban de paredes color terciopelo, caminando de lado entre un cuadro y otro, acercándose a cada uno, luego retrocediendo. Sus ojos no eran lo suficientemente grandes. Podía sentir los párpados entrecerrándose y las comisuras de los labios levantándose al impulso de la apreciación del arte. *Era un affaire*. Sintió que su sangre se caldeaba.

Las pinturas eran en su mayoría flores —tulipanes, anémonas, girasoles, y también arreglos florales—, con los colores de un niño de guardería y formas simplificadas. Eran tan juguetonas y agradables y los girasoles tan fogosos que extinguían cualquier pensamiento de los de Van Gogh. La envolvieron en placer. Quería mudarse con ellos; y aquella nueva idea trajo otras ideas. Quizá fue la primera vez que pensó que quizá su vida estaba resultando menos deleitable de lo que había esperado que fuese.

Las otras personas en la galería —hombres de pulcro cabello largo, mujeres de cabello rizado y tacones planos, personas sofisticadas y delgadas con la barbilla en el ángulo correcto, con ropas que se habían probado antes de venir— eran el tipo de personas que compraba arte. Ella también compraba arte: el ocasional afiche o reproducción. Las obras de arte originales en su casa eran los esmerados y amorosos manchones que sus hijos le traían de regalo de la escuela.

Una de ellas era un retrato de familia. Papá tenía el sombrero puesto. Mamá sostenía una escoba. Estaba recordando ese dibujo cuando se descubrió a sí misma sonriéndole al hombre a su lado, quien compartía con ella su mirada fija en unos lirios al interior de una maceta amarilla. El hombre desvió la mirada de ella a la pintura y de vuelta a ella y dijo: “Me gusta la manera en que los mira”.

Era un hombre joven de mediana estatura, de piel clara, atuendo formal, un tanto amanerado.

—Yo soy el pintor —dijo con gesto de ironía.

—¿Andrew Hollinan? —preguntó ella—. No parecía un pintor. Demasiado atildado.

—Me llamo Franny —fue lo único que se le ocurrió decir.

Los girasoles, como he dicho, ya no están solos en la pared de mi casa en los suburbios. Ahora están en Manhattan, en un apartamento del West Side, ocupando un lugar destacado entre algunas obras bastante notables que he ido coleccionando: en trastiendas de marqueteterías, en una que otra subasta, incluso en mercados de pulgas. Hay un pequeño dibujo de Picasso, cáustico y cruel, que comparte el espacio encima de mi escaparate *nouveau*-antique, y sobre cada silla lateral hay una litografía alemana expresionista más grande y desgarradora. Otto Dix. Tengo una modesta impresión póstuma de Goya y una diminuta acuarela de George Grosz. Guardo espacio para algunas pinturas nuevas que traigo de mi pequeña galería y regreso después de un tiempo para dar espacio a otras. En términos generales, es una pared más bien feroz en la cual los girasoles se defienden bien. Me he convertido en una mujer más bien feroz. Mi exmarido —todavía un hombre que trabaja muy duro y un amante del hogar, aunque el que ama sea el hogar de otra persona— estaría de acuerdo.

Mi galería —pequeña, pero toda mía— se encuentra en un sector de la ciudad que no está de moda, donde el alquiler sigue siendo bajo y me siento

totalmente en casa. Es un sitio que da a la calle, con pinturas y esculturas y cerámicas a la venta, tapices que van desde el techo hasta el suelo, y un pequeño espacio para el escritorio, desde el cual me ocupo de la parte comercial. Los domingos en la mañana se despeja un cuarto trasero para dar una clase a niños discapacitados, un par de ellos tan anudados por la parálisis cerebral que sus dibujos parecen una extensión eléctrica. Terapistas de un grupo comunitario sin ánimo de lucro dan las clases y yo ayudo en lo que puedo. Con frecuencia me quedo asombrada con el vigoroso y a veces adorable trabajo que producen estos chicos y también con lo que terminan siendo, algunos de ellos. Mis hijos biológicos también me brindan satisfacción, a su manera: interesados en sus carreras profesionales, discutiendo menos entre sí y arreglándose las para mantener relaciones afectivas más o menos estables. No vienen mucho a mi apartamento, pero ocasionalmente sí aparecen por la galería para ayudar con las clases y darme una mano trepando escaleras y colgando obras. Nuestras veladas de apertura se han convertido en eventos locales de primera categoría. Mi exesposo es el barman sempiternamente afable. Ojalá Andrew Hollinan pudiera venir (lo adularíamos; serenaría a nuestros agitados artistas jóvenes que no saben ni dónde hacerse), pero nunca lo volví a ver después de mi compra y murió de sida en los años noventa. Sus obras no llegaron hasta el Whitney o el Museo de Arte Moderno, pero hay un par de buenos Hollinans en el edificio administrativo del Jardín Botánico del Bronx y vi otro en el vestíbulo del Hotel St. Regis.

El Hotel St. Regis estaba diez cuadras al sur y una cuadra al oeste de la Galería Haller, el sitio en el que se encontraba aquella visitante demasiado ingenua para su edad, yo misma cuando joven, un agradable día de septiembre de los años setenta, indiferente a las manifestaciones contra la guerra, poco menos que indiferente a Vietnam, por no mencionar al movimiento feminista. El par de clientes en la galería estaban siendo mimados por los empleados, pertenecientes al mismo elenco impecable, mientras que el pintor, la estrella, desperdiciaba su atención en este champiñón vestido de beige, que ofrecía cero esperanzas de una venta. Juntos contemplaban el interior de una floristería: macetas de plantas sobre un suelo de cerámica acristalada, pilas de flores cortadas sobre una mesa lavada, inclinadas diagonalmente sobre el lienzo. Un trozo de papel de seda verde, tan crujiente que parecía a punto de romperse. Un jovencito pálido con bata de trabajo que extendía la mano hacia un par de cliques asimétricos: una pizca de amatista para el ojo del florista, una pizca de verde para una mejilla. Hollinan se paró junto a la mujer, respirando lentamente, intentando ver lo que ella veía. Al mirar de soslayo, la mujer encontró una sonrisa como la suya, la sonrisa de una cocinera mientras revuelve la crema agria en un plato de *goulash*. El estar allí mirando la obra de arte y al lado de su creador era... ¡increíble! Casi que extrasensorial. Estaba a punto de decirle lo mucho de Matisse que había en la pintura de él, pero justo a tiempo pensó que tal vez era mejor no hacerlo.

—Me parece que le gusta —murmuró el artista.

Ella asintió con un “uhum”.

Ahora que soy mayor y lo de adentro ha salido afuera, debo recordarme a mí misma que esta mujer más joven por lo general creía que ella era como todo el mundo.

Los girasoles estaban en el extremo de la pared del fondo, todavía sin vender.

No fue difícil decidirse por ellos: tan vivos, tan radiantes, esos atractivos ojos únicos, con filamentos irregulares que se agitaban en medio de un viento palpable.



30 Sunflowers (1996)

El artista no era alto pero levanté la vista para mirarlo. Quizá fuera incluso más joven que yo. (Lo era. Lo he buscado en Google, intentando encontrar su melón). Él era, al igual que yo, un producto de una combinación de genes, pero yo no lo pensaba así. Creía que estaba moldeado por manos más sensibles y coloreado por una paleta más sutil. Sin embargo me hablaba como si fuera digna de su atención. Traté de desacelerar la cabeza que daba vueltas y vueltas vertiginosamente.

—Estoy teniendo una buena temporada —dijo un poco apenado, cómo si ella le hubiera preguntado y él tuviera que responder. La mujer miró las pequeñas tarjetas blancas de la Galería Haller pegadas a la pared al lado de cada pintura, indicando el título, el año, la técnica y el precio. Varias de las tarjetas tenían un discreto punto rojo y el precio tapado.

—El punto rojo significa, gracias al Señor, una venta —explicó Hollinan—. La mitad de un punto rojo significa venta posible.

También los precios daban vértigo: hasta cinco mil dólares. Mientras más grande el cuadro, más alto el precio. El cuadro grande de la floristería ya había sido vendido.

El trabajo de Andrew Hollinan no era lo que podría llamarse de *vanguardia*. No rompía con los íconos del arte. Podía jugar un poco con la naturaleza pero uno seguía viendo flores en un espacio. Las suyas eran mejores que las flores reales. Actuaban sobre Franny como si fueran LSD u hongos alucinógenos, aunque ella, por supuesto, no había ido más allá de un par de porros. Sin embargo, su conciencia estaba abierta a la posibilidad de elevarse. A ella no le importaba que un Hollinan no fuese un Rauschenberg o un Lichtenstein. Los sabiondos bien podían alzar sus discriminatorias narices, como lo hacían con la música de Puccini. A ella no le importaba.

Desde la perspectiva que me concede mi avanzada edad, debería sentir algo de cariño por Franny. Pero no. Si Andrew Hollinan le hablaba a ella de arriba hacia abajo, era solo porque ella se reducía (y quizá fue por esto que él se interesó en ella). En su recorrido vital plano y sin mapas, al encontrarse con un verdadero artista en ejercicio, se encorvaba de hombros y hablaba con una

vocecita atiplada y quejumbrosa. Escucharla en la memoria envía una procesión de hormigas bajo mi piel. Franny confesó que a ella realmente le gustaba el arte, y realmente no pensaba que estuviera dándose aires. Le dijo que había tomado clases de historia del arte en la universidad, al parecer ignorante del hecho de que cualquier pseudodebutante en sociedad de clase media había hecho lo mismo. Por supuesto, no la había elegido como carrera para la universidad: el arte no era una carrera para una chica que a lo mejor tendría que ganarse la vida algún día, por ejemplo, en el caso, que Dios no lo quisiera, de que no se casara, o bien que se casara y las cosas salieran como menos se esperaban.

—Estoy empezando a tener algunas horas libres —le dijo ella—, pero no se encuentra trabajo de medio tiempo; a menos que quisiera ser empacadora en un supermercado.

—Para todos hay esperanza —le dijo Andrew—. No ganaría mucho menos si fuera voluntaria en un museo.

Su cabello claro comenzaba a ralear, pero lo esponjaba para hacerlo ver más abundante. Es posible que en aquellos incisivos ojos azules hubiese un destello de burla, pero ella no estaba segura.

—Crecí en un pueblito de Rhode Island —dijo Andrew—. Mi madre todavía vive allí. En una casa entre la iglesia y el supermercado. Eso es todo lo que necesita.

Estaban mirando una pequeña pintura de anémonas. Las flores parecían desnudas y listas para el amor, tendidas en un recipiente oscuro y no muy hondo, que tenía un efecto opalescente gracias a delicadas pinceladas blancas. Hollinan era huésped ocasional de casas famosas en las que había pinturas suyas. El chiquillo amanerado y excluido, y probablemente perseguido, de Westerly, Rhode Island, era ahora invitado de honor de elegantes cenas y pasaba ratos magníficos en yates en el Caribe. —Soy un juguete de los ricos —le dijo a Franny.

Ella habló de la biblioteca de su barrio, donde, bajo el apellido Marx, había ocho Grouchos y un solo Karl. Y un bibliotecario que pensaba que *Proust* era el autor que estaba buscando Franny.

—Si tuviera esta conversación en mi vecindario, me mirarían como a un bicho raro.

—No lo dudo —dijo Hollinan—. La gente como nosotros necesita la ciudad.

Ella le agradeció lo de “la gente como nosotros”... Pensó que lo decía de corazón. Hollinan debía saber cómo adular a los coleccionistas de arte, pero esto era pura caridad. Franny empezó a comportarse como una católica en confesión. Dijo que quería volver a estudiar. Como todas las mujeres con sueños que nunca abordan.

—Debes hacerlo —dijo él—. Tienes que hacerlo.

Ser capaz de mantenerse con el trabajo artístico era un gran logro para cualquiera, aunque Hollinan habría sido un Rauschenberg si pudiera (del mismo modo que Rauschenberg no podría haber sido un Hollinan aunque lo hubiera querido). Pero Hollinan tenía sus seguidores. Los asesores de arte lo adoraban. Sus cuadros decoraban comedores de ejecutivos, pasillos de *spas* forrados en mármol, y salas de espera de las clínicas de rehabilitación más costosas. Cincuenta por ciento de esto iba para la asesora, una mujer posmenopáusica con un desteñido diploma en historia del arte y una reciente

formación en finca raíz. (Hoy en día habría tenido una maestría en Gestión del arte del Sotheby's Institute of Art). Los diseñadores de interiores más solicitados llevaban Hollinans a los Hamptons, así como a algunas cotizadas islas en el Mediterráneo y el mar Egeo. Desde luego, también había coleccionistas de verdad, que estaban dispuestos a comprar un objeto que irradiaba belleza y brindaba placer y que no necesariamente se adquiría como una buena inversión. Los logros de Hollinan aparecían listados en una biografía impresa que reposaba en la recepción.

A medida que me hago mayor, más varoniles me gustan los hombres. Y no se trata tan solo de mi imaginación. Soy Francesca ahora, pero creo que podría haber hecho amistad con Andrew Hollinan, que no era nada varonil pero, tal como lo veo ahora, un hombre bastante adorable, enternecedor. Nos habríamos hecho amigos a partir de los intereses y gustos comunes. Y yo habría entendido qué era lo que él veía en Franny, lo que lo conmovía y lo volvía tan generoso, mucho más encariñado con ella de lo que jamás podría estarlo yo.

Y ahí estaba Franny, sola en la sala del fondo, rodeada de pequeños dibujos en blanco y negro que colgaban de paredes blancas. Drástica disminución de los estímulos sensoriales. Necesitaba una pared para recostarse, pero todas estaban llenas. Trató de recuperar el control cambiando el peso del cuerpo de un pie a otro. Había pasado demasiado rápido de las pinturas llenas de color a estos austeros dibujos —Hollinan en un estado de ánimo pensativo, temperamental— que quizás mostraban su verdadera esencia, pero ella carecía de la sutileza suficiente para entenderlo. No captaba insinuaciones. Solo comprendía afirmaciones. Estas obras —a lápiz, en carboncillo— costaban menos (*eso* lo entendió), pero todavía eran demasiado costosas. Además, ¿estaba dispuesta a comprar una obra de arte que no la deslumbrara?

No era una persona dada a adquirir por adquirir. Lo que compraba era porque lo necesitaba. Cada compra era cuidadosamente pensada. Por el precio de un comedor con una mesa de estilo nórdico y seis asientos con un tapizado mínimo podía pagar el campamento de verano diurno de un hijo y una hija durante el mes de julio. ¿Cómo explicar la compra de una obra de arte original? Ser dueña de un Hollinan, incluso una obra en papel —y le estaban gustando cada vez más a medida que las observaba con atención— hacía parte de su Lista de Deseos, a la par con una suscripción a la Ópera Metropolitana y una visita a París.

Andrew Hollinan estaba de nuevo con ella. Franny se sentía dichosa pero desconfiada. ¿Acaso se estaba burlando de ella? Quería saber quién era el pintor favorito de Franny. Pero ella no estaba acostumbrada a hablar de arte. Su cabeza se llenó de paisajes y rostros y manchas de color. Caravaggio. Constable. Veronese. Cézanne. Lucian Freud.

—¿Si pudiera ser dueña de una obra de arte?

Pero ella no sabía qué decir. No quería ser dueña de una obra de arte. Prefería ver los cuadros en los museos. Tenerla en casa la pondría nerviosa. Su familia podría desaparecer. Tal vez solo quedaría la obra de arte.

Los ojos del pintor eran azules. De un azul como el de Gainsborough. Un azul infantil. Unos ojos inquisitivos.

—Si pudiera, compraría una de las tuyas. El melón.

—¿Preferiría tener un Hollinan a un Caravaggio?

—Del mismo modo en que prefiero vivir con mi marido que con Jean-Paul Belmondo.

—Bueno, en ese caso tendrían la barrera del idioma... —dijo él y sonrió con la sonrisa reprimida de las personas con dientes imperfectos.

—Hay cosas que se veneran mejor desde lejos —dijo ella con gesto serio—. Además, estaría el tema del seguro.

—¿Cuánto costaría en francos asegurar a un ídolo del cine?

De niño no debió tener frenillo, creo recordar que pensé, ahora que evoco su sonrisa. Yo había tenido el privilegio de que me arreglaran los dientes de niña y ahora me entenece pensar en cómo ese chico desgarbado y anónimo —cuya familia desconocía la palabra ‘ortodoncia’, un concepto que probablemente también estaba por fuera de su presupuesto— llegó a convertirse en un hombre lo suficientemente seguro de sí mismo y llevado de su parecer como para dejar pasar varias oportunidades de venta, mientras le prestaba atención a una bobita como yo. Me había llevado de nuevo a la sala principal y otra vez estábamos observando los cuadros, bajo un techo alto cruzado por discretas líneas de *spots* de iluminación. Ahora que soy mayor y todavía derivo vitalidad de sus girasoles, me pregunto si tal vez yo no le recordaba su propia juventud.

—Usted debe tener un Hollinan —dijo.

Esto sucedió. Yo también estaba ahí (en una especie de estado larvario). Ya había una oferta por el melón, pero la oportunidad se impuso a futuros arrepentimientos. Cualquiera de sus cuadros sería una bonanza. Los girasoles estaban en el extremo de la pared del fondo, todavía sin vender. No fue difícil decidirse por ellos: tan vivos, tan radiantes, esos atractivos ojos únicos, con filamentos irregulares que se agitaban en medio de un viento palpable. Andrew Hollinan se los ofreció a Franny por lo que pudiera pagar. Ahora ella tenía que abandonar su actitud de humildad y tomar una decisión. Recuerdo que los girasoles me gustaban casi tanto como el melón. (Ahora me gustan más). Se acordó un precio. Quinientos dólares. Cuando se acabara la exposición, en unos pocos días, ella podría pasar por el estudio de Hollinan y llevarse el cuadro. Mientras sonreía con discreción, anotó la dirección de su estudio en el reverso de una tarjeta de la Galería Haller.

Farfulló sus agradecimientos.

## 2

Esa no era una cantidad que ella podría pedirle a su marido, a menos que necesitara una cirugía ineludible o tuviera que pagar un rescate. Pero no tuvo que pedirle dinero. Mientras regresaba en el bus de las dos y cuarenta, salió de su aturdimiento y recordó que tenía dinero. Era una de esas cosas en las que nunca pensaba. Su dinero no estaba en una cuenta de ahorros. Estaba invertido. En acciones. Franny tenía a su nombre diez bonos de acciones de compañías de primer nivel, regalo del hermano rico de su madre, el tío Irvin, cuando ella se graduó de la universidad. Y estas se habían duplicado ahora gracias a un fraccionamiento accionario.

La última vez que había mirado, su fortuna recibía un interés mensual de dos dígitos. Podía vender unas acciones para pagar el cuadro y todavía le quedaría dinero. Eso era lo que podía hacer. Era su dinero.

Su marido interior se deslizó en el puesto de al lado.

—¿Y tú quién te crees?

—¿Quinientos dólares por un cuadro? Tiene que ser toda una obra de arte.

—No tenemos cortinas.

—¿Sabes qué? Deberías gastar ese dinero en un psiquiatra.

Su marido de carne y hueso fue más amable. “Supongo que es una pintura fuera de serie”, dijo cuando ella le contó. Pero luego dijo: “Si lo quieres, debe ser tuyo”. Y luego agregó: “Podrías comprar un afiche con los verdaderos girasoles de Van Gogh y un comedor con lo que te sobre”. Dijo que sus acciones se iban a duplicar y cuadruplicar y que ella perdería una fortuna si las vendía ahora. En eso tenía razón.

Estaba al teléfono, hablando con el hombre de la oficina de corredores de bolsa, cuando la asaltó el recuerdo de la escena en la tienda de vestidos. En medio de importantes y confusas explicaciones sobre la transferencia de acciones y el envío de cheques —explicaciones que el hombre modulaba con voz grave—, la cabeza de Franny huyó al centro comercial y a Macy’s. Se estaba probando un vestido para la fiesta de Año Nuevo de la oficina de su marido. Mientras estudiaba su reflejo en el espejo del probador, la vendedora exclamó con entusiasmo: “¡Como hecho para usted!”. Pero Franny no compró el vestido. Ella sabía que no era cierto.

Cuando volvió a prestar atención al hombre del teléfono, ya había vendido las acciones.

Su marido no iba a ir, así que ella fue sola en su Chevy coupé (sin puertas traseras para que los niños no fueran a caerse). Cinco billetes de cien dólares doblados entre su monedero. Logró encontrar el camino hasta Soho, entrecerrando los ojos mientras conducía, a pesar de que tenía una visión 20/20. Avanzó lentamente a través de calles empedradas bordeadas de fábricas, un lugar mágico para ella, con fascinantes galerías de arte y cafés que se asomaban en medio de fachadas mugrientas y plataformas de descarga. No había problemas de estacionamiento frente al edificio de Andrew Hollinan; VENTA DE RETAZOS, decía la vitrina que daba hacia la calle. Franny usó el timbre exterior y Andrew Hollinan se asomó por una ventana de uno de los pisos de arriba. La saludó con la mano y dejó caer hasta la acera una bolsita atada a un cordel, que no aterrizó tan cerca de los pies de Franny. Ella recogió la bolsa, sacó las llaves, entró al vestíbulo y siguió a través de un pasillo oscuro. No había ascensor.

Después de subir dos largos tramos de escaleras empinadas, Andrew Hollinan la estaba esperando en la puerta de su estudio. Franny estaba sin aire.

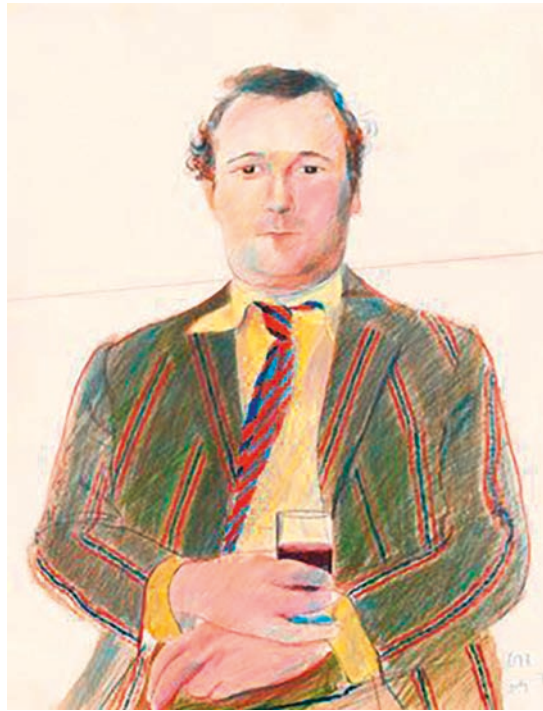
—Sí, ya sé —dijo él—. Pase y tome asiento.

Franny se sentó en una silla de madera a la que le faltaba el espaldar. Cuando se recuperó lo suficiente para mirar a su alrededor, vio los elementos de un cuadro titulado *Estudio de artista*.

En el recuerdo que se estaba formando no pude separar este lugar del ambiente de otros cuadros conocidos —latas de café llenas de pinceles, montañas de trapos, mesas de trabajo manchadas de colores, paletas embadurnadas, tubos de pintura con partes aplastadas, frascos de aceites y disolventes, periódicos viejos—, un collage, una escena cotidiana en un espacio abierto iluminado desde arriba y definido por paredes descascaradas, ventanas sucias y un suelo salpicado de pintura. Trató de verse a sí misma dentro del cuadro, pero no pudo. Ella, que en un patético intento de parecer bohemia, se había puesto un par de jeans y un suéter ancho.

Franny penetró en aquel desorden, teniendo cuidado de no tocar nada. Yo sentí una tristeza en la boca del estómago que se contrajo hasta convertirse en dolor. A todo mi alrededor estaban los cuadros de Andrew Hollinan, pero yo





Portrait Peter Langan (1970)

todavía no tenía la suficiente serenidad para apreciarlos. Colgados de aquellas paredes sin color, grandes y no tan grandes, de arriba, de más abajo, algunos apenas comenzados, otros a la espera de secarse, en una pared un par de paisajes cuidadosamente esbozados, Hollinans académicos. Más lienzos, apilados de a tres o cuatro, sobre el piso, contra las paredes. Mis girasoles estaban sobre un atril, cerca de las ventanas.

Andrew Hollinan llevaba puesto el traje gris que tenía en la Galería Haller, solo que aquí no tenía corbata y llevaba el cuello abierto. Puso la bolsa de las llaves sobre el alféizar de una ventana. Las ventanas eran anchas y altas y (se me ocurrió en ese momento) peligrosas para alguien que estuviera bajo de ánimo.

Cuando por fin pudo observar con atención, Franny pensó que los cuadros eran distintos. En la galería parecían animales de un zoológico. En el estudio estaban fuera de sus jaulas. Hollinan todavía llevaba su traje de calle, pero sus pinturas habían cambiado. La punzada de dolor (que no entendí en ese momento) cedió para darle espacio a la euforia.

—Me temo —dijo Hollinan— que voy a tener que pedirle que deje de mirar así mi obra. Me hace sentir desnudo.

Ella se rio y se volvió hacia los girasoles. Ellos le pusieron un cepo a su mirada. Hollinan se paró junto al atril. Los girasoles parecían aún más cálidos y fuertes de lo que se veían en la galería. La tela era más pequeña de lo que ella recordaba. Franny notó la forma en que el marco ancho de madera suave y burdamente tallada, teñida de un color marrón claro, destacaba la pintura.

—Y entonces, ¿qué tal le parece?

—Es precioso. Voy a mandarle a hacer un marco igual a este.

—No, querida. También se va a llevar el marco. Fue hecho para esta pintura.

La pared del salón estaba esperando.

Franny puso el cuadro en el suelo y retiró el papel en que venía envuelto. ¡En su propia casa! Su marido se acercó a ayudarlo.

—¿No es hermoso? —dijo.

—Muy bonito —dijo él. Luego añadió—: Tu amigo hizo un buen negocio. Evadió la comisión de la galería.

Su marido sostuvo el cuadro mientras ella ensartaba la cuerda en el clavo, exactamente en el lugar preciso. Franny se paró al fondo del salón, en medio de dos ventanas sin cortinas, regresó para enderezarlo una fracción de milímetro y luego se quedó mirando, sin hacer otra cosa que respirar. Los niños entraron corriendo y apenas le prestaron atención a la nueva pintura. Al menos no hubo objeciones.

Los feroces girasoles le daban un aire menos formal al salón, más complejo. No era como tener un Caravaggio en la casa. No ese nivel de exigencia. Yo ya tenía suficientes exigencias que lidiar. Lo que yo necesitaba era apoyo para poder seguir viviendo. ■




---

*Rolaine Hochstein* (Estados Unidos)

Es una de las más destacadas cuentistas de la literatura norteamericana actual. Además de sus novelas *Stepping Out* y *Table 47*, sus relatos han sido incluidos en antologías y seleccionados para los premios de narrativa Pushcart Prize y en la recopilación anual *Best American Short Stories*. Ha publicado en revistas literarias como *Antioch Review*, *Confrontation*, *Kansas Quarterly* y *Prairie*. Su cuento "A Virtuous Woman" recibió el primer premio en el concurso anual convocado por Glimmer Train. Ha publicado numerosas crónicas de viaje, textos investigativos, humorísticos y perfiles de personajes famosos en revistas como *Good Housekeeping*, *Cosmopolitan*, *Parents*, *Ms* y *Glamour*.




{ *Arquitectura* }



# HÁBITAT III Y LA NUEVA AGENDA URBANA MUNDIAL

LUIS FERNANDO GONZÁLEZ ESCOBAR

FOTOGRAFÍAS DEL AUTOR



Entre el 17 y el 20 de octubre de 2016 se reunieron en Quito más de cuarenta mil personas en un megaevento: la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Vivienda y Desarrollo Urbano Sostenible, conocida de manera simple como Hábitat III. Como su nombre lo indica, era la tercera edición de un evento convocado por la ONU para hablar sobre las problemáticas urbanas en el mundo. El primero fue en Vancouver (Canadá) en 1976, el segundo en Estambul (Turquía) en 1996 y ahora este en la capital de Ecuador.

En 1973, cuando se realizó en Estocolmo la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Ambiente Humano, se decidió hacer un evento exclusivo para lo que se nombraba en aquel momento como “asentamientos humanos”. El crecimiento desmesurado de las ciudades se problematizaba desde los discursos ambientales, en pleno avance entonces, como un escenario de crisis y con una perspectiva apocalíptica. El horizonte del año 2000 era visto con temor, como el escenario de grandes catástrofes, especialmente en las ciudades del mundo subdesarrollado (el término o categoría que se empleaba entonces), incluidas las latinoamericanas, que eran vistas como “espacio de máxima acumulación destructora”. Por eso se hizo urgente realizar la primera Conferencia de las Naciones Unidas sobre los Asentamientos Humanos en Vancouver.

Cuarenta años después, la población mundial pasó de 4 mil millones a más de 7 mil millones, con un crecimiento en estos años del 81%, en términos absolutos, pero con una gran

diferencia: en 1976, el 37.9% de la población era urbana, mientras que para el 2015 dicha población representaba más de la mitad, aproximadamente el 53.86%, que equivale casi a 4 mil millones; esto es, la misma población mundial de hace cuatro décadas habita hoy concentrada en las ciudades. No obstante, pese a esa dinámica, la crisis ya no es urbana, como se diagnosticaba entonces, ahora es global. El escenario apocalíptico es el de toda la Tierra con calentamiento global, mientras el escenario urbano se erige como el espacio de máxima posibilidad, ya no de destruir sino de salvar el planeta, pues, como señalan autores como Edward Glaeser, la aglomeración, la densidad y la proximidad son valores cada vez más preciados, tanto en la generación de riqueza, algo que ya se sabía desde la Antigüedad, como en la reducción del consumo de energía y de las emisiones de carbono, que se avizora como factor determinante del futuro. En estos cuarenta años no se cumplió con la promesa de la cobertura de agua y alcantarillado, no se ha eliminado la pobreza, pero se considera que es en la ciudad donde los pobres tienen mayores y mejores posibilidades que en la ruralidad. Por eso se han necesitado dos eventos más.

En Vancouver se necesitaron doce días para producir un documento en el que se hablaba de temas como el aumento de la población mundial, el desarrollo económico desequilibrado, la rápida urbanización improvisada, la segregación social y la degradación ecológica y ambiental, por lo que se convocaba al mejoramiento de la calidad de vida, al desarrollo económico para satisfacer las



necesidades y la dignidad humana, a la libertad y la soberanía de los pueblos, a la protección de los recursos ambientales, al progreso universal, a la rehabilitación de las personas sin hogar y a la participación de la mujer en el mejoramiento de la calidad de vida. Todo esto para reclamar la reorientación de la migración del campo a la ciudad, asegurar procesos ordenados de urbanización, mejorar la calidad de vida de los asentamientos humanos, convertir la vivienda y los servicios en un derecho humano básico, garantizar el derecho de los ciudadanos a participar en las políticas y programas que afectan sus vidas, estimular las tecnologías que favorecen al máximo el empleo productivo, ejercer el control público sobre la tierra para garantizar el acceso a ella y, por ende, a la vivienda, atenuar las disparidades entre lo urbano y lo rural, y planificar de manera adecuada teniendo en cuenta las recomendaciones de las distintas conferencias que ya se habían realizado con antelación sobre medio ambiente, salud, desarrollo rural, mujer, etc.

Leer hoy ese pronunciamiento hace pensar en un evento pleno de idealismo pero también de ingenuidad, en donde cada frase estaría inflada de altruismo sino fuera porque, ayer como hoy, quienes signaron dicho documento son los gobernantes de turno que, como sabemos, no firman nada que los comprometa realmente con el cambio y suscriben todas aquellas generalidades inocuas que, en su toque cosmético, los hacen quedar bien ante el mundo y solo permiten pequeñas transformaciones superficiales sin poner en peligro el statu quo. Bien lo dijo el arquitecto

colombiano Harold Martínez Espinal, quien estuvo en el evento en Vancouver, y pocos días después de su regreso, al presentar un informe del mismo, escribía algo que no solo sería conclusión de ese evento sino que además se proyectaría a Estambul, llegando hasta Quito: “Pasada ya la reunión de Vancouver, podemos asegurar que esta ciudad pasará a la historia, mas no como el sitio donde el hombre hizo su autocrítica, sino como el sitio donde el hombre promocionó su insensatez”.<sup>1</sup>

Insensatez adobada de altruismo, buenos modales, frases comedidas y pronunciamientos diplomáticos, presentes también en Quito. Ahora fueron solo cuatro días para proclamar una Nueva Agenda Urbana (NAU), que pretende, ahora sí, hacer lo que no se hizo en los cuarenta años anteriores, aunque con nueva redacción, términos más contemporáneos y, tal vez, novedosos; de ahí que se proponga “eliminar la pobreza y el hambre en todas sus formas y dimensiones, reducir inequidades, promoviendo un crecimiento económico sostenido, incluyente y sostenible, alcanzar la equidad de género y el empoderamiento de todas las mujeres y niñas, mejorar la salud y el bienestar humano, así como fortalecer la resiliencia y proteger el medioambiente”.

Es cierto, como se dice en el mismo pronunciamiento, que en estos cuarenta años se mejoró la calidad de vida de millones de habitantes urbanos, pero lo que no han cambiado son las causas para que persistan esas múltiples formas de pobreza, de crecientes desigualdades y de degradación del medio ambiente. Eso no se aborda.

En estos cuarenta años no se cumplió con la promesa de la cobertura de agua y alcantarillado, no se ha eliminado la pobreza, pero se considera que es en la ciudad donde los pobres tienen mayores y mejores posibilidades que en la ruralidad. Por eso se han necesitado dos eventos más.

De ahí que el texto abunde en un “urbanismo conceptual”, esto es, en todas las palabras que están de moda para designar fenómenos urbanos y posibilidades para los habitantes de las ciudades: inclusivas, resilientes, sostenibles, justas, seguras, saludables, accesibles, económicas y un largo etcétera. Luego del paréntesis de Estambul, que, de alguna manera, fue más modesto, en donde se apoyó el derecho a la vivienda, ahora se incluye una visión más amplia, como lo es el “derecho a la ciudad”, por lo mismo más genérica y vaga, pese a la persistencia de las organizaciones no gubernamentales de darle contenido y sustancia, con el fin de que las personas tengan igualdad de derechos y oportunidades, como se dice en el mismo texto. Un derecho que debería obligar a las ciudades a cumplir una función social, a ser participativas, lograr equidad de género, empoderar a mujeres y niños, generar un desarrollo económico sostenido, impulsar el desarrollo urbano y territorial equilibrado, y promover la protección y restauración de los ecosistemas y la biodiversidad.

La NAU toma partido por la ciudad y por las oportunidades que brinda la urbanización, vista como un motor para el crecimiento sostenido e incluyente. Con tal propósito hace un llamado para la acción, aunque no sabemos cómo, y solo es una

triste y famélica exhortación a gobiernos de todo orden —y a lo que llama actores relevantes—, a la cooperación, a la acción compartida, a tener una visión colectiva y un compromiso político para promover y hacer posible el desarrollo urbano sostenible para la inclusión social y la eliminación de la pobreza. Claro está, también señala que es una oportunidad histórica, y hace compromisos para la erradicación de la pobreza, el desarrollo centrado en las personas, el respeto a los derechos humanos, la coordinación entre gobiernos, la promoción de políticas de vivienda, ojalá integrales, el acceso en igualdad a la infraestructura física y social, la promoción de espacios públicos, el impulso al patrimonio natural y cultural, a un entorno seguro, a la diversidad en las ciudades, y así un encadenamiento de compromisos, de los cuales no sabemos quién hará seguimiento ni a quién pedir cuentas dentro de veinte años, cuando se haga en alguna parte del mundo Hábitat IV, si aún existe, por no atender los diagnósticos ni los compromisos. Este es un pronunciamiento entre el *déjà vu*, frases relamidas propias de un reinado de belleza y lo políticamente correcto, tal vez porque recoge y apoya pronunciamientos de otros tantos eventos globales, igualmente inanes e inocuos. No en vano fue un trabajo de dos años de filigrana diplomática, de una burocracia que va por el mundo haciendo este tipo de ejercicios en los que es experta, para que lleguen gobernantes presurosos a firmar lo que no los compromete a la luz de los reflectores de los medios. Pero a Quito ni siquiera llegaron los gobernantes. Pese al encabezamiento de la declaración, “We, the Heads of State and Government, Ministers and High Representatives...”, esto es, “Nosotros, los jefes de Estado y de Gobierno, Ministros y altos representantes...”, muy pocos estuvieron de cuerpo presente para refrendar lo acordado; acaso tres jefes de gobierno, que pasaron con más pena que gloria, como para significar algún compromiso real de los gobiernos nacionales de recoger y aplicar las supuestas acciones incluidas en la declaración, algo que contrasta fuertemente con los 156 jefes de gobierno que estuvieron en diciembre de 2015 firmando el Acuerdo de París sobre Cambio Climático —conocido con la sigla COP21—, o los 136 que firmaron en Nueva York, en septiembre de 2015, los Objetivos de

Desarrollo Sostenible (SDG). Algo va de París y Nueva York a Quito, pues en los pactos de aquellas dos ciudades se destinaron recursos, se definieron indicadores, y son pactos vinculantes. Se supone que a Quito asistieron 167 delegaciones de los 193 Estados miembros de la ONU, pero aun así nada de lo consignado es vinculante, ni obliga, ni tiene indicadores ni real seguimiento y, como lo dijo el propio secretario general de la ONU en su discurso de inauguración, apenas era un imperativo moral para generar acuerdos que garantizaran el nuevo futuro urbano; incluso, en su tono diplomático, instaba a utilizarlo como “un punto de partida, un nivel mínimo desde el cual avanzar, y no como un objetivo final”.

Entonces es necesario sentarnos a esperar los hombres y gobiernos de buena voluntad que incluyan en sus pactos políticos, en las constituciones nacionales, algunos de los conceptos o principios derivados de la Declaración de Quito; por ejemplo, el derecho a la ciudad, como se dice que ocurrió con el derecho a la vivienda después de Hábitat II en Estambul, y sin embargo el acceso a la vivienda digna es todavía un fin por alcanzar. Mientras tanto, tendremos que seguir viendo lo que reflejaron los distintos pabellones de la Exposición Hábitat III, un evento paralelo donde gobiernos, instituciones públicas y privadas, organizaciones de la sociedad civil y universidades debían mostrar sus propuestas y compromisos para la implementación de la Nueva Agenda Urbana, y abogar por la vivienda y el desarrollo urbano sostenible. Pero, como es obvio, había de todo. Quienes cumplieron con el propósito de la exposición, y de manera esforzada, exhibían las búsquedas y logros teóricos, metodológicos y prácticos en términos de tecnologías aplicadas a la vivienda y el urbanismo, a mejorar la calidad de vida de las poblaciones, a avanzar en los procesos participativos y de inclusión social, a dar cuenta de las potencialidades y la posibilidad de tejer redes. Entre tanto, muchos gobiernos, como también parece obvio, se dedicaron a promocionar sus países y al gobernante de turno, por lo cual oscilaban entre la promoción turística y el culto a la personalidad. Y en esto había marcados contrastes, por ejemplo, entre las limitaciones de Sudán y la ampulosidad de Marruecos en sus puestos de exhibición; mientras que en el



Es cierto, como se dice en el mismo pronunciamiento, que en estos cuarenta años se mejoró la calidad de vida de millones de habitantes urbanos, pero lo que no han cambiado son las causas para que persistan esas múltiples formas de pobreza, de crecientes desigualdades y de degradación del medio ambiente. Eso no se aborda.



primero, un hombre, en un pequeño cubículo, en medio de artesanías, exponía su país en afiches ya largamente exhibidos, con una rápida lectura de su arquitectura, en el segundo, bellas mujeres ataviadas en trajes típicos de su país invitaban a un espacio generoso, cuyas paredes de madera simulaban la rica arquitectura artesanal tradicional, en una escenografía *milunochesca*. Pero uno de los puntos destacables estaba en el *stand* de Turquía, en el que una enorme maqueta, presidida por una gran foto del presidente Endorgan y parte de su séquito, exhibía un proyecto de desarrollo inmobiliario de tal escala y magnitud, que la catedral de Santa Sofía se perdía y era apenas un referente en medio de jardines y rascacielos de acero y vidrio, con sus torsiones a la mejor manera de la arquitectura global de los petrodólares, el cual se vendía como “un ejemplo de solución de contratación pública a la vivienda para los grupos de bajos ingresos”. Contrastes e inequidades, desarrollo inmobiliario con gran inversión de recursos versus viviendas sociales de bajo costo, discursos por un lado y realidades por otros, y el empuje singular y esforzado de grupos de académicos y de la sociedad civil frente a todo el poder económico y político.

Y por eso también se caracteriza un evento como Hábitat III, pues sin posiciones contestatarias y alternas no sería el megaevento que es. El Foro Social de Resistencia Popular a Hábitat III convocó organizaciones de 35 países, reunidas en

la Universidad Central de Ecuador. Al momento de la declaración final, tal vez por cansancio o por otros compromisos, en un auditorio con el nombre de Che Guevara y presidido por un cuadro de este ícono revolucionario, un grupo que no alcanzaba las cincuenta personas, entre consignas y banderas, reclamaba en su pronunciamiento, entre otras cosas, “coordinar las luchas por la defensa de los territorios con un enfoque integral del hábitat, luchando contra el embate neoliberal, contra los desalojos y los despojos, reivindicando los derechos humanos y el derecho a la tierra, al agua, a la vivienda, a la ciudad y a la no ciudad, así como la función social de la propiedad y la producción social del hábitat”.

La languidez del evento se trasladó con sus consignas del auditorio a las calles, para morir allí y multiplicarse en las redes sociales —un poco lo que son ciertos movimientos sociales contemporáneos, con mucha indignación virtual, limitada movilización y poca capacidad de transformación—. Mientras tanto, los intelectuales y académicos se reunieron en el evento *Hacia un Hábitat III alternativo*. Sin la languidez de uno, ni el tropel del otro, el evento convocó personajes conocidos y reconocidos del mundo intelectual global, quienes plantearon tesis y análisis de la ciudad actual y futura, ante un público entusiasta. Cómo no, este evento también produjo su propia declaración, el Manifiesto de Quito, en el que se reivindicó el derecho a la ciudad para los





ciudadanos y las ciudadanas, y a la vez como un instrumento de redemocratización; los participantes reconocieron la ciudad como un proceso social, enfrentado a la crítica a la ciudad de los propietarios rentistas, los promotores especuladores y los constructores explotadores. A la ciudad de la especulación del suelo le opusieron la del urbanismo ciudadano, haciendo de paso un reclamo a una ética de urbanistas y arquitectos. Hicieron una crítica a Hábitat en general por su ausencia de efectos visibles y resultados prácticos, por la supresión progresiva o el desdibujamiento de temáticas fundamentales, pese a incluir el derecho a la ciudad en la declaración final, y por eso sugieren una agencia de Hábitat independiente, con menos gobierno nacional y más local, y con las organizaciones sociales, es decir, con los verdaderamente implicados en hacer ciudad. ¿Cuáles fueron las personalidades intelectuales y académicas en Vancouver? Tal vez Buckminster Fuller, John Turner, Charles Correa, Iván Illich y el argentino Jorge Enrique Hardoy. Ahora quién se acuerda de sus argumentos o sabe dónde están? En Quito lo fueron David Harvey, Saskia Sassen, Richard Sennet, entre otros. Ahora el futuro dirá qué tanto incidieron o qué tan visionarios fueron con sus críticas y propuestas.

En el evento hicieron presencia instituciones públicas y privadas, organizaciones y academia, sociedad civil y comunidades, con traslapes y puntos de conexión, pero con rumbos distintos.

Algo va de París y Nueva York a Quito, pues en los pactos de aquellas dos ciudades se destinaron recursos, se definieron indicadores, y son pactos vinculantes. Se supone que a Quito asistieron 167 delegaciones de los 193 Estados miembros de la ONU, pero aun así nada de lo consignado es vinculante, ni obliga, ni tiene indicadores ni real seguimiento



• .....  
Tres declaraciones distintas y un solo evento verdadero. Pese a todo, Quito logró, a costa de invertir 30 millones de dólares, su evento-vitrina para mostrar las acciones de innovación en diferentes áreas de la ciudad, como lo señalaba el alcalde.

• .....

Tres declaraciones distintas y un solo evento verdadero. Pese a todo, Quito logró, a costa de invertir 30 millones de dólares, su evento-vitrina para mostrar las acciones de innovación en diferentes áreas de la ciudad, como lo señalaba el alcalde. Escogida como sede ante el compromiso económico y la falta de competencia de otra ciudad, a Quito se le valoraron los planes desarrollados para la adaptación al cambio climático, la estrategia de desarrollo de vivienda y calidad de vida, y el éxito de la preservación del centro histórico, como argumentos para validar su designación. Esta es una muestra del *city marketing* en pleno funcionamiento, un evento de impacto para poner la ciudad en el mapa mundial. Ya hay una “Declaración de Quito sobre ciudades y asentamientos humanos sostenibles para todos”, que se suma a la famosa Carta o Normas de Quito, sobre la conservación de monumentos históricos, promulgada en 1967, con lo que logra también el propósito de la recordación de la ciudad. Para cumplir con

el evento se cerraron parques y vías. Con ello se preservó la autonomía y extraterritorialidad que exige la ONU, convirtiendo el acceso a la sede en un acto heroico y de paciencia para los asistentes comunes, aunque no para las burocracias gubernamentales e internacionales. Por otro lado, la ciudad colapsó en su movilidad urbana. El centro histórico era inaccesible por horas, ya en los carros particulares o en el transporte público. Ríos humanos caminando. Todos los habitantes querían ir a ver los eventos paralelos, las exposiciones, los espacios patrimoniales abiertos, pero, sobre todo, los espectáculos programados en la Fiesta de la Luz, unas intervenciones artísticas mediante la iluminación creativa, el *mapping* o el llamado arte luz. Una de esas acciones fue sobre la fachada de la Iglesia de la Compañía, como se le conoce popularmente al convento e iglesia jesuítica, en el cruce de las calles García Moreno y Sucre. Luces proyectadas desde el andén del frente, en diferentes ángulos, coloreaban y exaltaban dramáticamente las formas barrocas de este monumento, ante el asombro de una multitud que se apretujaba en la esquina. Columnas salomónicas, frontones, rocallas, frisos, arcos y toda la parafernalia decorativa era fuertemente contrastada y destacada con los estruendosos colores. Una paleta cromática tan fuerte y verista, que muchos creyeron que realmente se había pintado la fachada y no era un simple efecto de luces, lo que alcanzó, incluso, a la polémica en las redes sociales. Pero todo volvió a la normalidad. La fachada volvió a la monotonía del color de la piedra volcánica y a la rutina de los transeúntes. Tal vez esto mismo fue la metáfora de Hábitat III. Como los colores sobre la fachada, las palabras del evento solo serán un efecto colorista sobre la realidad que poco o nada cambiará, pues ella seguirá sus propios caminos después de haber sido iluminada por los reflectores de este evento multitudinario. **U**

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

#### Nota

<sup>1</sup>Harold Martínez E., "El Hábitat ya es un problema de discusión mundial", Cali, 29 de julio de 1976, documento sin publicar.

A la ciudad de la especulación del suelo le opusieron la del urbanismo ciudadano, haciendo de paso un reclamo a una ética de urbanista y arquitectos.





# LA CIUDAD EL VERBO Y LA CARNE

La civilización occidental ha tenido un problema persistente a la hora de honrar la dignidad del cuerpo humano y su diversidad... ¿Qué hará que las personas contemporáneas sean más sensibles y conscientes unas de otras?

Richard Sennett

Cuando se le haya dado al hombre un cuerpo sin órganos, entonces se le habrá liberado de todos sus automatismos y devuelto a su verdadera libertad.

Antonin Artaud

SOL ASTRID GIRALDO E.

Un cuerpo que habla a través del propio cuerpo. Sin boca, ojos, ni rostro particulares. Engendro de muchas cabezas. A veces 10, otras, más de 300. Cuerpo sin órganos como lo quería Artaud, sin jerarquías, clasificaciones o estructuras. Cuerpo colectivo hecho carne, magma, rizoma. Amorfo, fluido como el agua, dúctil, esparcible. Materia densa que se riega por las piedras de la ciudad, para retarla, desacomodarla, curarla, celebrarla. Quizás viene de la prehistoria, de una región anterior al lenguaje, pero al tiempo se proyecta a la poshistoria, más allá del cansancio infinito del logos y de las imágenes.

Cuerpo pagano, libre, afirmado. Cuerpo no representado, sino presente. Cuerpo sin palabras, aunque modula algunas con su carne: rodar, colgar, amontonar... Tres verbos trabajados en tres obras por el colectivo artístico El Cuerpo Habla de la Universidad de Antioquia, una de las experiencias performáticas más importantes de la escena artística nacional. Sin oídos, escuchemos cuando El Cuerpo Habla: más que anécdotas particulares, nos cuenta fundamentales fabulaciones urbanas.



Performance sobre La Playa (2011). Fotografía de archivo del colectivo *El cuerpo habla* de la Universidad de Antioquia.

## Vadear

“Me revolqué con un montón de gente y fui muy feliz”.

*Rodar. Serpentear, permanecer, repetir, devenir, germinar*

La Playa, 2011. A esta avenida le quedó ese nombre húmedo cuando la quebrada Santa Helena fue petrificada en una decisión urbanística que definió esencialmente la forma actual de Medellín. Sin embargo, no fue aniquilada. Pasó a ser una cicatriz, un fantasma que todavía se presiente. Este sábado, después de una torrencial lluvia, una vez más habla.

El ritmo cotidiano se ha detenido. Sin embargo, la funcional vía urbana, construida sobre la corriente sinuosa e inestable para permitir la movilidad vehicular de la forma más eficiente posible, hoy está bloqueada. Los carros varados a sus orillas exhalan humo y bufan. Sobre la calle cerrada, en cambio, el tiempo y los ánimos son otros. Hay una fiesta: ha vuelto el agua, aunque quizás en otra composición química. Una nueva masa serpentea ahora en ondas que morosamente recorren el trayecto. Trescientos cuerpos, sin género, edad, raza ni clase, se han desprendido de su individualidad para volverse uno solo. Debajo de telas que los envuelven como capullos ya no son héroes como los bustos patriarcales, racistas y excluyentes, que los observan desde sus

Trescientos cuerpos, sin género, edad, raza ni clase, se han desprendido de su individualidad para volverse uno solo. Debajo de telas que los envuelven como capullos ya no son héroes como los bustos patriarcales, racistas y excluyentes, que los observan desde sus pedestales.

pedestales. Los que están tirados en el suelo no se dividen entre cuerpos que importan y otros como lo quería la estatuaria conmemorativa. Perdiendo sus límites, se extienden como un único ente y se esparcen por donde alguna vez fluyó el agua. Ruedan. En cada vuelta, se afirma la sensibilidad de la piel, el dolor y el placer de la vida. Su peso. Son cuerpos activos, sudorosos, magullados, encalambrados, con frío. Marcados y limitados por la extrema exigencia física, van en contravía de la liberación del tiempo y el espacio a las que está conminado el habitante urbano contemporáneo en su vivencia narcótica de la ciudad (Senett, 1997). Al contrario, se han despertado a la consciencia de ser cuerpos en un espacio, de ser ciudadanos en una ciudad, de habitar la tierra.



Performance *De cápita* (2013). Foto: Henry Agudelo

Haciendo este recorrido de un kilómetro en el lapso de cuatro horas, tampoco son ya los frenéticos consumidores urbanos de tiempo y espacio, descritos por Bourriaud (2006), sino sus lúdicos exploradores. No toman la vía más rápida de un punto al otro por un espacio neutro, carente de distracciones o irregularidades, como lo ordena tiránicamente la vida moderna, sino que realizan el trayecto más lento posible para poder catar mejor los accidentes, las rugosidades, las memorias. Buscan así degustar el devenir temporal, la voluptuosidad espacial, la densidad de la historia, la carnalidad de la carne. Los transeúntes se detienen, comentan, participan en un rito que alude a la olvidada quebrada-tótem. Y, en la Colombia de los albores del siglo XXI, algunos terminan evocando los cuerpos arrojados por todas las violencias a los ríos del país. Pero ellos no son cadáveres. Al contrario, son más bien semillas: resisten, germinan.

Este río hace posible una nueva manera de estar unos al lado de los otros, encima y debajo de los otros, en unos tiempos en los que la seguridad se asocia con el aislamiento. Sobre todo, en una ciudad marcada por las fronteras visibles oficiales y las invisibles de la criminalidad. Inédita versión de una muchedumbre armónica y en la calle. Experiencia extrema de sociabilidad al lado de los guiones y espacios compartimentados y comercializados. La ciudad que fue negada ahora es recuperada. Carnalmente recuperada.

## De cápita

“No tengo un pie, ¿también puedo colgarme?”

*Colgar. Igualar, subvertir, trastocar, resistir, exponerse, ofrecerse*

Talleres del Ferrocarril de Antioquia, 2013. Estamos en un edificio monumental, desde el cual se disparaba al tren como una lanza al territorio y al futuro de progreso que habían imaginado para sí los antioqueños de finales del siglo XIX. Sin embargo, la flecha erró, la épica de la historia tropezó y esta estructura ahora es un gigante caído, roto, detenido. Se ha convertido hoy en un problema: ¿qué hacer con este espacio marginal excesivo, oxidado, inútil y grandilocuente?

Una respuesta atípica se da en esta noche de agosto, cuando de su techo descienden 38 cuerpos: un bosque de carne. En una disposición serial, geométrica, desde sus pies se colgaron jóvenes y adultos, mujeres y hombres, flacos, gordos, mestizos, negros, blancos. A una participante, incluso le falta un pie. Caen al suelo las telas que se han puesto en las cinturas estos mudos murciélagos humanos. Ellas tapan los rostros en la parte baja, mientras arriba dejan al descubierto sus genitales y piernas. Toda una trastocación del orden anatómico ortodoxo.

Vigarello (2005) ha descrito cómo en el Occidente católico se ha desplegado una suerte de anatomía en pendiente que valora en descenso

¿Qué nos dicen hoy estos cuerpos colgados al revés de un techo ruinoso, igualmente vejado? Sin duda luchan contra esa devaluación que instauró la anatomía piadosa o las prácticas criminales. Se trata de cuerpos reconquistados.

el cuerpo. Las partes superiores (el rostro y los ojos, los brazos y las manos) han sido respetadas e idealizadas en dibujos, pinturas y poemas. Sin embargo, mientras más se desciende en el cuerpo, más se devalúan sus órganos, hasta llegar a la escoria de la zona genital y pedestre. Como un eco de esta percepción corporal, crucificar a alguien al revés era todavía un castigo mayor, y así le sucedió a San Pedro en la leyenda sagrada. Una pintura (La Familia) de los años cincuenta, de Carlos Correa, nos recuerda estos escarnios sucedidos durante La Violencia colombiana. Colgar a alguien era agredir los valores simbólicos del cuerpo de la manera más brutal posible.

¿Qué nos dicen hoy estos cuerpos colgados al revés de un techo ruinoso, igualmente vejado? Sin duda luchan contra esa devaluación que instauró la anatomía piadosa o las prácticas criminales. Se trata de cuerpos reconquistados. Todos sus miembros son igual de valiosos. Así, penes y pubis usurpan el lugar simbólico superior que usualmente se le ha otorgado a los rostros y las bocas. Y, al contrario de la degradación que esta posición de cabeza (*de cápita*) puede significar retóricamente en las torturas, aquí hay una potentísima afirmación.

En alguna lectura, estos cuerpos podrían verse como una evocación de las víctimas y desaparecidos de nuestras guerras, los sin cara, los vejados, pero hay un ingrediente más que complejizaría esta interpretación: ellos, al contrario, están plenamente vivos y vibrantes. Aunque en ese ofrecer su cuerpo en la más extrema vulnerabilidad haya un eco sacrificial, realizan una profunda subversión a la lógica de la muerte. Su entrega no es la pasiva y resignada de los mártires, sino

que es profundamente contestataria. Así, como dice una de sus participantes: “Cuando los cuerpos descienden en la acción, no mueren como en las crucifixiones. Al contrario, nacen”. No se trata solo de trastocamientos del eje corporal, sino de múltiples contravenciones simbólicas, perceptivas, epistemológicas, surgidas alrededor de la inversión central que plantea la pieza: mirar el mundo al revés, desde un punto de vista contrario. Y así, quizás, ofrecer respuestas desde otra perspectiva.

Es esta una acción de resistencia ética y política, como dice Ángela Chaverra, directora de El Cuerpo Habla, frente a todos los controles sobre los cuerpos (religiosos, bélicos, criminales, estéticos, raciales, patriarcales). Y un poderoso grito silencioso del cuerpo en un contexto de irrespeto profundo a la carne en una sociedad y una ciudad como la nuestra, empeñada en su aniquilación.

## Cargamontón

“¿Están vivos?”

*Cargar. Amontonar, yacer, respirar, aguantar, aquietar, juntarse, enlazarse*

Bogotá, agosto de 2015. De la Universidad Nacional sale una carreta. No carga víveres, pasajeros ni basura. Lleva, en cambio, una extraña cosecha: un montón de cuerpos desnudos convertidos en un amasijo de carne. Ninguno es más importante que el otro. Todos yacen, se entrelazan, se trenzan. Moléculas unidas por el roce, atravesadas por energías que las cohesionan. Ningún miembro corporal tiene más preponderancia: espaldas, cabezas, torsos, nalgas, brazos, pies se posan unos al lado de los otros indistintamente, sin pudores ni reglas. Arrojadados en una carreta arrastrada por tres hombres, se aventuran inermes al tráfico infernal de la capital. Y una fábula urbana se empieza a contar.

Ese ser colectivo que cargan le da la cara al sol, al viento, a las miradas de los transeúntes. Vulnerable, sin más defensa que la piel, recorre lentamente la dureza de las calles en contravía del reloj frenético de la ciudad. Y a su paso va abriendo cerradas válvulas de la memoria. Algunos fantasmas emergen: los muertos de las bananeras de Macondo que nadie vio, los trenes que se descolgaban de Puerto Berrío con su carga macabra





Performance en el centro de Bogotá (2015)

Eros le gana a Tánatos en esta carreta.

La carga está viva, respira al unísono, suda, exhala. Es que, a pesar de la inmovilidad de los cuerpos, su silencio y su entrega, se trata de una resistencia activa.

atrapados en las pinturas de Débora Arango, las pilas de cadáveres humeantes de Auschwitz...

La carreta sigue su paso y, como en los versos de Jorge Zalamea, a su alrededor “crece, crece la audiencia”. El cortejo va aumentando con los vendedores informales, los emboladores, los desempleados, los descartados, los alucinados. También con estudiantes universitarios y colegiales. Sin embargo, en una sociedad tan temerosa de la desnudez, no es esta la que les impacta. Los niños solo quieren saber si los cuerpos yacientes están vivos. Ojos abiertos, movimientos sutiles de torsos o piernas lo confirman. Entonces los chicos se alegran.

Eros le gana a Tánatos en esta carreta. La carga está viva, respira al unísono, suda, exhala. Es que, a pesar de la inmovilidad de los cuerpos,

su silencio y su entrega, se trata de una resistencia activa. Esta no es “la carne de ganado” a la que quieren reducir a los masacrados sus victimarios. Al contrario, es la manada que reclama Deleuze, el cuerpo sin órganos buscado por Artaud. Materia atravesada por la energía, comunión profunda de la piel. La afirmación de una comunidad avenida con la vida, enseñoreándose en una ciudad que expulsa a sus habitantes e impide sistemáticamente los espacios donde los cuerpos puedan estar juntos, respetándose en su diferencia, conscientes unos de otros.

El recorrido de la carreta, como una carnal flauta de Hamelín, congrega multitudes y recoloniza las avaras vías. Serena, firme, solemne, va atravesando el centro, pasando por el frente de colegios, cementerios, iglesias, periódicos, canales de televisión, almacenes, ventorrillos, semáforos. Y al hacerlo va afirmando también otras posibilidades de encuentro en un mundo compartimentado, comercializado, fragmentado, violentado y triste. Así llega al centro del centro del país: la plaza de Bolívar, el espacio político nacional por excelencia. El héroe fundador del fallido Estado colombiano, con sus charreteras y estéril retórica, presenció ese día un mínimo y explosivo poema de carne. Este, en su sutil proclama, en su extremada indefensión, se mostró sin embargo más radicalmente político que cualquier vociferante marcha proselitista. Entonces la ciudad se hizo carne, subversivamente carne, como pocas veces lo ha sido bajo el indiferente cielo bogotano. ■

*Sol Astrid Giraldo E.* (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional y magister 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.

#### Referencias

- Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Contreras, Jair (2012). “La historia del Cuerpo sin órganos de Antonin Artaud”. Disponible en: Blog Vitalidad Salvaje. <http://vitalidadzalvaje.blogspot.com.co/2012/02/un-cuerpo-y-un-organismo-son-lo-mismo.html>
- Sennett, Richard (1997). *Carne y piedra*. Madrid: Alianza.
- Vigarello, Georges (2005). *Historia de la belleza*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

En 2017 se conmemoran cincuenta años del surgimiento del “nuevo Hollywood”, la vanguardia artística que removi6 todos los cimientos de la industria del cine norteamericano. Repasemos lo ocurrido en ese “año cero”, cuando todo volvi6 a empezar.

JUAN CARLOS GONZÁLEZ A. ]



HOLLY



# WOOD AÑO CERO

El hecho más importante de las pantallas en 1967 es que Hollywood al fin se ha vuelto parte de lo que la revista francesa *Cahiers du Cinéma* llama “la furiosa primavera del cine mundial” y está produciendo un nuevo tipo de películas.

Stefan Kanfer, *Time*

20 de febrero de 1968. A las diez de la mañana de ese martes fueron anunciadas en Los Ángeles las nominaciones a los premios Oscar correspondientes a los filmes del año inmediatamente anterior. Por mejor película competían un musical convencional, *Doctor Dolittle*, de Richard Fleischer; dos películas con tema racial —ambas protagonizadas por Sidney Poitier— *Guess Who's Coming to Dinner*, de Stanley Kramer, e *In the Heat of the Night* de Norman Jewison; y dos cintas independientes que venían precedidas de gran polémica y resonar mediático: *Bonnie and Clyde* y *El graduado*. Sin embargo, su presencia en el listado de las películas en competencia por el Oscar era un símbolo que para nadie quedó oculto: en 1967 se había dado una ruptura, y a partir de ahí había surgido en las entrañas de la industria del cine norteamericano algo inesperado: había aparecido una vanguardia. Nació el nuevo Hollywood.

“Los trece años transcurridos entre *Bonnie and Clyde* (1967) y *La puerta del cielo* (1980) delimitan la última época en que hacer cine en Hollywood fue realmente emocionante, la última vez que la gente pudo estar, y con razón, orgullosa de las películas que hacía, la última vez que una comunidad en su conjunto alentó el trabajo bien hecho, la última vez, también, que hubo un público capaz de sostenerlo” (Biskind, 2004: 16). Fue un momento particularmente emotivo por la inesperada conjunción de talentos, por la nueva manera en que se hacían y se podían mostrar las cosas. Pero no fue una generación espontánea o una feliz casualidad; el nuevo Hollywood no se encontró, a él se llegó.

La revista *Variety*, en su número de aniversario de 1966, hace una lista de los diez hechos más importantes para la industria del cine y la televisión de ese año. De ellos quiero destacar tres: la elección de Jack Valenti como presidente de la Motion Picture Association of America (MPAA), la supresión del Código de Producción (de censura) y la compra de Paramount por la compañía Gulf + Western. Valenti, que venía de ser asesor del presidente Lyndon Johnson, empezaría a elaborar el sistema de clasificación de los filmes con el que Hollywood dio de baja al Código de Producción (también llamado Código Hays), el método de censura vigente desde los

años treinta y que ya estaba caduco. El mismo Valenti fue quien diseñó el nuevo método de clasificación de las películas, que originalmente comprendía las siguientes categorías: G (General Audiences), para todos los públicos; M (Mature Audiences), se recomienda que la asistencia de los niños quede a discreción de los padres; R (Restricted) para mayores de 16 años, a menos que estos vayan acompañados de sus padres, y X en la que no se admiten menores de 16 años. La MPAA asignaría la clasificación a cada filme y los teatros verificarían su cumplimiento.

El 1° de noviembre de 1968 entraría en vigencia la nueva clasificación. Ahora sería posible abordar, sin tanto temor, temáticas y expresiones artísticas antes impensables en el pacato y conservador cine de Hollywood. Sin embargo, el derrumbe del código de producción se produjo antes de la implementación de la nueva clasificación: en 1964, *The Pawnbroker*, de Sidney Lumet, consiguió que se permitieran escenas de desnudez frontal de dos actrices y que la cinta obtuviera la autorización para exhibirse. Dos años después, *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1966) recibió una clasificación extraordinaria, la SMA (Suggested for Mature Audiences). Y para acabar de arrojar todo al piso, La MGM estrenó *Blow-Up* (1966) de Antonioni, pese a que el Código de Producción no la aprobó.

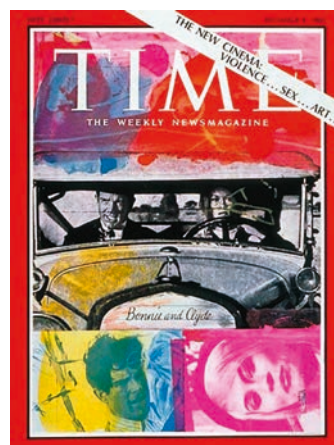
Esto coincide con una casi urgente necesidad de volver a atraer público a las salas de cine. Para ese momento los estudios ya no eran dueños de sus propias cadenas de teatros y tampoco podían reservarse el derecho de decidir en qué teatros exhibir sus filmes. En ocasiones los distribuidores independientes les cerraban el paso a las grandes compañías, que además veían en la televisión una amenaza constante y creciente. Además, la composición de los espectadores de cine ya no era la misma y eso era algo que no se había considerado apropiadamente: “Entre mediados de los cincuenta y mediados de los sesenta, la audiencia cambió de ser predominantemente un grupo de mediana edad, modestamente educados y de clase media a baja, a ser un grupo más joven, mejor educado, más adinerado y mayoritariamente de clase media” (Cook, 1990: 874). Ahora a ese público podrían ofrecerle temas más atractivos, más maduros y polémicos.

En esta época, los grandes y míticos ejecutivos de los estudios se retiran y las compañías quedan a merced de conglomerados financieros que las engullen, como ocurrió con la compañía de Charles Bluhdorn, Gulf + Western, que adquirió a la Paramount. Los estudios quedan entonces como subsidiarias de empresas que tienen otros objetivos corporativos, como inversiones, autopartes, minería o alimentos, y que desean entrar al negocio del entretenimiento y el ocio. Nombran en los estudios a hombres jóvenes que van a buscar proyectos más arriesgados y retardados, a partir de productoras independientes, algunas de las cuales pertenecían a actores. Como ejecutivos entran Robert Evans, de 37 años, a la Paramount, Richard Zanuck a la Fox, con 34 años, y David Picker, como vicepresidente de producción de United Artists, con 36 años de edad.

En 1965 expiró el contrato más largo que había entre una estrella y un estudio, el que existía entre Rock Hudson y Universal Pictures. El “Studio System” llegaba a su fin, al perder uno de sus ejes: el control de los actores. “El fin de los contratos a largo plazo con los estudios catalizó el cambio del destino de los más exitosos actores y actrices de Hollywood para convertirse en prominentes jugadores con peso financiero sustancial y un mayor control artístico sobre lo que producía la industria del cine” (Monaco, 2001: 20). Al ser ya *freelancer*, los intérpretes pidieron mayores sueldos e incluso participación en las ganancias de los filmes en los que actuaban. Otros, como Kirk Douglas, Burt Lancaster, Frank Sinatra y John Wayne, vieron que convertirse ellos mismos en productores independientes era incluso una mejor idea.

En 1967, los siete grandes estudios de Hollywood hicieron 157 películas. La mayoría de ellas siguieron el patrón tradicional de la industria: musicales (*Doctor Dolittle*), aventuras de James Bond (*You Only Live Twice*) y sus imitadores (*Casino Royale*), comedias románticas (*Barefoot in the Park*) y sátiras (*Divorce American Style*). Sin embargo, tres de las películas más exitosas en taquilla ese año tenían un mensaje contra el *establishment*, que no pasó inadvertido: *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*), *Cool Hand Luke* e *In the Heat of the Night*. Las cinco películas de mayor recaudación fueron, en su orden, *El graduado* (*The Graduate*) con ingresos por \$104.901.839 de

dólares, *El libro de la selva* (*Jungle Book*), *Adivina quién viene esta noche* (*Guess Who's Coming to Dinner*), *Bonnie and Clyde* y *Doce del patíbulo*. El público refrendaba con su presencia el surgimiento de algo diferente, algo que todavía no sabía bien lo que era.



### Apoteosis de Bonnie and Clyde

8 de diciembre de 1967: la portada de la revista *Time* trae una ilustración de Robert Rauschenberg sobre *Bonnie and Clyde* y un titular cruzado sobre el ángulo superior derecho que dice “The New Cinema: Violence... Sex... Art”, haciendo mención a un artículo en sus páginas interiores, firmado por Stefan Kanfer, llamado “Hollywood: The Shock of Freedom in Films”, en el que saluda la aparición de un nuevo cine, centrado en el fenómeno de *Bonnie and Clyde*, considerándola “no solo la sorpresa de la década sino también, según un consenso creciente de públicos y críticos, la mejor película del año”, para más adelante afirmar que “lo que más importa acerca de *Bonnie and Clyde* es la nueva libertad de su estilo, expresada no tanto por los trucos de la cámara sino por el acoplamiento de elementos dispares en un todo artístico coherente: la creación de unidad desde la incongruencia. Mezclando humor y horror, atrae la simpatía del público hacia sus antihéroes. Es, al mismo tiempo, un comentario sobre la estúpida violencia diaria de los años sesenta y una evocación estética del pasado”; añade después que “tanto en su concepción como en su ejecución, *Bonnie and Clyde* es una película parteaguas, del tipo que señala un nuevo estilo, una nueva tendencia. Un ejemplo temprano de esto fue *El nacimiento de una nación*, que todavía persiste, y que le dio al

Para sorpresa de Warren Beatty —protagonista, productor y alma de este filme—, *Bonnie and Clyde* no había pasado inadvertida, pese a que cuando él y el director Arthur Penn le presentaron la película terminada a Jack L. Warner, presidente del estudio que le dio luz verde al proyecto, este la llamó “las dos horas y diez minutos más largas de mi vida”.



cine norteamericano un sentido épico de la historia de la nación” (*Time Magazine*, 1967). También va a equiparar a *Bonnie and Clyde* con *Ciudadano Kane* (1941), *La diligencia* (1939) y *Cantando bajo la lluvia* (1953). Nada mal para una película que estuvo apenas una semana en cartelera tras su estreno en agosto.

Para sorpresa de Warren Beatty —protagonista, productor y alma de este filme—, *Bonnie and Clyde* no había pasado inadvertida, pese a que cuando él y el director Arthur Penn le presentaron la película terminada a Jack L. Warner, presidente del estudio que le dio luz verde al proyecto, este la llamó “las dos horas y diez minutos más largas de mi vida”. La distribución inicial del filme en Estados Unidos fue muy limitada y con críticas negativas de *The New York Times*, *Time* y *Newsweek*. Solo salió en su defensa Pauline Kael en *The New Yorker*, en un largo ensayo publicado el 21 de octubre de 1967 y en el que escribía que, “*Bonnie and Clyde* necesita la violencia; la violencia es su significado”. Su concepto salvó la película: sumado al artículo de *Time* obligaron a la Warner a un reestreno masivo y exitoso a principios de 1968.

Tanto Beatty, el director Penn y los guionistas coincidían en algo: “La violencia tenía que sacudir al espectador. Las balas tenían que herir no solo a los personajes, sino también al público. ‘No era habitual matar a alguien a balazos y verlo caer en el mismo fotograma; tenía que haber un corte’, explica Penn. ‘Nosotros dijimos: No repitamos lo que los estudios llevan años haciendo. Tiene que

ser una bofetada en plena cara” (Biskind, 2004: 40). El público que la vio encontró en ella un medio en el cual volcar sus ansiedades, temores y rabias. Estados Unidos estaba en Vietnam y el sentimiento contra el sistema necesitaba vías de escape. Warren Beatty y los guionistas David Newman y Robert Benton iban a mostrarles que la violencia implicaba víctimas, sangre, dolor; que su sublimación era un insulto a los caídos, que ignorar lo que implica matar era absurdo. Los movimientos que buscaban la reivindicación de los derechos civiles y los que estaban en contra de la guerra de Vietnam encontraron en *Bonnie and Clyde* una legitimización de los métodos violentos que en ocasiones ellos empleaban. “La violencia es una parte del cambio social” (Amburn, 2002: 109), expresaba Warren Beatty. También los ejecutivos de Hollywood encontraron algo que les llamó poderosamente la atención: descubrieron la existencia de un público joven que acompañaría con su presencia a las películas que reflejaran los valores contra el sistema que ellos profesaban. “Si las películas de Bond legitimaron la violencia gubernamental, y las películas de Leone la violencia parapolicial, *Bonnie and Clyde* legitimó la violencia contra el *establishment*, la misma violencia que hervía en el corazón y la mente de cientos de miles de personas contrarias a la guerra de Vietnam. [El guionista] Newman tenía razón: *Bonnie and Clyde*, más que una película, fue un movimiento: como había ocurrido con *El gran duado*, el público joven la reconoció como ‘suya’” (Biskind, 2004: 60).

## And here's to you, Mrs. Robinson

En 1942, Joseph E. Levine fundó su propia compañía, Embassy Pictures Corporation, para distribuir pequeñas y grandes películas europeas en Estados Unidos; pero en los años sesenta ya tenía el capital suficiente para empezar a producir de manera autónoma. Se le conocía en el medio como un “mercader enormemente exitoso”, pero no tenía exactamente un buen nombre. Levine recibió la visita de Lawrence Turman, un productor de 36 años de edad que en 1963 había negociado por mil dólares los derechos de una novela de Charles Webb llamada *El graduado*. Ya tenía asegurado los servicios del comediante y ahora director de teatro de Broadway Mike Nichols, pero ningún estudio se había interesado en financiar el proyecto. Llevaba casi dos años tocando todas las puertas hasta que llegó donde Levine, que antes de estar interesado en el libro parecía gustoso de contar con los servicios de Mike Nichols, quien ya había debutado exitosamente como director de cine con *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*



Gracias a Levine, Turman se aseguró un millón de dólares para hacer el filme, que contó con un inteligentísimo guion del comediante Buck Henry. Sin embargo, lo que va a hacer inolvidable a *El graduado* es la elección del actor que interpretará a Benjamin Braddock. La lista de posibles candidatos que el productor Turman hizo incluía a Warren Beatty, Steve McQueen, Robert Redford y George Peppard, todos ídolos de matiné, ninguno con la suficiente fragilidad como para interpretar a un joven inseguro y dubitativo que va a ser seducido por la esposa del socio de su padre.

*Bonnie and Clyde* había contado con dos bellos protagonistas —Beatty y Faye Dunaway—, pero los demás integrantes del reparto fueron seleccionados por su personalidad y por lo que podían aportar al rol, no por su físico. Michael J.

Pollard, Gene Hackman y Estelle Parsons hicieron que el público se sintiera más cercano a ellos y eso mismo ocurrió cuando Dustin Hoffman —contra todo pronóstico— obtuvo el papel de Benjamin en *El graduado*. Él trajo al cine de Hollywood un nuevo modelo de héroe, capaz de expresar candor, timidez e inseguridad. Carente de certezas y confianza, reflejaba también los temores y nerviosismos de esa generación que estaba surgiendo en los años sesenta y que no se sentía representada ni por sus padres ni por el gobierno. Así, *El graduado*, quizá involuntariamente, se convirtió en un manifiesto generacional. La música de Simon & Garfunkel, la belleza de Katharine Ross y la actitud depredadora de Anne Bancroft contribuyeron a hacer de esta película un gigantesco éxito de taquilla desde el momento mismo de su estreno en diciembre de 1967. Lo mejor es que sigue igual de vigente.

## El final es solo el principio

El nuevo Hollywood apenas empezaba, pero ya mostraba lo que podía (y llegó) a ser. Pero esa es otra historia. Concluyo mencionando que *Bonnie and Clyde* ganó dos premios Oscar y *El graduado* uno. Por cierto, la ceremonia de entrega de estas estatuillas se llevó a cabo el 10 de abril de 1968, dos días después de la fecha original. El país estaba de luto: el 4 de abril había sido asesinado Martin Luther King Jr. ■

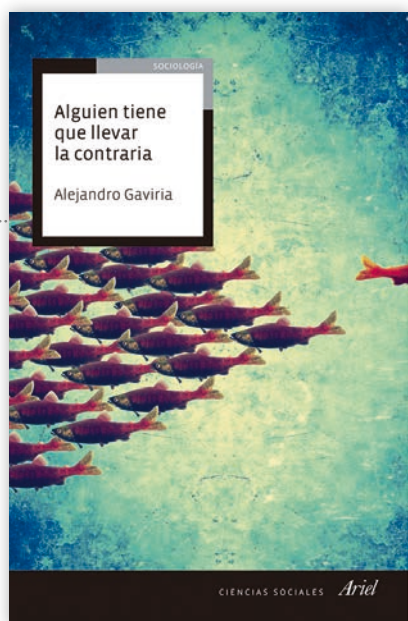
Juan Carlos González (Colombia)

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

## Referencias

- Amburn, Ellis (2002). *The Sexiest Man Alive: A Biography of Warren Beatty*. Nueva York: Harper Collins.
- Biskind, Peter (2004). *Moteros tranquilos, toros salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Cook, David A. (1990). *A History of Narrative Film*. Nueva York y Londres: W. W. Norton & Co.
- Monaco, Paul (2001). “The Sixties, 1960-1969”. En: *History of American Cinema*, vol. 8, Berkeley: University of California Press.
- Time Magazine (1967), “Hollywood: The Shock of Freedom in Films”, sitio web: Time Magazine, disponible en: [www.time.com/time/magazine/article/0,9171,844256-8,00.html](http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,844256-8,00.html)

## La aventura de pensar por sí mismo



### *Alguien tiene que llevar la contraria*

Alejandro Gaviria

Ariel

Bogotá, 2016

140 p.

Lo de siempre: los colombianos caminamos por el filo de navaja de la polarización. El resultado electoral del 2 de octubre de 2016 fue un colosal *plop!* para la ciudadanía: casi nadie acertó en los pronósticos. El desvarío y la efervescencia signaron la mayor parte de las reacciones de los letraheridos. Cualquiera, con algo de paciencia y tres pares de guantes de látex, puede rastrear en las páginas editoriales y en las redes sociales las salidas en falso de la *hipsterbacanería* y de los neoconservadores para hacer una desternillante antología. Iniciativas comerciales aparte, del análisis medido de las discusiones alrededor de los acuerdos de La Habana se pueden sacar en limpio dos cosas. Por un lado, se verificó el imparable acoplamiento de la opinión a las exigencias formales y conceptuales del post de Facebook, del trino en Twitter: la levedad y la prisa. Con excepciones encomiables, en la querrela

pública sobre lo pactado entre el gobierno de Santos y las FARC, los bandos en disputa esgrimieron el eslogan, el chantaje moral y las medias verdades. Lanzarle fango al otro, a eso se redujo el diálogo de las facciones. Por otra parte, quizá sin saberlo, las banderías reeditaron nuestro ya tradicional choque de dogmatismos: en el pasado el benthamismo contra el tradicionalismo, los gólgotas versus los regeneradores; ahora el socialismo de postal y el conservatismo rancio se subieron por enésima ocasión al cuadrilátero. El par final —con tino lo señala Alejandro Gaviria— fue a lo largo del siglo xx el antagonista del liberalismo moderno. Y, si se toma en cuenta el actual estado del mundo, lo será en el xxi.

En las tres secciones del compendio de ensayos *Alguien tiene que llevar la contraria* (2016), el economista e investigador social Alejandro Gaviria —hoy metido en el berenjenal de presidir el Ministerio de Salud— procura dinamitar las bases de ambos catecismos filosóficos, echando mano de lo más importante a la hora de trazar políticas: los datos, los hechos puros y duros. En dicha empresa, de antemano condenada al fracaso, Gaviria insiste una y otra vez en la necesidad de reivindicar el reformismo democrático en menoscabo de los romanticismos revolucionarios, aquellos que conciben el cambio social como una apuesta de todo o nada. Las soluciones totales, mesiánicas —la historia reciente de América Latina lo corrobora—, a la postre abren nuevas heridas en el tejido social sin cerrar ninguna. Por el contrario, el reformismo democrático, guiado por la brújula del conocimiento práctico y no por abstracciones ideológicas, busca fines modestos, nada hiperbólicos: mejorar las condiciones concretas de vida de la gente. Le dejan impasible, por absurdos, los “paraísos de cucaña”. En el fondo, este talante polémico revela una profunda honestidad intelectual: el liberal pura sangre —por dios, por favor, no confundirlo con la fauna agrupada en el partido batuteado por Serpa— comprende que, ante la realidad —fruto de dinámicas sometidas a los caprichos del azar y la contingencia—, las recetas mágicas, sean marxistas o neoliberales, resultan ineficaces. A diferencia de los radicalismos rococó —capaces de sacrificar un cosmos para pulir una idea—, el liberalismo cree en los consensos, en los pactos sociales. A lo mejor el atractivo de semejante actitud sea menor al de las prédicas incendiarias de los iracundos profetas derechistas y zurdos, pero en el instante de hacer el balance es de lejos más beneficioso. Al fin y al cabo, según Gaviria, la demagogia —las promesas de edenes proletarios o arcádicos— es uno de los mil rostros de la corrupción.



En *Colombia, la modernidad postergada*, Rubén Jaramillo Vélez llama *mecanismo paranoide* a la tendencia nacional de ver al adversario político como un enemigo al cual se debe combatir hasta el exterminio. Este sesgo, explica Jaramillo Vélez, es un vestigio del catolicismo tridentino propalado desde el púlpito y la escuela durante los trescientos años de la Colonia. Por intrínquilos históricos, las doctrinas de la modernidad no arraigaron en el alma colombiana. En dos siglos de devenir republicano, la educación, salvo en el periodo conocido con el nombre de Olimpo radical y en el iniciado con la carta constitucional de 1991, estuvo, cuando no a cargo de la jerarquía católica, sí bajo su magisterio. Entre otras razones, esta particularidad explica el retraso y la poca incidencia de las revolucionarias ideas de la ciencia, en especial las de Charles Darwin, y el enorme éxito de los sistemas políticos nimbados por cierto halo de sortilegio. A este tema Gaviria le dedica uno de los más interesantes ensayos del volumen, tomando de pretexto el encontronazo entre el novelista y etnólogo *amateur* Jorge Isaacs y Miguel Antonio Caro en las postrimerías del siglo decimonono. Usando el Ngram Viewer, un programa cibernético que “muestra la frecuencia de aparición relativa” de vocablos claves, el autor de *Alguien tiene que llevar la contraria* pudo reconstruir un fragmento del itinerario intelectual colombiano: durante varios decenios —de 1940 a 1980—, las nociones marxistas hicieron parte sustancial del arsenal retórico de escritores y académicos mientras las darwinistas no despertaron entusiastas adhesiones. ¿A qué se debe tal fenómeno? Y, más importante, ¿qué rasgos de la clase letrada nacional devela esa preferencia? Tal vez el auge del marxismo aquí sea el paradójico legado de la axiología católica: ¿qué otra filosofía moderna comparte al tiempo con la religiosidad una mirada maniquea de la existencia y la quimera teleológica de una sociedad desprovista de conflictos, encarnada en la dictadura del proletariado o en el seno de Abraham? ¿Acaso el marxismo, como las religiones del libro, no llenó el pecho de muchos de sus devotos con la ambición de alcanzar la palma del martirio, ya sea en las arenas del circo romano o en las trincheras de la lucha guerrillera? Pasando por alto a Jesús, Mahoma y Marx, ¿qué otro pensador alcanzó para sus fieles el estatus de oráculo infalible? Solo ellos, ¿cierto? ¡Ah! ¿Darwin? No. Si alguien está lejos de las creencias míticas, ese es Darwin. La teoría de la evolución no ofrece nada: ni nirvanas ni la inmortalidad ni utopías ni el sentido ulterior de la vida. Darwin, con

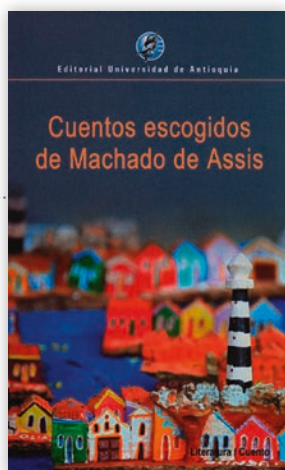
el alfiler de la ciencia, estalla esas pompas de jabón.

Y, lo anterior, ¿qué? Sencillo: Gaviria pretende demostrar la inconveniencia de perpetuar en los debates ciudadanos posiciones fundadas no en el libre examen de las cosas sino en prejuicios argumentativos, en mustias consignas, en el pensamiento corporativista. Para hacerlo señala con el índice las grietas de algunos de los clichés de la agenda política, presentes en la mayoría de las discusiones públicas. Provisto de cifras e índices, refuta la *fracasomanía* del grueso de la intelectualidad criolla, empecinada en ignorar cualquier forma de avance social. Nada, para la progresía, está a la altura de sus sueños, de lo prometido por sus dogmas sociales o éticos. Las ideologías, en palabras de Vargas Llosa, son sucedáneos laicos de la religión: no necesitan el aval de los datos para funcionar en la mente de los feligreses. Cuando la realidad contradice las peroratas del marxismo, del neoliberalismo, del ecologismo y demás vertientes, se opta por ignorarla en espera de momentos propicios. Entre tanto, el individuo libre, consciente de su limitado margen de maniobra, a ejemplo de Sócrates, Bruno, Zola, Orwell, Hitchens, no debe renunciar jamás al valioso derecho de usar su propia cabeza. Ese es el reto de Gaviria a sí mismo y a los lectores. ■

Ángel Castaño Guzmán



## Claroscuro carioca



### *Cuentos escogidos de Machado de Assis*

Compilación y traducción de Jhony Alexander Calle

Prólogo de Elkin Obregón

Editorial Universidad de Antioquia  
Medellín - Colombia

158 p.

Después de que Elkin Obregón nos presentara en una *Misa de gallo* a Machado de Assis, creo que fuimos legión los que a partir de ese momento nos convertimos en fieles de su cofradía. Era la primera traducción que se hacía en Colombia, por lo menos en libro, de sus cuentos. Y aunque este género fue el que le mereció a su autor los elogios de la crítica y el afecto del público, dos valores que no siempre se compaginan, luego supimos que el brasileño también había escrito por lo menos cinco novelas, cientos de crónicas, varias obras de teatro, además de versos no tan malos, según los entendidos.

Con el fervor de Machado, inicié mis pesquisas en la biblioteca de la Alma Mater, donde tuve la fortuna de encontrar el tomo de *Quincas Borba*, junto con una antología titulada, sin ningún retintín, *Cuentos*; ambos títulos de la colección Ayacucho de Venezuela. Luego fue el propio traductor antioqueño, ya mencionado, quien me prestó *El Alienista*, con la insistente condición de que se lo devolviera. Pasaron varios años antes de que esto sucediera; en el ínterin pude hallar

las *Memorias póstumas de Blas Cubas*, una novela, a manera de diario, que Susan Sontag había comparado, por sus agudezas de estilo, con el *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne.

Machado volvió otra vez, en versión del mismo traductor, Obregón, en una iniciativa de la Editorial de la Universidad Pontificia Bolivariana. El libro se llamaba *Cuento de escuela y diecisiete cuentos más*.

Mientras hallaba otros escritos, como *Varias historias*, por Casa de las Américas, encontraba que Joaquim María Machado de Assis se parecía cada vez más a él mismo. Ignoraba todo sobre su primera época, la que designan como período romántico, pero el mundo que se revelaba en estas ficciones se me figuraba en claroscuro, como si el propio autor evadiera la playa legendaria de su ciudad, o incluso que a sus personajes les sucediera algo en plena calle. Los claustros de Assis hacían honor al toponímico franciscano de su apellido. De modo similar, los personajes se me aparecían como una conjunción de luz y sombra, nunca develados del todo, pero tampoco ocultos. Ocurre, por ejemplo, en cuentos como “La noche del almirante” y “Unos brazos”, donde las intenciones secretas de los protagonistas nunca se hacen explícitas, apenas asoman como una línea de luz, y tal vez por eso resultan tan inquietantes, como se ha dicho que sucede en el cuento moderno, donde hay un relato que se oculta, o donde lo que aparece entre líneas es quizá más importante que aquello que florece en las superficies.

“Su obra es triste y sonrío”, dice Obregón; quizá por esta misma razón, lo que le importa al autor es insinuar un carácter. Para ello no recurre a hechos en los que la tragedia es obvia y desgarradora, como asesinatos oscuros y demás pesadillas; prefiere las desdichas sutiles, las pequeñas infamias o la discreta perversión de un maestro de escuela o de un psiquiatra de provincia. Como sucede con Chéjov, en esos asuntos anodinos parece que los seres humanos se revelaran de un modo menos literal que en un drama isabelino. Este arte de lo implícito nos recuerda a Humpty Dumpty: “si lo hubiera querido decir lo habría dicho”.

En sus relatos cariocas no hay chicas de Ipanema, ni papagayos, tampoco desfila Carmen Miranda con su célebre tocado de bananas, nadie baila samba, acaso una polka; y a pesar de eso, el cuadro fluminense que pinta Machado está hecho como un carboncillo que contiene todos los colores sin tenerlos. Entonces casi nada de lo humano se le escapa: desde la crítica social de las pretensiones burguesas, hasta los enigmas

científicos; desde los dilemas sentimentales hasta las fantasmagorías del cerebro.

Por eso no deja de asombrar que un personaje como Joaquim María, que escasamente alcanzó los rudimentos de la escuela, bisnieto de un esclavo e hijo de un obrero y una maestra elemental, lograra con su avidez autodidacta trasegar por asuntos diversos de la filosofía, las fronteras de la razón, la crisis del arte y la condición política de su tiempo. En el relato de su vida se cuenta que era tartamudo y que había nacido en el Morro do Livramento, un cerro de Río, menos famoso que el Corcovado, que ya era un barrio humilde en su tiempo, y hoy alberga una favela. También se menciona su labor de tipógrafo, que le permitió no solo conocer los pormenores del oficio periodístico y de la escritura, sino codearse con escritores como Manuel de Almeida. Así fue hilando una obra que bajo la forma de libros parece corta, pero que aún continúa dispersa en hemerotecas de Brasil. Hoy se sabe que escribió más de doscientos relatos, una cantidad innumerable de textos dispersos en diarios, gacetillas y hasta revistas del corazón, que suscitan estudios críticos y relativos de la obra, tanto sobre el ámbito citadino del Río de mediados del siglo XIX y comienzos del XX, como sobre su influjo en las letras de todo el mundo, donde su nombre se vincula con una de las tantas formas de ser clásico. Además, no hay que soslayar la faceta experimental de su arte, o la manera como prefigura narrativas contemporáneas, como las de Erico Verissimo o Rubem Fonseca, con una mixtura de géneros: entre ensayo y novela, el cuento y el diario, en obras como las *Memorias póstumas de Blas Cubas* o en el mismo *Quincas Borba*.

Ante este desbordado creador, cuyos papeles dispersos son un desafío para el exegeta, el devoto de a pie agradece que le traigan cualquier reliquia nueva, para el gozoso arte de leer al venerable de Assis otra vez. Ese es uno de los méritos de la selección que acaba de compilar, traducir y comentar Jhony Alexander Calle, en el libro editado por la Universidad de Antioquia, *Cuentos escogidos de Machado de Assis*. En sus páginas hay algo del cronista, otro tanto del pensador del arte y de la ciencia, y mucho del cuentista desconocido que no suele aparecer en las consabidas antologías de marras. Calle, en una esmerada labor de arqueología, no solo hurga en los periódicos donde Machado mojaba tinta, sino que esclarece para el lector en español el origen de ciertos giros o sus decisiones como traductor para verter, sino las palabras cercanas, al menos el espíritu que anima la escritura machadiana en cada frase.

A pesar de lo breve, la muestra permite escalar la dimensión de una obra con unos matices muy diversos, como lo hemos venido esbozando, y nos permite a los lectores apreciar los virajes estilísticos y temáticos, desde cuentos de juventud hasta la marcha fúnebre, donde, en palabras del compilador, el narrador “se sirve de la incapacidad humana, figura típica de la tragedia, de luchar contra los designios de la muerte”, que Machado sentía rondando en sus cuartos.

En “Ideas del canario”, el autor hace un apólogo moral sobre la libertad, y se vale para ello de un canario que nos recuerda al Pessoa de “Estar preso no tiene nada que ver con el tamaño de la jaula”. El cuento, que en principio parece una ficción fantástica, se va tornando en una soberbia reflexión donde se alude en clave de ficción a conceptos morales, como la servidumbre, o incluso físicos, como el espacio y el tiempo: un canario que no solo habla sino que filosofa, tanto así que el propio narrador no sabe ya si quedarse con las palabras o con las ideas. En suma, el escritor nos pasea desde una jaula por tópicos del pensamiento occidental, como el escepticismo de Montaigne, los diálogos filosóficos entre Horacio y Hamlet sobre los límites del conocimiento, o la idea de que cada uno habla desde su lugar, así como el sastre de Carlyle solo podía ver el mundo desde la sastrería, o el jardinero de Jerzy Kosinski cifraba la existencia desde el comportamiento de las plantas.

De otro lado, en dos de los textos reunidos, uno extraído de *Historias sin fecha*, se evidencia una crítica a la ciencia experimental donde el ideal de verdad positivista es superior a cualquier sacrificio, incluso el de la muerte del investigador, como en la célebre parábola romántica de Mary Shelley.

Sin pretender fatigar el sentido de esta antología, quisiera señalar otro de los temas que aparece en el libro, y es la preocupación de Machado de Assis por el sentido de la creación artística, por las relaciones complejas entre el sentir popular de una tradición como la brasilera y el supuesto gran arte, el de las élites ilustradas. Sin caer en el didactismo o en la reflexión árida o docta, puesto que estamos hablando de cuentos, el autor utiliza el hilo de los acontecimientos para mostrar con agudeza de ingenio, humor despiadado o sátira moral la perfecta inutilidad de la poesía, por ejemplo, desde la escala de valores de la productividad social, o el papel del artista en la sociedad, asuntos que narra del modo más divertido. Allí aparece un Machado que es hijo de la tradición modernista, en géneros como el apólogo moral, por ejemplo, que fue un género muy

socorrido en Hispanoamérica por escritores como Darío, Martí y hasta nuestro Luis Tejada. Por momentos, el autor parece narrando como un cronista —que también lo fue— los tejemanejes de la clase media carioca, donde la sola idea de que un hijo se vuelva poeta era ya un exabrupto. De hecho, en una de las historias, el giro cínico del argumento hace que el artista, ante su frustración lírica, opte por un camino que considera más decoroso, el de la política.

Además de estos dos asuntos que he resaltado, el de la ciencia y el del arte, la obra que la Editorial Universidad de Antioquia extrae de las sombras les permite a los nuevos lectores de Machado de Assis descubrir el tono y los temas que le son propios, y que acota el maestro Elkin Obregón en un sucinto y lúcido prefacio.

Cito una confesión del traductor, menos socorrida que la traición. Se precisa haber leído un buen rato al maestro fluminense y frecuentar su lengua, vecina a la nuestra, por algún tiempo, para declarar esta tentación:

“Con certeza, en esa extraña mezcla de crítica, de palabra visionaria, libre y al mismo tiempo excesivamente condicionada, reside la virtud de las letras machadianas. Y este proceso de traducción, laberíntico como los caminos que para Creta fabricó Dédalo, podría exigir del traductor no volar muy alto, pues entre libertad y acierto podría correrse el riesgo de estar muy cerca del sol”. ■

Fernando Mora Meléndez



*La Revista Universidad de Antioquia* felicita al escritor, profesor y colaborador Pablo Montoya Campuzano, quien fue galardonado con el Premio Honorífico José María Arguedas de Casa de las Américas 2017, en la modalidad narrativa, por su obra *Tríptico de la infamia*. Asimismo, al profesor de cátedra e investigador Pedro Antonio Agudelo, ganador del Premio Literario Casa de las Américas 2017, en la modalidad Ensayo de tema histórico social, por su libro *América pintoresca y otros relatos efrásticos de América Latina*.



## Algo distinto y edificante a la vez



### *Komuya uai: poética ancestral contemporánea*

Selnich Vivas Hurtado

Silaba editores

Medellín – Colombia

2015

182 p.

En sus primeras palabras, Selnich Vivas Hurtado deja claro que uno de sus cometidos con este trabajo es rescatar lo que él mismo denomina las “culturas del fogón y la placenta” (p. 13). Aunque se centra en la cultura *minika* y en sus expresiones poéticas basadas en el canto, la danza y el ritual, propone un regreso a esas prácticas primigenias de las comunidades ancestrales de todo el mundo, entre las que están, por supuesto, las portadoras de la lengua kágaba en la Sierra Nevada de Santa Marta, del *wayuunaiki* en La Guajira, del *Minika* en Amazonas, etc. El autor reprocha que el mundo occidental y su afán de consumismo y capitalismo (o comunismo), herederos de las corrientes hegemónicas del Renacimiento y la Ilustración, de la mano de autores como Francis Bacon y Rene Descartes, haya desplazado las culturas portadoras de lo ancestral que yacen en el densomana o en el *jagagi*; por eso, propone lo que se denominaría hoy una ancestralidad contemporánea. Esta es la respuesta a la vida industrializada, mercantilizada, monopolizada por las naciones-Estado que someten a otros pueblos al desarraigo o al destierro y que obligan a comunidades enteras a cambiar el río por la electricidad o los líderes de una comunidad por los gobiernos anónimos. Todo

esto implica un rescate tanto de las costumbres como de las lenguas ancestrales, las cuales han sido desplazadas por el inglés y las lenguas del “primer mundo”.

Otro término que propone el autor es el del vasallaje a la escritura. Retomando elementos de Rama en *La ciudad letrada* y de Lienhard en *La voz y su huella*, Vivas asevera que las culturas ancestrales, sus respectivas lenguas y sus tecnologías de comunicación fueron relegadas por la escritura, el colonialismo y el proyecto evangelizador. La escritura sirvió para imponerles a los que pertenecen a una comunidad autónoma y autóctona en América el mensaje civilizatorio. También se impuso ese cierto desprecio por los ambientes campestres, como una centralización del conocimiento que debía estar en las ciudades, además de un desprecio por las propias muestras pictóricas ancestrales, siendo así que cuando los indígenas se pintan el cuerpo de distintos colores con achiote y huito para representar y mostrar su conexión con el mundo, se empieza a ver esto como una herejía, como algo vergonzoso.

Los indígenas, pues, en medio de su sometimiento a las leyes españolas y al colonialismo, se vieron obligados a seguir el ejemplo de los colonizadores y se insertaron dentro de esta cultura grafocéntrica europea, hasta el punto de que las élites sociales y económicas indígenas siguieron el ejemplo y comenzaron a autoimponerse la escritura como única práctica civilizatoria y de pensamiento. Uno de los personajes que renegó de su cultura originaria fue el Inca Garcilaso de la Vega, quien dentro de sus textos recuerda con nostalgia lo que fueron sus días como indígena y nativo de las tierras peruanas, combinando este elemento nostálgico con el estudio permanente del latín y el castellano. Incluso, la manera de nombrar lugares, ríos, comunidades, es una práctica ya de por sí colonizadora, y es por esto que la gran mayoría de asentamientos indígenas fueron rebautizados por los indígenas mismos y por los españoles con nombres de santos y de otros lugares traídos desde la “madre patria”. Es claro que la escritura en la actualidad no representa una amenaza para las culturas nativas americanas, sino más bien una forma de darse a conocer a las demás comunidades no indígenas. Aun así, queda claro que el proceso de su imposición fue violento a lo largo de varios siglos.

Vivas afirma que poetizar por escrito desde los territorios ancestrales lleva necesariamente una protesta implícita contra la hegemonía de la cultura escrita. Así, nos relata el evento particular en el que incurre Sveta Aluna, indígena irreverente que protagoniza una de las

novelas de Vivas y que vive en alguna ciudad alemana y pretende, a la luz de la escritura, acabar con la misma, a manera de acto implosivo y destructor de gravámenes y esquemas sociales, académicos, culturales. Este acto va acompañado de la actividad sanadora, de la purga que se instaura a través de los sentidos, acompañada de un constante ejercicio transgresor. Por eso el mismo Vivas sustenta que esa impostación e imbricación de las lenguas supera los cánones y se asemeja el aprendizaje al efecto del yage. Romper estructuras de las lenguas y combinarlas es una suerte de chamanismo propio que sirve para limpiarse y transformarse constantemente de acuerdo con las necesidades existenciales.

Otra parte del análisis habla de “Cantar la poesía *minika*” (p. 73). La poesía, como lo acabo de decir, es una práctica y un elemento sanador, y como tal no es posible reducirla a una mera expresividad primitiva (si se trata de la poesía indígena). La poesía está anclada en cualquier elemento que ayude a extrapolar la singularidad de cada quien como persona y como sujeto sentipensante. El espíritu de vida que alimenta la poesía se cantó hace milenios y se canta hoy en la boca de los hablantes de las lenguas nativas en Colombia y también en la de quienes no utilizaron la escritura y de los que aun hoy se resisten a hacerlo, así como en la de los que escriben poesía y la llevan a una experiencia de comunión con los seres de la naturaleza. El *zijina* es, por ejemplo, una modalidad de expresión de la poesía *minika* bajo la cual se indica que el visitante que asiste al *rafue* o celebración ya encalló en el puerto y puede comenzar a cantar; de esta manera el *roraima* comienza con el canto y con la ceremonia componiendo estribillos que llevan el nombre de *meine rañoka*. Esta es una práctica común dentro los clanes *murui muinai* y se define a partir de un *Ji* que puede significar “sí” o “ahora”, para indicar que el *roraima* cede la palabra a su familia de cantores. Para ejemplificar hacemos una cita breve: “*Izoide, izoide. Monifue, izoide / Izoide, izoide, monifue izoide / iNui! iYagu beikonii ijai! / Amuiyima betaiyi / kudiyima betaiyi*”. Esa es la parte inicial de un *zijina*, es decir, aquella que se constituye en la entrada de los invitados al baile. Vivas propone una interpretación del canto que aclara su sentido. Afirma que tal *zijina* se puede entender como un “así mismo”. Se trata de una igualdad con la abundancia. El *zijina* invita a que te bañes, te sacudas en el bañadero. “¡Vete! *Amuiyima* va a ventear, *Kudiyima* va a ventear” (p. 99).


El arte *minika* como elemento curativo se puede rastrear en las narraciones del *jagagi*, o “el hilo y

aliento de los ancestros” (p. 116). El *jagagi* es un género narrativo que contiene a los demás; en él se guardan los *fakariya*, los *ruaki*, los *baijonia* e incluso los *yetárafue*, y de él parten como puntos de vista temáticos para exteriorizarlos de otra manera (si se quiere) y para ser cantados. El listado de nombres de los diferentes géneros poéticos de esta tradición milenaria indica su riqueza y diversidad. A cada *kirigai* (canasto del conocimiento, como los definen los *minika*) pertenecen otros subgéneros o componentes. El *jagagi* es una práctica que se suele retomar en momentos críticos o en situaciones en las que la comunidad empieza a pasar por desacuerdos, disputas; o también cuando los jóvenes están demandando muchas enseñanzas de parte de los abuelos. Es uno de los *kirigai* más delicados dentro de las culturas del bosque y se recomienda que antes de destapar uno de estos se le pida permiso a la tierra para que no se activen las malas energías que comprometerían la existencia humana. Vivas acota que este canasto es una narrativa de la historia de la cultura o un manual para el buen vivir.

El *jagagi* en su estructura se compone de ires y venires en el tiempo y en el espacio; propone la posibilidad de viajar por la historia como si esta fuera un árbol que está recibiendo la savia, y por supuesto da lugar a la magia. También se caracteriza por el grado de metros de tierra que logra escarbar a su paso, debido a que en su densidad y en su narratividad este género reconoce lo que llamaríamos nosotros las placas tectónicas (cuerpo de Madre Tierra) para asistir a un encuentro con el interior. En el *jagagi* que se analiza en el libro, el de Deejoma, un hombre se convierte en una boa, la cual comienza a devorar comunidades enteras y arrasa personas a su paso. En tal sentido el *jagagi* propone un uso de destrezas y de saberes por parte del *jagagi yoraima*, su contador, quien debe ser un narrador con alta capacidad para robar la atención del público y para desplazarse por distintos planos de la historia y en varios niveles de la ética individual y colectiva.

Para terminar con su estudio, Vivas procede a hablar de Rilke a la luz de poemas *minika*. En los *Sonetos a Orfeo*, Rilke pone en boca de su *roraima* o cantor y de Wera, su compañera, la posibilidad de hablarles a las frutas y de ensalzar la danza y las artes corporales. Rilke quiso proponer con estos poemas algo distinto y edificante a la vez. En una sociedad como la alemana, heredera de toda la cultura grecolatina, resulta necesario proponer otros modos de expresión que no sean los que ha usado la sociedad occidental. Otro elemento de

gran significación con respecto a la relación entre los *minika* y Rilke es la atribución que hace Vivas de los *Sonetos a Orfeo* a este cantor como un invocador. Orfeo invoca a la fumaria y la ruda de la misma forma en que el roraima invoca a *jíibina* y a *diona*, plantas sagradas para la vida en la selva amazónica. Todo esto nos sugiere que los *minika* y Rilke están emparentados por su concepción ancestral del arte. Desde su esencia el arte es anterior a la vida urbanizada. El Orfeo de Rilke y el de los *minika* acuden a la poesía en respuesta a las prácticas que se han convertido en látigos contra la madre tierra.

*Komuya uai* de Selnich Vivas Hurtado es, pues, una propuesta y un llamado a considerar las culturas ancestrales desde su esencia. Es palabra de nacimiento o de germinación que quiere hablar y cantar dentro de las universidades colombianas. Los indígenas del país con sus propuestas y sus saberes dialogan con la gran poesía universal para que sean vistos desde una óptica libre de prejuicios y estereotipos creados por la religión o la sociedad de consumo. 

Luis Javier González Toro



## La novela de Miguel Antonio Caro en el poder



*Odios Fríos*  
Gonzalo España  
Grijalbo  
Bogotá – Colombia  
2016  
480 p.

*Odios fríos* de Gonzalo España (Bogotá, Grijalbo, 2016) ofrece una visión completa y vívida de los acontecimientos, el escenario y los protagonistas de la Guerra de los Mil Días y la Regeneración. Esta novela histórica se centra en la vida de Miguel Antonio Caro y su gobierno y hace un recorrido que inicia en el año 1892 y termina en 1903. Este período es particularmente rico en hechos de gran relieve en el acontecer de nuestra historia: abarca las revoluciones y los intentos golpistas de los liberales y los conservadores históricos que se oponen al gobierno, la Guerra de los Mil Días, la negociación para la construcción del Canal de Panamá, la separación del Istmo con todos los antecedentes que la motivaron, amén de las políticas de la Regeneración y del presidente Caro como su fiel representante.

El punto de partida lo marca la elección de Miguel Antonio Caro en remplazo de Rafael Núñez como designado a la presidencia, y le siguen los hechos desencadenados a causa de los manejos tiránicos y equivocados durante su estadía en el poder.

La tesis es clara: recrea los errores históricos sin precedentes de esta etapa de la vida del país, la mirada obtusa, ortodoxa y ciega de su gobernante y, de paso, le deja al lector la sensación de que se siguen repitiendo los errores del pasado como si una suma de torpeza y corrupción fueran la característica de nuestra clase dirigente, como si fuera parte de su idiosincrasia. Un planteamiento muy oportuno en estos momentos de confusión y de manipulación alrededor del tema tan manido de la paz, y en medio de tanta desigualdad e injusticia. Todavía hoy subsisten la pobreza, la guerra, la impunidad, la mentira, la confusión, las peleas por el poder y el desgaste de las ideas.

La mirada del autor no escatima argumentos para demostrar esta tesis y sustentar las causas que llevaron a la guerra y a su prolongación premeditada, a la muerte de miles de compatriotas, a la creación de la guerrilla, a la pérdida de Panamá y a la entrega que se hizo a Estados Unidos del derecho para construir el canal a un precio irrisorio y con plenos poderes sobre la región.

La diversidad y cantidad de personajes es impresionante. El trabajo de investigación, minucioso: costumbres, vestidos, entorno, descubrimientos de la época, arte, literatura, publicaciones periódicas y protagonistas de los distintos sucesos, tanto políticos como económicos y sociales. El surgimiento de las guerrillas liberales, la actitud de los generales más importantes de ambos bandos, los representantes del gobierno gringo, los nuestros, las ironías y las triquiñuelas.

Esta novela, tan bien documentada, tan vívida, es digna de un historiador juicioso y metódico y de un escritor que domina su oficio. Sus descripciones, diálogos y narraciones atienden a los acontecimientos grandes y a los pequeños —domésticos— para hacer creíble una historia que, aunque veraz, es increíble. El periodo de la mal llamada Regeneración aparece como una mezcla de malas decisiones, de una concepción moralista y mojigata de la vida y de un ansia de poder que no duda en desterrar, condenar a muerte o encarcelar a quien intente oponerse. Al final hay una síntesis muy certera:

- La guerra ha terminado —explicó el religioso con voz emocionada—. Mucha gente regresa a Bogotá, batallones de reclutas que se desmovilizan, alzados liberales que tornan a sus casas, padres que buscan a sus hijos, mujeres que buscan a sus maridos, aquello es un verdadero caos, nunca he contemplado una confusión semejante [...]
- ¿Pero quién ganó, padre Rabagliati? ¿De quién es la victoria? —apuró Romualdo.
- Eso también es absolutamente confuso. El gobierno proclama

el triunfo, pero todos saben que Marroquín estaba en los huesos y no tenía con qué levantar un palo después de la derrota de Aguadulce en Panamá. Los gringos le ayudaron para que no perdiera el istmo. Sin embargo, los liberales tampoco han ganado. La guerra ha sido una matazón generalizada, los labriegos hicieron suyas las banderas liberales y mataron y murieron sin darse tregua, en muchas ocasiones sin autorización de sus generales [...] En Colombia gobernaba la brutalidad, lo más infame, la maldad. Tal vez mandaba Lorenzo Marroquín, el hijo del presidente, que es lo más corrupto de lo corrupto que pueda concebirse. Mandaba Aristides Fernández, el carcelero, mandaban cuatro generales carniceros. Aristides, que era el más visible, ya no está. (456).

Cualquier parecido con la realidad actual no es mera coincidencia. Caro empobrece a Colombia con emisiones continuas de dinero, carga de impuestos a los productores de café y a los empresarios. La inflación es tan enorme que el pueblo queda reducido a la miseria, y finalmente desangra al país con guerras sucesivas para defenderse de los intentos de los liberales por arrebatarle el poder. El desorden de estos últimos, las trampas tendidas con alevosía por parte del presidente y de los curas afines, hacen que la guerra se prolongue sin reato de conciencia y se vierta sangre inútilmente. La cereza de la torta es la pérdida de Panamá. La novela narra los intrínquilis durante la negociación con los estadounidenses, quienes finalmente sobornan al hijo del presidente Marroquín para que permita la construcción del canal por un precio irrisorio.

Los puntos de vista son diversos: el de los estadounidenses se da a través de las cartas de Paul Brandon Cromwell a Elinor Dashwood, su amante, a quien debió dejar para venir a Colombia por orden de su tío el abogado William Nelson Cromwell (este vive en Nueva York y tiene un bufete que representa a la Compañía del Ferrocarril de Panamá, empresa ideal para servir de puente para otra inversión, la del canal). Su tarea es informarle al tío acerca de todo cuanto pueda ayudar en la negociación del Canal de Panamá. Por sus ojos desfila la Bogotá de la época, a la que describe como “moridero de los Andes”. El recurso narrativo es muy útil porque permite una mirada descarnada sobre la situación de Colombia, con la perspectiva del extranjero. Y, sobre todo, porque muestra la actitud y la manera como Estados Unidos concibe a nuestro país, y cómo se manejó la negociación para la construcción en el istmo. Las cartas abarcan desde 1892 hasta 1903, es decir, recorren los mismos años que la narración de la novela.

Otra mirada la ofrece Ana de Narváez, esposa de Caro. Es ella quien le transmite a él las noticias de la prensa y los chismes de la población (que escucha de



sus empleadas). Mediante este personaje es posible “entrar” en la intimidad del hogar del gobernante; su imagen estereotipada responde a aspectos de la realidad de la época, cuando las mujeres debían obediencia al esposo, que, a la manera de un padre, ejercía absoluto dominio sobre ellas. Además, y esto es un dato histórico, ella adolece de una enfermedad nerviosa que la hace frágil, casi niña, e incapaz de enfrentar situaciones extremas, como las que le tocó vivir durante el gobierno presidido por su marido. Además de sus siete hijos, que en esta novela no tienen ningún relieve, otros personajes acompañan y conforman el entramado para hacer verosímil la vida cotidiana en el hogar de Miguel Antonio Caro: Paca, la criada cocinera; Rosenda Afanador, la de adentro, planchadora y costurera, viuda del impresor de *El Tradicionalista*, periódico regentado por Caro; José, exsoldado de la guerra de 1876, baldado de una rodilla por una bala, que, además de ser el guardián de la familia, es el criado viejo, el jardinero, el que carga el agua, la leña y atiende la caballeriza; y finalmente Jacinto, un indio de Tena, que es el muchacho de los mandados.

El mismo Miguel Antonio Caro ofrece su visión de los acontecimientos desde varias perspectivas: la propia, a través de sus pensamientos, de su concepción del mundo, sus proyectos, estrategias y argucias. Su ansia de poder se ilustra, entre otras formas, con las manipulaciones que hace en el Congreso para que nombren como designado a la presidencia a un hombre viejo y enfermo, Sanclemente, y como vicepresidente a Marroquín, todo para poder gobernar desde la sombra; pero el uno no gobierna y el otro lo traiciona, en equipo con su hijo Lorenzo. Caro entonces queda desplazado por un tiempo. Pero también está la apreciación que de él tienen su esposa, los copartidarios, sus enemigos o los diarios que publica la oposición.

Los cafeteros de ambos bandos ofrecen también su mirada. Están encarnados por Eustaquio de la Torre Narváez, rico cafetero, liberal, dueño de haciendas en Viotá, que, aunque no era político, sí fue partidario de echar el régimen por las armas, y financió la revolución de 1895. Y Esteban Fonseca, conservador histórico, opuesto a Caro y dueño de haciendas cafeteras en Antioquia.

Dentro del gremio de los periodistas es paradigmático Modesto Garcés, quien a raíz de una publicación en el diario *El Relator*, donde muestra la realidad de las finanzas de la Regeneración, sufre un destierro de diez años, desproporcionado con respecto a la dimensión de

sus actos. Hacia el final de la novela, y cuando termina la Guerra de los Mil Días, este mismo personaje se reúne con los representantes del gremio cafetero y con algunos líderes conservadores, para concertar un cambio de gobierno en favor del general Reyes.

Prototipo de la actitud del clero es Proto Evaristo Blanco, cura de Málaga, nombrado obispo por Caro para premiarlo por poner de cebo a una mujer humilde y a su hija núbil para dárselas al general Ruiz como entretenimiento para retrasar el encuentro de su ejército con el de los llaneros. De esta forma, evita la derrota del bando del gobierno.

Así mismo, los leprosos liderados por Romualdo Parra le ofrecen al lector una historia increíble y apasionante. Romualdo Parra formó parte del séquito inmediato del general José María Ruiz, jefe de la insurgencia de 1895, quien cae en la trampa ya mencionada del cura Proto Evaristo Blanco, en Enciso. Es desterrado a Panamá y sometido a trabajos forzados junto con otros presos, cuando el ejército de este bando es derrotado. Por las condiciones deplorables a que son sometidos, adquieren la lepra. Huidos, luego de un largo peregrinaje, llegan hasta Contratación, en el departamento de Santander, y allí se unen con otros leprosos que tienen una comunidad organizada, incluso con un sistema de gobierno: el alcalde y curandero Eliseo Cabarcas. Es muy interesante dentro del entramado de la novela ver cómo participa su ejército, llamado La Ñeca, en los eventos de la guerra, forzados por la enfermedad y el hambre. Su enemigo más acérrimo es el cura de Socorro, que los persigue sin tregua, pero también cuentan con un benefactor, el Padre Rabagliati, quien viaja largas jornadas en mula para proporcionarles comida y medicinas.

En los acontecimientos en Panamá son protagonistas, entre otros, Diógenes Mendosa, profesor liberal, y su hermano Teófilo. Estos dos personajes son claves en el desarrollo de los hechos, al igual que Victoriano Lorenzo, un indio cholo, sastre y barbero del penal en donde coincide con Diógenes. Esta relación es fundamental en el acaecer de la guerra. El indio simpatiza con los liberales y les ayuda con guías, alimentos y transporte de armas y municiones, aunque se niega a que los miembros de su comunidad participen como soldados. Al ser derrotados los liberales, estos abandonan las armas, y los indios las recogen como pago de sus trabajos y las ocultan. José María Núñez Roca, con la anuencia del alcalde de Penonomé, va en busca de ellas y de Victoriano Lorenzo con treinta jinetes; al no encontrarlo, viola a todas las mujeres de su pueblo

y masacra a la comunidad entera. Este relato espeluznante, que parece sacado de los protagonizados por los españoles durante la conquista, lo ejecutan los mismos colombianos contra sus congéneres, y es tan violento, que todavía tiene la fuerza de la denuncia porque son hechos de nuestra historia que no pueden ni deben olvidarse. La consecuencia que se sigue, a la cabeza de Victoriano, considerado actualmente un héroe nacional en Panamá, origina el recommienzo de la Guerra de los Mil Días.

La mayoría de los acontecimientos aquí narrados ocurren entre Bogotá, Panamá y Contratación. Aunque hay muchos otros sitios descritos como escenario de la novela. Son también muchos otros los personajes y hechos que nutren su trama, que nunca pierde el hilo ni enreda sus múltiples cabos, orquestados con maestría para entrelazar los acontecimientos tan diversos.

¿Cuál parte es novela y cuál es historia? Los acontecimientos de la época son suficientemente conocidos por todos y son verídicos. Pero es netamente literaria la construcción de los personajes para ponerlos a actuar en el telón histórico del país de la época como si fueran otra vez seres de carne y hueso. También es un trabajo creativo dar forma al relato escalofriante de este lapso del acontecer nuestro y ofrecer un punto de vista en el que se denuncia sin ambages, así como conmover y asombrar con la narración de los hechos y transmitir al lector una interpretación de dichos acontecimientos con el fin de que este entienda, con una nueva perspectiva, y a partir de lo sucedido en el pasado, la realidad que hoy se vive, sin desconocer cuántas responsabilidades nos caben en la violencia y la guerra que seguimos sufriendo. **U**

Emma Lucía Ardila



## ¿Es posible hoy en día escribir picaresca?



*Gamberros S.A. Historias de pícaros, pillos y malevos*

Emilio Alberto Restrepo

Hilo de Plata Editores

Medellín – Colombia

2016

200 p.

**E**s muy refrescante cuando en la oferta editorial se encuentran propuestas que plantean algo distinto, que no les temen a los riesgos, que hacen un uso algo temerario del lenguaje en favor del objetivo de contar una historia bien contada, aun sabiendo que se está caminando sobre el límite peligroso de lo popular, de lo procaz o inclusive lo escatológico. Todo en función de narrar por el gusto de hacerlo, por entretener, por regocijarse con el ancestral placer de juntar palabras para deleitarse con ellas y dejar en el lector el sabor cómplice de una experiencia amena y, sobre todo, lúdica. Y eso está bastante escaso hoy en día, pero el libro *Gamberros S. A.*, del autor antioqueño Emilio Alberto Restrepo, lo logra con total suficiencia.

Cuando se habla del género de la picaresca, nos remontamos al Siglo de Oro español y evocamos esas narraciones llenas de gracia en las que un ser de menos fortuna antepone la fuerza de su ingenio para enfrentarse a los abusos del poder, para tratar de mejorar un poco su condición social o por lo menos para procurarse la comida del día a día que tan difícilmente el personaje consigue por su condición de marginal, de abandonado de la fortuna, de huérfano o de indigente sin familia y sin ancestros.

El protagonista es un personaje sin recursos, del más bajo estrato social y descendiente de padres abusadores o sustitutos, sin bienes personales o éticos, o sumido abiertamente en el bajo mundo o en la delincuencia. Normalmente está sometido al yugo de otro personaje de más abolengo que suele abusar de él. En el planteamiento inicial, hay una relación de dependencia y subyugación muy fuerte y en apariencia difícil de quebrantar, que en el desarrollo usualmente se rompe para permitir la generación de la vindicación del pícaro que lleva a conseguir el apabullamiento moral del opresor. Y con eso, la burla y la risa. Y la solidaridad del lector.

Perfilándose más como un antihéroe que como un referente, el pícaro resulta un antagonista del verdadero representante de lo considerado “digno y noble”. Todo en un marco burlesco, de una punzante ironía no exenta de crítica social. En resumen, es una confrontación de poderes, de clases, de formas de lucha, un enfrentamiento del abuso con el recurso de la astucia en su estado más primitivo y salvaje.

El enorme éxito de esta literatura entre las clases populares se debía a que era una especie de revancha contra el orden establecido, permitía confrontar al poder o al dinero a través de travesuras en las que los protagonistas sometían a los grandes señorones, que terminaban burlados y timados para delicia de unos lectores que veían con entusiasmo cómo caían en las redes de esos rufianes que no les dejaban ganar ni una. Era, por así decirlo, su propia reivindicación, su pequeña venganza.

Es así como vemos desfilar en estos relatos obispos, condes, duques, curas glotones y avaros, sacristanes, agiotistas, mercaderes, usureros que terminan en las garras de esos pelafustanes de carnes magras y mal nutridos, de ojos saltones por la malicia y la hambruna, de dientes escasos y renegrados por el abandono y la exclusión que les inflige una sociedad en la que no escogieron nacer. Son, para resumirlo, “los pájaros tirándose a las escopetas”.

Este género literario vivió su esplendor y su decadencia, y otras corrientes y el curso de la historia lo relegaron a un más que injusto olvido, quedando con un enmohecido prestigio de literatura arcaica y un tanto anacrónica. De pronto la literatura costumbrista, algunos brotes dentro de la literatura urbana, ciertos referentes del *pulp*, han tomado elementos propios de ella y han tratado de reivindicar al “pícaro”, pero como elemento aislado, no como movimiento literario.

Es por eso que este libro que referenciamos, *Gamberros S. A.*, es una *rara avis* en el panorama de la

literatura colombiana. Cuando muchos de sus colegas están metidos de lleno en la novela histórica, psicológica o negra (que el autor también ha cultivado con acierto), Restrepo nos sale con una recopilación de historias de “pícaros, pillos y malevos” extraídos de las profundidades del barrio, de la esquina, de la cuadra, que tanto han nutrido sus novelas. Según el autor:

El gamberro es un antihéroe literario, equivalente moderno del protagonista del género de la “picaresca”. En ese orden de ideas, el gamberro es un pícaro, actúa y se expresa como tal y su proceder está marcado por acciones teñidas de astucia, falta de escrúpulos y desvergüenza; todo en su vida está determinado por el sino nefasto de su baja condición, que lleva a cuestras como un lastre que carga y le pesa de manera permanente y que caracteriza todos sus actos, negándole de plano toda posibilidad de redención.

El gamberro es un resentido ante el mundo, pues siente que, sin ninguna razón, este ha sido cruel e injusto con él. El gamberro piensa que la sociedad tiene una deuda con él, que no tiene por qué respetarla, que los demás tienen que compensarlo, que de alguna manera ellos tienen la culpa de lo que le sucede en el día a día. El gamberro actúa con encono y envidia, se expresa con burla, su tono es venenoso e irónico, mantiene afilado el sarcasmo y es feliz ante el tropezón y el fracaso de su semejante.

Restrepo enfatiza en que su propuesta trata de anteponer la “picaresca a la sicaresca”, tan en boga en las publicaciones de las últimas dos décadas, llenas de narcomisericas, capos y siliconas.

Este libro fue ganador de una convocatoria literaria del municipio de Medellín en los estímulos del Presupuesto Participativo de 2016 y fue publicado por Hilo de Plata Editores, con una gran aceptación del público y los medios. (A propósito, una encomiable labor de apoyo a la cultura y a la creación artística en Medellín por parte de la Alcaldía, que permite dar a conocer el producto de muchos artistas que sufren del anonimato y la falta de patrocinio en los barrios de la ciudad).

Y no es para menos. Es una deliciosa compilación de pilatunas y andanzas de una horda de pícaros y camajanes que hacen de las suyas en los barrios de Medellín, escritas en clave de humor, con un cuidadoso manejo del lenguaje, sin caer en las tentaciones del parlache y la ordinariez.

Así, nos deleitamos con el timo del día a día en cabeza de familiares cercanos que aprovechan la confianza y la proximidad para asestar el sablazo y dejar sin blanca al pobre ingenuo que les “da papaya”, como ocurre en dos de los relatos, “Mi primer carrito” y “El primo y el timo”; o con el fantasma que regresa de su

tumba para seguir enseñoreado de su rol de asesino en serie descrito en “Fantasmagoría” (picaresca en clave de literatura de horror, con un aire de desencanto); o con el bandido aficionado que tiene que matar, muy a su pesar, para sobrevivir en la selva de concreto, descrito en “Una llamada por cobrar desde el infierno” (narración muy lograda que se la juega integrando otros géneros que el autor ha trabajado en libros anteriores, como la crónica urbana, lo negro, lo costumbrista y hasta lo sobrenatural, con lo que entrega un cuento notable que se destaca entre los otros); o con el estafador que se hizo célebre por elaborar gaseosa artesanal, muy bien definido en “Entre palmeras, ron y Coca-Cola”; o con el tema recurrente de la chica que aprovecha el amor o la oportunidad para engrosar su cuenta de ahorros, pintado bajo diferentes matices en “Mea culpa”, “Sin palabras” o “Historia de Adriana”; o con el “pato” barrial mitómano que a punta de labia y oportunismo se las arregla para vivir sin tallarse mucho, planteado en ese divertimento de más largo aliento que es “B. J.”, una novedosa y ambiciosa exploración del lenguaje cargada de ironía; o con los graciosos y no tan graciosos estragos del narcotráfico en las pequeñas conciencias de unos muchachos de barrio, que se muestran en “Pétalos” y en “Queridos muchachos”; y cientos, sí, cientos de pilatunas de barrio en dieciocho historias que no dan tregua y nos hacen sonreír —en ocasiones carcajear— mientras nos pintan algunos rincones oscuros de una ciudad casi desconocida en sus laberintos y recovecos, una ciudad que ni siquiera sabíamos que existía. Porque es claro en este y en otros libros que Restrepo conoce sus rincones, los ha caminado y vivido, y camina naturalmente en su entorno.

En respuesta al interrogante inicial, Sí es posible escribir picaresca hoy en día, si se hace bien, si se toma en serio, si captura al lector, si hace un buen uso del lenguaje y explora sus posibilidades, si pinta la ciudad y el comportamiento humano; y a fe que Restrepo lo logra con acierto en esta obra, la muy bienvenida *Gamberros S. A.*

Este libro de Emilio Alberto Restrepo es una bocanada de aire fresco que nos arrebató una sonrisa, nos pone a pensar y nos recuerda que las buenas lecturas nos entretienen mientras nos ayudan a ser mejores seres humanos. **U**

Jhon Fredy Vásquez Montoya

## Un obscuro París literario



*París expres. Crónicas parisinas del siglo XXI*  
Eduardo García Aguilar  
Editorial Verbum  
Madrid – España  
2016  
352 p.

**H**abía planeado una caminata con Eduardo García Aguilar por París, ciudad a la que ama entrañablemente, en la que vive desde hace más de dieciocho años y que protagoniza su reciente *París Expres. Crónicas parisinas del siglo XXI*, del que hablaríamos con un par de vasos de vino caliente, pero el clima de París a mediados de noviembre y las gripas que va dejando a su paso condenan al fracaso a cualquier paseo al aire libre. Así que la idea original terminó convertida en una serena reunión, con una cerveza, un Campari y una limonada sobre la mesa de un café de Bastilla.

“Mi contacto con Francia comienza en Manizales, a los catorce años —recuerda—. Mi padre me dijo que estudiara una lengua extranjera y me dio a escoger: inglés en el Colombo Americano o francés en la Alianza Francesa. Yo escogí el francés”. Su primer profesor fue Monsieur Tasseau, al que recuerda como “un señor normando alcohólico, que solía decir: ‘para aprender francés hay que tomar vino o coñac’. Entonces desde la primera clase sacó una botella y nos sirvió a todos los alumnos, que eran señores mayores. Yo era el único niño de la clase y me dijo: ‘¡Y usted también!’”. Luego vino Monsieur Villeneuve a enseñarle el francés con las canciones de

Georges Brassens, Jacques Brel y Léo Ferré, a quienes se sumaron luego libros con estampillas de París, Niza y Marsella y libros de bolsillo; el primero: *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault, que leyó en francés.

“Con esa sensación de irrigación de la primera copa de coñac en la mente y en el cuerpo, me enamoré de Francia”, declara Eduardo. Y así empezó una larga historia de amor, que incluye esta serie de crónicas reunidas en *París exprés* y que también podrían considerarse como “cartas de amor” que se pueden leer en clave de “tú y mi vida contigo”. A los dieciocho años, Eduardo fue a París a estudiar y luego a México a vivir, pero no hubo un día en el que no añorara a París, pues pasaron quince años antes de que pudiera volver y cuenta que lloraba al pensar que la vida no le ofrecería la posibilidad de pasar de nuevo una temporada en la capital francesa. Hasta que finalmente lo logró y desde entonces encontró, aunque sin saberlo, el nombre del libro de crónicas que acaba de publicar. Llegó en la noche, y desde las cinco de la mañana caminó por la Rue Mouffetard, donde sintió “un olor que es inolvidable: el aroma del café exprés y de los *croissants*, cuando están abriendo los cafés y el sonido crepitante del café en la máquina que lo exprime. Ahí dije: ‘¡esto es París! ¡Por fin, otra vez mi París, es cierto, he vuelto!’”.

Luego empezó a escribir una serie de crónicas sobre una idea que le rondaba la cabeza: pronto sería el cambio de milenio y se sentía muy afortunado por ser testigo de algo que, si se vive, se vive una sola vez en la vida, de tal manera que narra cómo se instaló una cuenta regresiva en “las alturas de la emblemática Torre Eiffel, que comienza a ser tocada por el otoño que todo lo llena de óxido y de color ocre. Es el otoño del año y el otoño del siglo y del milenio”. Así mismo rememora “la desolación, rumbo a un nuevo milenio que deja definitivamente atrás y para siempre los agites decimonónicos” y reconstruye los preparativos para las fiestas del fin del milenio. Por momentos pareciera que el milenio es el único tema de sus crónicas, pero lo cierto es que no es más que un pretexto del que García Aguilar se sirve para esbozar un fresco de París, en el que se esfuerza por hacer emerger la voz de un cronista que cuida en exceso su narración para no convertirse a sí mismo en protagonista, sino que le presta sus ojos a los lectores para que vean esa París que él pretende cercar con palabras.

Y es ahí donde salta a la vista su verdadera intención: rememorar la íntima relación de su bienamada París con la literatura, que es, tal vez, la única a la que se permite amar más que a la coqueta y despampanante

capital francesa. Y lo mejor de todo es que no tiene que escoger entre una y otra porque ambas terminan siendo una sola; no en vano, en el primer capítulo de su libro escribe: “París un obscuro lugar literario cargado de fantasmas del pasado que chillan desde sus frías mazmorras de gloria”. Y es que, independientemente de los temas que aborda en sus crónicas, termina siempre haciendo alguna alusión a la París literaria, en la que se mueve con soltura. Así, si habla del clima, por ejemplo, se encuentra un fragmento en el que cuenta que “en París la obra literaria de todos los autores ha estado marcada por el invierno, el hielo, la tuberculosis, la mugre de *Los Miserables* de Víctor Hugo o Jules Vallès. Gérard de Nerval, el autor de *Aurelia*, y otros decadentes como Maupassant fueron prácticamente aniquilados por el invierno, el frío y la tuberculosis, la sífilis y la depresión neurasténica reinante a fines del siglo XIX y comienzos del XX”.

Lo mismo sucede cuando habla de los Bloody Mary que Hemingway tomaba en el Harry’s Bar y en el lujoso Ritz, o del mercado de Les Halles, descrito por Zola en *Le ventre de París*, o de las placas que cuelgan de tantos edificios parisinos en las que recuerdan que aquí o allá, o incluso en la misma calle, nacieron o murieron, aunque con algunos siglos de diferencia, personajes míticos, como Abelardo y Eloísa, Henry Miller, Kiki de Montparnasse, Descartes, Édith Piaf, Jim Morrison y Brigitte Bardot.

De esa forma se va haciendo evidente que a este escritor la literatura se le impone y él mismo lo sabe; por eso es que desde la primera crónica deja en claro que este libro se inscribe dentro de la tradición de escritores latinoamericanos que “han venido, amado, vivido, gozado y muerto en París y que no han podido escapar a la tentación de escribir sobre esa ciudad admirada”.

Con ese tono fresco y ágil recuerda cómo fue que “a lo largo de los siglos XIX y XX se fue completando el ideario de la Revolución con la abolición de la esclavitud, el establecimiento de la República y la Democracia representativa, el surgimiento de los derechos sindicales de los trabajadores, la igualdad de la mujer, el derecho al aborto, la laicidad, la separación de la Iglesia y el Estado, entre muchas otras conquistas de las fuerzas avanzadas del mundo”. En ese sentido, también es un libro que invita a recorrer las calles en las que las mujeres sacudieron en mayo del 68 las placas tectónicas de una sociedad conservadora que las aplastaba y relegaba al poder masculino, pero que ellas supieron subvertir y conquistar con “la píldora, el derecho al aborto, el

divorcio, el acceso en igualdad de condiciones al mercado laboral, su irrupción en la universidad y en la literatura fueron rapidísimas evoluciones impensables para unas cuantas generaciones atrás. Y después empezó la reivindicación pública del derecho a la homosexualidad. Y si las mujeres se abrieron camino desde los 60, los homosexuales iniciaron sus manifestaciones en los 70 de manera masiva y no pudieron ser aplastados por la peste del siglo, el Sida”.

Verdaderos movimientos sociales y culturales que no dejan de ocupar un lugar central en la vida de esta ciudad. Es lo que sucede, por ejemplo, con las *gay parades* y su ruido ensordecedor, en las que las comparsas llevan bocinas “a todo volumen con músicas diversas: los homosexuales o las lesbianas árabes, que en sus respectivos países podrían ser decapitados o incinerados por infieles”.

Y así, el libro cuenta también episodios que sucedieron después de que llegó el nuevo milenio, porque, a pesar de que García Aguilar no publicó este libro justo en el quiebre del milenio pasado, siguió escribiendo y dando cuenta de cómo es la vida en ese París variado y contrastado de grandes monumentos que hacen de esta ciudad una “joya del turismo, decidida a limpiar la pátina gris del tiempo” y que vive “de centenarias glorias pasadas o incluso modernas”, como los futbolistas que provocaron la fiesta más espectacular que vieron las calles de París el 12 de julio de 1998, cuando los franceses ganaron la copa mundial de fútbol después de derrotar a Brasil con un prominente 3-0.

García Aguilar dedica además largos pasajes a las líneas de Metro que atraviesan la ciudad. Las más recientes son automatizadas, sin conductor y con envolturas translúcidas, que “protegen a los depresivos futuros de cualquier intento suicida”. Y a las estaciones de Metro les dedica también este delicioso pasaje: “los amantes mundiales de París, los que han vivido aquí años largos de sus vidas, saben que cada una de esas estaciones anónimas es un microcosmos a partir del cual se edifica la catedral general de la ficción. Muchas mujeres lloran por aquella lejana estación que las conducía a la buhardilla de un fogoso amante. Hombres envejecidos salen de la boca de una estación adornada por verdes arcos *art nouveau* para dejarse poseer por la saudade que suscita en ellos el perfume de alguna mujer amada, sus cabellos, su falda primaveral de flores”.

Y así va pasando por lo mundano y lo prosaico, sin olvidar las transformaciones de la vida nocturna, que “ha decidido cambiar de escenarios: el

Saint-Germain-des-Prés y el Montaparnasse de las grandes revoluciones artísticas e intelectuales del siglo, con sus jóvenes locos entre la humareda de los cigarrillos, se ha trasladado a la zona de La Bastille con su café de L’Industrie o el bar Lèche Vin, o a la legendaria rue de Lappe y sus bares latinos o el Faubourg Saint Antoine, lleno de vida, rock y noctámbulos”.

El escritor pasa también por ese París hostil y decadente por el que se pasean con la misma soltura de los turistas las ratas y la miseria de una ciudad contrastada en la que alternan “la elegancia y el lujo vestimentario con la miseria del inmigrante árabe, africano, eslavo u oriental”. Es la misma ciudad de la estación de Metro Porte de Clignancourt, en la que “el visitante es recibido por la llamada *racaille*, compuesta por una juventud agresiva que expresa su odio contra la sociedad donde ha crecido marginada. No hay que mirarlos a los ojos y hay que evitar entrar en conflicto con esas bandas de adolescentes que en grupo pueden rematarnos a patadas”.

Se trata entonces de un libro encantador sobre París, sobre literatura, sobre el fin del milenio y el comienzo del siglo, y la vida de quienes la protagonizan con su fama y la habitan con su anonimato, que pretende abarcarlo todo y que de una forma u otra lo logra, pues algunas de sus más recientes crónicas relatan incluso los atentados contra el Bataclán y Charlie Hebdo. El mismo García Aguilar lo define como “un libro con sudor” o, más bien, como un libro de textos en el que capta y tamiza “instantes específicos, como si yo fuera una de esas máquinas de café exprés de la Rue Mouffetard, como si París fuera ese café que se exprime, que impregna y que nunca se agota, y cada texto fuera la gota a gota de líquido que al beber demuestra que logré volver a París y me recuerda el momento más feliz de mi vida”. ■

Melissa Serrato Ramírez

Volumen 26 N° 117 / Enero - Marzo 2017 / \$14.000

# KINETOSCOPIO

ColomboAmericano | Medellín

EL MISTERIO DE  
APICCHATPONG

WEERASETHAKUL

**SUSCRIPCIÓN ANUAL: \$60.000**

Más información:

(574) 2040404 Ext. 1048

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

[kinetoscopio@kinetoscopio.com](mailto:kinetoscopio@kinetoscopio.com)

 /Kinetoscioccam  @RevKinetoscopio



ColomboAmericano  
Medellín



## 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



## 325

- Carta a Felisberto Hernández
- Ensueños y sonambulismo en dos novelas de Hermann Broch
- Entrevista: Café con una pionera de la investigación en Colombia. Ángela bajo el microscopio
- Los otros arquitectos, las otras arquitecturas en la Bial de Venecia 2016
- Cuento: El concierto
- Tres días en la vida de una mujer



Número anterior

## 326

- Ernesto Volkening. Cuadernos.
- Visitando los planetas
- Carl Gustav Jung y las entidades colectivas
- El buldócer y el jaguar
- ¡Un "premio Nobel" para Medellín!
- Fábula sobre la guerra
- Jeison Sierra. Paisajes memoriosos
- Entre Marx y la Coca-Cola

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



/revistaudea



@revistaudea



revistaudea@udea.edu.co



ISSN 0120-2367



9 770120 236009 00302