

r e v i s t a

abril-junio 2018

# UNIVERSIDAD DE ANTIQUÍA

332




Colombia: \$15.000



[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



REVISTA  
UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA

ISSN: 0120-2367

*Fundador*

Alfonso Mora Naranjo

*Rector*

John Jairo Arboleda Céspedes

*Vicerrector de Extensión*

Pedro Amariles Muñoz

*Jefe Departamento de Extensión Cultural*

Óscar Roldán-Alzate

*Director*

Elkin Restrepo

*Diseñadora*

Luisa Santa

*Auxiliar administrativo*

Juan Sebastián Zúñiga

*Correctora*

Janeth Posada Franco

*Comité editorial*

Óscar Roldán-Alzate, Patricia Nieto,  
Juan Carlos Orrego, César Ospina,  
Margarita Gaviria, Carlos Peláez,  
Jairo Alarcón †, Alonso Sepúlveda,  
Carlos Arturo Fernández.

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

*Versión digital*

[www.latam-studies.com](http://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](mailto: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.

Ir a contenido >>

## Práctica del mundo

Escribe claro, Dios no tiene anteojos.

No traduzcas tu música profunda

a números y claves,

las palabras nacen por el tacto.

El mar que ves correr delante de sus olas,

¿para qué has de alcanzarlo?

Escúchalo en el coro de las palmas.

Lo que es visible en la flor, en la mujer,

reposa en lo invisible,

lo que gira en los astros quiere detenerse.

Prefiere tu silencio y déjate rodar,

la teoría de la piedra es la más práctica.

Relata el sueño de tu vida

con las lentas vocales de las nubes

que van y vienen dibujando el mundo

sin añadir ni una línea más de sombra

a su misterio natural.

Eugenio Montejo

(Venezuela 1938-2008)

# Contenido 332

## ABRIL - JUNIO 2018



Juan Gustavo Cobo  
Foto: Pablo Salgado. Revista *Bocas*

Viñetas: dibujos de Hans Holbein

### EL PLACER DEL ESCÉPTICO



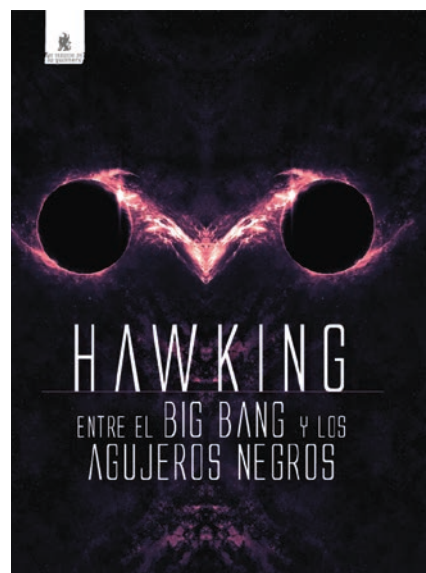
- 4 Conrad y la historia  
Alejandro Gaviria
- 6 Hermandad entre las tribus  
Andrés García Londoño
- 9 Energía y equidad: la luctuosa  
transmutación del fuego  
Carlos Eduardo Sierra C.
- 13 La cuarta revolución industrial está  
en marcha. ¿Y mis sentimientos también?  
Jorge Valencia Jaramillo



### EN PREDIOS DE LA QUIMERA

#### Ensayos

- 16 Hawking. Entre el Big Bang  
y los agujeros negros  
Alonso Sepúlveda S.
- 24 Freud y la literatura II  
Freud, lector de Shakespeare  
Alfredo De los Ríos
- 36 En casa del *Divino Poeta*  
Lina María Aguirre Jaramillo
- 43 Sobre la posibilidad de santidad  
y humanidad de los robots  
Campo Ricardo Burgos López



- 48 Especial  
J. G. Cobo Borda cumple 70 años
- 50 Reconocimiento al poeta  
y ensayista  
Luis Fayad
- 54 Los libros de los otros  
Felipe Restrepo David
- 58 Ofrenda en el altar del poeta  
José Luis Díaz-Granados
- 63 Cobo, antologista erótico  
Guillermo Angulo
- 65 La musa inclemente  
Adolfo Castañón
- 71 Poemas J. G. Cobo Borda



### FRAGMENTOS A SU IMÁN

76

#### El papel del doble

Bertrand Russell en Nueva York  
Julio César Londoño

79

El vuelo de la mariposa Monarca  
y otros ensayos de Michel Braudeau  
Julia Escobar Villegas

82

En busca de poetas  
Luis Fernando Afanador

85

El sueño de las piedras blancas.  
El juego de Go como obra de arte  
en Yasunari Kawabata  
Wilson Pérez Uribe

#### Cuentos

William Agudelo

91

El viejo, el niño y el lagunero  
Mentiras sobre Sebastian y su loro

#### Arquitectura

El automóvil, la ciudad y  
la arquitectura de Medellín  
Luis Fernando González Escobar

97



### EL SOMBRERO DE BEUYS Plástica

105

Ceesepe, ese chico del montón  
Sol Astrid Giraldo E.



### LA MIRADA DE ULISES Cine

109

Ingmar Bergman o el desamparo  
de las almas  
Juan Carlos González A.

## CONRAD Y LA HISTORIA



ALEJANDRO GAVIRIA

**E**N 1876, COLOMBIA ESTABA INMERSA en una guerra santa. Unas guerrillas conservadoras combatían un gobierno liberal en nombre de la religión con ímpetu de cruzados. En la batalla decisiva, en el Chanco, Cauca, participó Jorge Isaacs del lado liberal, “sus ojos negros chispeantes como fusiles” revelaban la intensidad de las pasiones políticas, el fragor de las luchas ideológicas que acabaron en vano, cabe decirlo en retrospectiva, con la vida de tanta gente. Las luchas políticas no envejecen bien. Con los años, parecen inanes, peleas de niños por un juguete.

Ese mismo año llegó al puerto de Sabanilla, en el norte de los Estados Unidos de Colombia, un adolescente polaco, Józef Konrad Korzeniowski, quien unos meses atrás había escapado al puerto de Marsella y se había embarcado en un velero francés que traía unas armas destinadas a unos combatientes feroces (que luchaban en nombre de dios en una tierra poseída no tanto por el diablo como por la locura ideológica). Muchos años después, ya con otro nombre, convertido posteriormente en novelista, Joseph Conrad habría de recordar su contacto con las costas suramericanas. Aleccionado por los discursos de su amigo R. B. Cunninghame Graham y por las anécdotas del colombiano Santiago Pérez Triana (la historia lo recuerda como uno de los primeros colombianos acusados de lo que hoy

llamamos un escándalo de corrupción), compuso su novela *Nostromo*, publicada en 1904.

Los comentaristas contemporáneos vieron en la novela una descripción incisiva del temperamento latinoamericano, “de las pasiones perversas y los ideales incomprensibles que llevan a hombres razonables a perseguirse como lobos”. Razón no les faltaba. Tristemente la novela sigue manteniendo cierta verosimilitud, sigue siendo, más de cien años después, una parodia acertada. Revela nuestra historia de violencia política. Describe las pasiones que han caracterizado esta parte del mundo.

En últimas, *Nostromo* sorprende por su precisión y su clarividencia. No solo las revoluciones, sino también sus protagonistas son recreados de manera precisa y clarividente. En particular, la descripción del general Montero, un militar sublevado, constituye un anacronismo al revés: un personaje de la realidad de estos tiempos inmerso en una obra de ficción escrita hace más de un siglo. Recuerda a Chávez y tantos otros.

El general Montero había nacido en la provincia llanera de Entre-Montes. Su origen humilde y su apariencia de “vaquero siniestro” contrastaban con su vanidad solemne: Montero solía adornarse con colgandijos dorados en las ceremonias oficiales. Su presencia tenía algo de “ominoso e increíble; la exageración de una cruel caricatura”. Sus maneras burdas le conferían una ventaja innegable sobre “los refinados aristócratas”. Sus hazañas en el campo de batalla le habían asegurado un lugar de honor en el

Tristemente la novela [*Nostromo*] sigue manteniendo cierta verosimilitud, sigue siendo, más de cien años después, una parodia acertada. Revela nuestra historia de violencia política. Describe las pasiones que han caracterizado esta parte del mundo.

ejército, pero no lograron mitigar su odio por el orden social prevaleciente. Tampoco impidieron sus embates revolucionarios contra el gobierno. La revolución monterista se hizo en nombre del honor nacional. El general logró reclutar rápidamente un ejército de malcontentos, alimentados “con mentiras patrióticas” y “promesas de pillaje”. La prensa monterista repetía a diario diatribas contra “los Blancos, los remanentes góticos, las momias siniestras, los paralíticos impotentes, quienes se han aliado con los extranjeros para hurtar las tierras y esclavizar el pueblo”. La precariedad ideológica de los discursos monteristas contrastaba con su eficacia para expresar las frustraciones del pueblo. Las frases vacías eran también eslóganes eficaces. Y terminaron, con el paso del tiempo, prevaleciendo sobre cualquier intento de ponderación. “La noble causa de la libertad no debe ser manchada por los excesos del egoísmo oligarca”, proclamaba orgulloso un comunicado monterista.

El monterismo arrinconó con rapidez a las fuerzas políticas moderadas. Después de la sublevación, los moderados acogieron los principios de Montero y se sumaron a la revuelta. A todas estas, los capitalistas apenas si podían pronunciar su discurso de siempre: “la búsqueda de utilidades tiene justificación aquí entre el desorden y la anarquía... porque la seguridad que ella exige terminará siendo compartida por los oprimidos y la justicia vendrá, entonces, por añadidura”. Más allá de la bondad de estos argumentos, el desarrollo fundado en los intereses

materiales parecía no tener cabida en una sociedad impacientada por décadas de exclusión. Los pronunciamientos monteristas al menos ofrecían un consuelo retórico, mientras el discurso desarrollista solo prometía beneficios lejanos y ganancias indirectas. En Costaguana, la república ficcional de la novela de Conrad, el pueblo había aprendido a desconfiar de quienes predicaban que su bienestar dependía del enriquecimiento de los poderosos y las empresas extranjeras.

Al final, el cinismo de Martin Decoud, el director de *El Porvenir*, un periódico conservador, describía la tragedia de Costaguana. “Después de un Montero vendrá otro, el barbarismo, la irremediable tiranía” y con ellos una sucesión de conflictos cuya “extravagancia es casi tan difícil de soportar como su perversidad”.

La visión de Conrad sobre América Latina, su capacidad para presentir un futuro dominado por la tensión permanente entre las promesas del “interés material” (y sus revoluciones calladas) y las de los populistas (y sus revoluciones ruidosas), es sorprendente. “La literatura —escribió Conrad— es historia, es la historia de los hombres, o no es nada”. ■

## HERMANDAD ENTRE LAS TRIBUS

**H**ABLAR DE LA HERMANDAD UNIVERSAL no es nuevo. Heredamos la idea de grandes personajes de la Antigüedad que la persiguieron en sus búsquedas o luchas. Hay quien le atribuye la autoría a Alejandro Magno, en su pretensión de crear un “imperio de lo humano”, donde distintas culturas se fundieran con el helenismo como tronco organizador. Otros a Jesucristo, en el único mandamiento que nos dejó; ese que afirma que debes tratar al otro como a ti mismo, aunque demasiados de sus seguidores conozcan y apliquen mucho mejor los diez del viejo orden.

Hoy el decir que todos los hombres y mujeres somos hermanos se ha convertido en una frase común, que puede ser invocada en múltiples formas. Desde una forma poderosa y magnífica, como en el *Himno a la alegría*, de Beethoven, hasta con la mayor sencillez, como una de las formas más coloquiales del trato cotidiano

Pero, aunque el idioma y las fronteras sean barreras externas reales, las peores barreras para la idea de hermandad universal hoy no son ni reales ni externas, sino imaginarias e internas.



ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

entre distintos humanos, en especial en el continente americano (¿Qué hubo, hermano? *What's up, brother?*). Además, por primera vez los seres humanos tenemos instituciones supranacionales, como la ONU o la Organización Mundial de Comercio, y aunque ninguna es perfecta o del todo igualitaria, en sus reglas se enmarcan casi todos los seres humanos del globo. Por si fuera poco, hoy tenemos, como nunca antes, la oportunidad de saber que *realmente* somos iguales. Con total facilidad, podemos prender el televisor y ver un documental sobre culturas extranjeras, o uno sobre comida exótica donde el anfitrión viaje a lugares distantes. O si vivimos en una ciudad, podemos caminar y encontrar turistas con los cuales conversar. Más aún, podemos encontrar en internet, 24 horas al día y 7 días a la semana, a personas como nosotros con intereses parecidos, con quienes podemos “chatear”, hablar, jugar o discutir, siempre que el idioma no sea un obstáculo.

La última frase es importante y nos lleva a lo que *no* nos une. Quizá el mayor obstáculo entre distintos países sea simplemente el idioma. Se estima que existen alrededor de 7.000 idiomas en el mundo y el 90 % de ellos son hablados por menos de 100.000 personas. El 10 % restante son los idiomas mayoritarios, hablados en su vida cotidiana por el 90 % de la población del planeta. Hay unos pocos idiomas gigantescos, con centenas de millones de hablantes nativos, de los cuales los tres mayores son el chino mandarín, el español y el inglés. Pero ninguno alcanza a

cubrir siquiera una quinta parte de la población de la Tierra, y la idea del inglés como nueva *lingua franca* tiene más de mito que de realidad, con excepción de la “elite” económica y de los profesionales que lo necesitan diariamente. Si se añaden las personas que lo han aprendido como segunda lengua, el inglés sobrepasa al español en número de hablantes totales, pero aun así está muy lejos de alcanzar al mandarín, pues el total de hablantes de inglés en el planeta, tanto de nativos como de personas que lo aprendieron como segunda lengua, se aproxima apenas a los 700 millones de personas, es decir, menos del 10 % de la población de la Tierra.

Además, tenemos fronteras. Cientos de ellas, donde prima la desigualdad, con la política como reflejo de la economía. El “peso del pasaporte” es real. Si se tiene un pasaporte de Estados Unidos o de los países con poblaciones más ricas de Europa, Australia y Asia, se podrá viajar al 90 % de los países del mundo sin requerir otro trámite que mostrar el pasaporte en la frontera. Pero si se ha nacido en un país donde la pobreza extrema es una realidad mayoritaria, como Haití, Afganistán o Somalia, los países que recibirán al viajero sin pedirle visa serán solo unos cuantos, generalmente tan pobres como el país de origen. Hoy Colombia, con un ingreso per cápita justo hacia la mitad del total de países, está en el rango medio-alto en aceptación del pasaporte (en el puesto 47 entre 199, de acuerdo con el Índice de Pasaportes de Henley & Partners), luego de que la Unión Europea relajara sus requisitos de aceptación.

Pero, aunque el idioma y las fronteras sean barreras externas reales, las peores barreras para la idea de hermandad universal hoy no son ni reales ni externas, sino imaginarias e internas. En ese sentido, se puede argüir que aquello que más nos unió en el último siglo, el desarrollo tecnológico, es aquello que más nos está separando hoy, en especial a los habitantes de

un mismo país y que hablan el mismo idioma. El problema mayor viene de la información que recibimos. Hasta fecha reciente, unos cuantos periódicos informaban a todos los habitantes de una misma nación. Ahora recibimos gran parte de la información de las redes sociales o de servicios a los que nos suscribimos sin ser ni siquiera conscientes de ello. Los algoritmos en los que esos programas se basan quieren satisfacerlos, pues su modelo de negocio se basa en mantenernos contentos, de forma similar a como las cadenas de televisión antes filtraban la información, y, en nombre de mejores *ratings*, se canceló la sección cultural para presentar notas de farándula. Pero cuando aún recibíamos la información de unas cuantas fuentes comunes, el problema era la dictadura de la mayoría; es decir, las creencias minoritarias se ocultaban. Hoy estamos en la dictadura de la tribu, a menos que hagamos un esfuerzo consciente por evitarlo, solo recibiremos información que confirme lo que ya creemos, calculada para producir un efecto en nosotros, bien sea de certeza o indignación. Y esto se siente en especial en las democracias liberales, pues aunque estas tienen pocos mecanismos públicos de censura para filtrar la información, sí tienen muchos privados: es decir, las empresas que nos ofrecerán justo lo que queremos, sea sentirnos confirmados en nuestras anteriores creencias, o indignados frente a quienes creen algo distinto, pues nada se valora tanto en una sociedad de consumo como el confort, y nada es menos confortable que vernos cuestionados en aquello que creemos profundamente.

Dado esto, la paradoja que enfrenta el ideal de la hermandad universal en nuestros días es que la principal amenaza para él no proviene ya de una idea mayoritaria del “Otro externo”: ese que tiene un idioma o una nacionalidad distintos a los nuestros. Aunque aún ese Otro externo siga siendo útil políticamente como

chivo expiatorio para desviar la atención de las causas reales de los problemas sociales de cada sociedad, el mayor problema es el creciente distanciamiento entre los “otros internos,” que surge en gran parte de una sensación de que la información no necesita perseguir una idea de objetividad, sino cumplir el mismo objetivo que cualquier otro bien en una sociedad de consumo: esto es, satisfacer necesidades creadas, incluyendo el confirmarnos en nuestros juicios previos. Para ver mejor la gravedad de ello, se puede hablar del paralelismo que existe entre los ideales de objetividad e igualdad. Ambos son valores sociales inalcanzables como realidad plena, pero ambos *necesitan* ser perseguidos constantemente, porque, en el momento en que dejamos de hacerlo, los valores contrarios, la subjetividad arbitraria y la desigualdad extrema, aumentan y hieren nuestras sociedades de forma tan absoluta que pueden llegar a fragmentarlas. Es un peligro real y que no podemos evadir más. Las fuerzas interesadas en dividirnos son poderosas, así que, si permitimos que esa grieta continúe aumentando sin control, llegará el momento en que la expresión “hermandad” no sea más que un término vacío de contenido incluso entre personas con el mismo idioma y la misma nacionalidad, e incluso quizás un día entre aquellos que comparten un mismo padre y una misma madre, pues ese es el peligro último del auge de las tribus y su visión selectiva: dejar de ver por completo lo que nos une y ver solo lo que nos divide. ■



## { Novedades }

*Lugares abandonados*  
Gina Saraceni  
Colección Otramina  
Editorial EAFIT  
Medellín, 2018  
60 p.



*La gestión de sí mismo*  
*Ética y subjetivación*  
*en el neoliberalismo*  
Mauricio Bedoya  
Hernández  
Editorial Universidad  
de Antioquia  
Medellín, 2018  
378 p.



*Las muertes del cine*  
*colombiano*  
Oswaldo Osorio  
Editorial Universidad  
de Antioquia  
Medellín, 2018  
220 p.



## ENERGÍA Y EQUIDAD LA LUCTUOSA TRANSMUTACIÓN DEL FUEGO



CARLOS EDUARDO SIERRA C.

**B**IEN VISTA LA CUESTIÓN, LA crisis civilizatoria en curso pasa por la alteración antropogénica de los cuatro elementos de la naturaleza. Por ejemplo, repararemos en las noticias recientes que anuncian las ciudades, comenzando por Ciudad del Cabo, que están por quedarse sin agua, amén de la congelación de las cataratas del Niágara y la nevada en el desierto del Sahara. O en ese libro seminal y lúcido de Rachel Louise Carson que lleva por título *Primavera silenciosa*, que hace las veces de primera denuncia valiente de la contaminación de las aguas y los suelos por obra y gracia del uso irresponsable de los abonos y los pesticidas, incluso biocidas, de diversa índole. O en las noticias alarmantes de la contaminación del aire en Medellín y otras urbes, fruto del mal uso de la potencia motriz del fuego.

No había hecho más que empear la primera Revolución Industrial, basada en el carbón y la máquina de vapor, cuando el poeta lírico alemán Johann Christian Friedrich Hölderlin, con visión anticipada, captó con alarma lo que serían sus consecuencias. Y, en su libro seminal que abrió la moderna ciencia de la termodinámica, el ingeniero francés Nicolas Léonard Sadi Carnot entrevió lo que hoy día llamamos calentamiento global. Y el insigne Jules Verne, en *Los quinientos millones de la begún*, al mostrar el

contraste entre dos ciudades, la utópica Franceville, basada en los preceptos de la recién fundada salud pública, y Stahlstadt, la ominosa ciudad del acero, ilustró con elocuencia el choque entre tecnociencia convivencial y tecnociencia dominante. Del mismo modo, el químico sueco Svante August Arrhenius y el filósofo alemán Oswald Spengler a propósito del cambio climático. Pues bien, basten estos pocos ejemplos para señalar que, desde hace tiempo, no han faltado las mentes lúcidas que anticipan las consecuencias infaustas de una tecnociencia dominante que somete tanto al ser humano como a la naturaleza, cuyo indicio más significativo fue el paso, siguiendo a Michel Serres, del motor vectorial al motor transformacional, reflejado en el canto de cisne de los esbeltos clíperes del siglo XIX ante el empuje de la navegación a vapor.

Ahora bien, más lejos que los anteriores llegó, con su penetración característica, el filósofo y teólogo austriaco Iván Illich, el crítico más lúcido de las contradicciones de las sociedades industriales. De manera especial, en un ensayo primoroso titulado *Energía y equidad*, Illich se ocupa de los absurdos inherentes a los malos usos de la energía, del fuego, en nuestra civilización, lo que, de paso, recuerda un diagnóstico afín del biólogo y ecólogo estadounidense Barry Commoner, fundador del movimiento ecologista mundial, quien al analizar los absurdos propios de las centrales termoeléctricas que queman combustibles fósiles para terminar

usando lo que se salva de energía, tras diversas pérdidas, en... calentar, cocinar y otros usos poco razonables, acuñó una frase rica en imágenes: masacre termodinámica. Incluso, llama la atención que, en películas televisivas de la franja infantil y juvenil, como *Toy Story*, aparece la ironía hacia la base energética de esta civilización, como cuando el inolvidable Buzz Lightyear les pregunta a los demás juguetes si en este planeta aún quemamos combustibles fósiles o si ya pasamos por fin a una fuente exótica y avanzada que él llama “fusión cristalina”, la principal fuente de energía del Comando Estelar.

En palabras de Illich: “La velocidad vehicular concentra la potencia energética y el poder en las posaderas de unos cuantos: es estructuralmente demagógica y elitista, independientemente de las intenciones que tenga quien se hace propulsar velozmente. Es un hecho: los caballos de fuerza no pueden sino pisotear la equidad. Además, hacen perder tiempo”.

Por su parte, en los días antiguos, los celtas, una civilización sin templos basada en la naturaleza, aunque de manera instrumental, lo cual no fue óbice para que la mirasen con sensibilidad y se sintiesen parte de ella, hicieron uso del fuego para sacrificar a los prisioneros de guerra y los ladrones, a tal punto que, en chozas y muñecos gigantes de mimbre, destinados a ser el soporte para la acción purificadora del fuego, introducían hombres inermes. Sobre esto existe un filme de terror británico del año 1973 dirigido por Robin Hardy: *The Wicker Man* (*El hombre de mimbre*), una de cuyas escenas es el ritual celta de la quema del muñeco de mimbre. Además, en dicha cultura, lo que llamaban la fuerza vital, Oiw, era ambivalente, puesto que unas veces era creadora y otras, destructora. Su

símbolo era nada menos que el Sol, dador de luz y vida a la vez que portador de destrucción y muerte, en lo que parece subyacer el recuerdo de una terrible sequía que asoló buena parte de Europa en el siglo XIII a. C. Incluso, como principio masculino, el Sol estaba relacionado con la guerra y, al ponerse en el horizonte, con los infiernos. En general, el fuego era el gran protagonista en el mundo celta, el elemento purificador por excelencia empleado con el fin de mantener alejados el mal, las enfermedades y las desventuras, desgracias que amenazaban a toda la comunidad. Esto contrasta sobremedida con nuestra época, en la que el fuego, dado su mal uso, ha traído males por doquier. Botón de muestra, piense el lector en el napalm, esa horrible gasolina gelatinosa bastante difícil de apagar; aunque en el Medioevo hubo un uso no menos terrorífico gracias al fuego griego, como lo demuestra la guerra ruso-bizantina del año 941, sobre la que Liutprando de Cremona escribió: “Los rus, viendo las llamas, saltaron por la borda, prefiriendo el agua al fuego. Algunos se hundieron, abrumados por el peso de sus corazas y cascos, otros se quemaron”. En cuanto a los prisioneros, los decapitaron.

De otro lado, desde la Antigüedad, las teorías herméticas hablaban de un sol doble al hacer la distinción entre un sol espiritual, claro y luminoso, el oro filosófico, hecho de fuego esencial, y un sol oscuro, natural, correspondiente al oro material. A raíz de esto, lo que distinguía a la alquimia de la química profana era la participación del fuego invisible en la obra de los alquimistas. En cambio, el sol natural es el fuego común que todo lo consume, si bien su aplicación, bien dosificada, es menester para la consumación del opus alquímico.

Pero volvamos con Iván Illich, quien, en el lúcido ensayo antedicho, demuestra una tesis más bien inusual: si los vehículos circulan a más de 25 kilómetros por hora, se fomenta la inequidad social, es decir, si la energía física excede cierto límite, corrompe el ambiente social a tal punto que no funciona como nicho de su población. Un buen ejemplo de esto, usado por Illich, es el del avión, cuyo uso y defensa por parte de sus usuarios fomenta la destrucción de la relación multimilenaria que existe entre

el hombre y su geografía habida cuenta de que, cuando lo atraviesa a pie, el hombre transforma el espacio geográfico en morada dominada por él. En cambio, la relación que el usuario de los medios de transporte tiene con el espacio está definida por una potencia física ajena a su ser biológico, esto es, un motor. Incluso, tal usuario cree con candor que un motor aumenta la capacidad de los miembros de una sociedad para participar en procesos políticos. Como bien dice Illich, aquel perdió la fe en el poder político de caminar. Esto puede verse en ciertas realizaciones de la ciencia ficción, como *La legión del espacio*, obra de Jack Williamson propia de la ciencia ficción militar, en la que sobresale el valor de los humanos por encima de la tecnología sofisticada del futuro para vencer a sus enemigos alienígenas, los medusas, en su propio planeta, lo que los lleva a recorrer largas distancias a pie.

En fin, sencillamente, es ilusorio aquello de que más energía es mejor. Esto quiere decir que, en las modernas sociedades industriales, las vías de comunicación están hechas a la medida de las élites que necesitan desplazarse con rapidez por todo un país. En palabras de Illich: “La velocidad vehicular concentra la potencia energética y el poder en las posaderas de unos cuantos: es estructuralmente demagógica y elitista, independientemente de las intenciones que tenga quien se hace propulsar velozmente. Es un hecho: los caballos de fuerza no pueden sino pisotear la equidad. Además, hacen perder tiempo”. Al fin y al cabo, el grueso de la gente, al desarrollar sus actividades diarias, no precisa desplazarse a largas distancias, ni usar medios de transporte sofisticados. Con una modesta bicicleta, muestra excelente de lo que Illich llama tecnología convivencial, se puede hacer mucho al respecto, por lo que esto implica que, como él advirtió, es menester desenmascarar lo de “crisis de energía”, un eufemismo que, en el fondo, esconde un uso irresponsable de la tecnociencia asociada, máxime si se pretende dizque alcanzar en forma simultánea un estado social basado en la noción de equidad y un nivel cada vez mayor de crecimiento industrial. En esto subyace una ingenuidad extrema, que, en el mejor de los casos, lleva a una pobreza modernizada fruto de la inmadurez política y científica.

En lo arquitectónico, la distopía es patente, puesto que la circulación mecánica destruye el ambiente físico a la par que ahonda las disfunciones económicas y devora el tiempo y el espacio. Para colmo, inhibe también a la gente para valerse de sus pies. En las urbes de hoy, el automóvil le impuso su forma a la ciudad, expresión del monopolio radical de los expertos correspondientes, o sea los ingenieros y tecnócratas, que entran en acción cuando se excede cierto límite en el consumo de energía por cabeza. En concreto, cuando se pasa de los 25 kilómetros horarios. En fuerte contraste, la bicicleta, pese a que es un invento de la misma generación que ideó el automóvil, permite a cada cual controlar el uso de su propia energía, mientras que el automóvil torna a los usuarios en rivales por la energía, el espacio y el tiempo. Sin ir más lejos, pensemos en Medellín, urbe que tiene el dudoso récord de ser la ciudad latinoamericana con el mayor parque automotor, cuestión hilarante habida cuenta de que el mayor recorrido en su seno no suele superar los 12 kilómetros. En Medellín, Moloch Baal dejó de ser el símbolo del fuego purificador y se tornó en un símbolo del mal. Vivimos en un verdadero Mordor. Sin duda, como destaca Illich, nuestros conocimientos son peligrosamente incompletos.

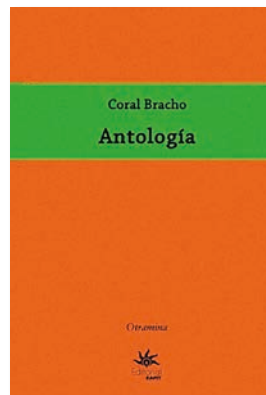
No es casual aquí la comparación con el distópico reino de Mordor, nombre que significa “Tierra charil”, una parte de la ficción pergeñada por Tolkien en su obra magna *El Señor de los Anillos*, toda una crítica contra el capitalismo. Por ende, contra los malos usos de la energía. De facto, comparaciones de esta índole fueron típicas en la década de 1960 en los Estados Unidos, justo la década que vio nacer la actual bioética. Si reparamos con cuidado, en dicho *legendarium* apreciamos el contraste entre un buen uso de la energía y su opuesto. Con más precisión, los herreros elfos elaboran armas y otros objetos que evocan un amor por la naturaleza dada la estética de las mismas, con motivos tomados de la flora y la fauna, además del cielo. Y, claro está, como viven en poblados bien integrados en la naturaleza, no cabe afirmar que explotan los dones de natura en forma abusiva. Pero, en fuerte contraste, en Mordor e Isengard, los bastiones de las fuerzas de la oscuridad, los usos de

la energía para la fabricación de armas inestéticas han llegado a tal extremo que, en el caso del Monte del Destino, en Mordor, sus fraguas han producido un cambio climático en la zona, manifiesto en la fusión de las nieves de las montañas para formar la fétida y tétrica Ciénaga de los Muertos. Del mismo modo, las fuerzas de marras han fabricado un ariete terrible, Grond, rematado por una cabeza de lobo enfurecido forjada con acero negro, y con una cobertura ignífuga, destinado a destruir las formidables puertas de Minas Tirith, la espléndida capital de Gondor, cuyos habitantes son parte de las fuerzas de la luz.

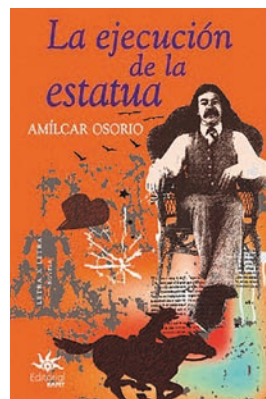
Esta luctuosa transmutación del fuego va de consuno con la impericia de no pocos ingenieros y científicos, como, para muestra un botón, salta a la vista con una espada de Damocles que pende sobre los rusos: en la era soviética, sus ingenieros diseñaron con torpeza la red de calefacción para las localidades siberianas, pues enterraron las tuberías para el transporte de vapor sin haberlas recubierto con aislamiento térmico, por lo cual, en el camino, se pierde un tercio de la energía correspondiente. Para colmo, en las viviendas, no instalaron reguladores de temperatura y, pese al desperdicio señalado, a los siberianos no les queda más remedio, en pleno invierno, que abrir algo las ventanas y vestir pantaloneta y camiseta para sobrellevar esa canícula artificial. A todas luces, esta es una muestra irónica de lo que Barry Commoner denomina masacre termodinámica, como lo es la contaminación de nuestras urbes habida cuenta de que, al fin y al cabo, la reserva de oxígeno de la Tierra es limitada. Incluso, no han faltado los científicos que pronostican que acaso llegue el día en el que nos faltará el aire dado que el “progreso” técnico consume oxígeno en cantidades ingentes. En fin, no olvidemos esa sabia lección de Iván Illich: es ilusorio lo de que más energía es mejor. Entretanto, dadas las circunstancias, los medellinenses hemos pasado a ser organismos facultativos por obra y gracia de la impericia de los tecnócratas locales, incluidos los de las facultades de ciencias e ingeniería. ■

## { Novedades }

*Antología*  
Coral Bracho  
Colección Otramina  
Editorial EAFIT  
Medellín, 2018  
61 p.



*La ejecución de la estatua*  
Amílcar Osorio  
Colección Letra x letra  
Editorial EAFIT  
Medellín, 2018  
244 p.



*Nunca olvidamos nada, nena*  
Gerardo Ferro Rojas  
Colección Letra x letra  
Editorial EAFIT  
Medellín, 2018  
194 p.



## LA CUARTA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL ESTÁ EN MARCHA ¿Y MIS SENTIMIENTOS TAMBIÉN?



JORGE VALENCIA JARAMILLO

**M**I CABEZA DA VUELTAS SIN cesar pensando en lo que me está pasando con el avance ya incontrolado de la tecnología, pues ya la siento en todas partes, una auténtica invasión; está en la empresa, en el gobierno, en mi casa, en todas mis relaciones, en mis sentimientos, en mi propio corazón y, la verdad, tengo miedo.

Pienso en el largo camino que ha recorrido la humanidad, en lo que hemos hecho los *Homo sapiens* desde cuando existimos, en miles y miles de años, lo que hemos construido y destruido a la par, como la tríada hindú de Brahma construyendo, Vishnu intentando conservar lo que existe y Shiva destruyendo sin compasión todo lo que encuentra a su lado. Pero ahora es la tecnología la que se apoderó del universo, es el nuevo dios que reina, que no tiene límites, el dios omnipresente y omnisciente, el que despierto o dormido está contigo, es tu teléfono inteligente, es Google, Amazon, Facebook, Twitter, etc., etc. ¿Y en todo este mundo dónde queda mi corazón?

Hemos tenido muchas revoluciones pero ninguna igual a esta cuarta revolución industrial, porque esta va más allá de nosotros, de nuestra propia imaginación. Miremos hacia atrás, por ejemplo, la revolución de la


agricultura, hace unos 10.000 años, fue definitiva para la humanidad, sin duda alguna, pasar de recolectores a sedentarios, del largo y duro andar al asentamiento ciudadano. Pero comparada con la revolución digital de hoy parece casi nada. Y ahí mi corazón temeroso dando vueltas.

Y la segunda revolución industrial, la del ferrocarril y el motor a vapor, a finales del siglo XVIII, importantísima, sin lugar a dudas, pero toda bajo nuestro estricto y total control, todo recibiendo órdenes, todo bajo nuestro cálculo, el tren va, el tren viene, el motor se enciende, el motor se apaga; pero ahora, en este instante en el que escribo en mi computador, alguien da un clic lejos de mí, y sin que yo me entere sabe lo que estoy escribiendo. *The Big Brother is watching you*, el de Orwell, se volvió verdad, y siento miedo porque ya no soy dueño de mí mismo. Y mi corazón ahí dando vueltas, y mientras tanto esa mujer en la que tanto pienso se pinta los labios mientras se mira en su teléfono inteligente, y en qué pensará, por Dios, me pregunto yo. Pero ella sin más se lo pregunta a su teléfono. Y lo sabe en un segundo. Esa es la cuarta revolución industrial en marcha, por eso tengo miedo.

Y qué fue de la tercera revolución industrial, la de los computadores, los microchips, la Internet, que llegó y de repente cambió muchas cosas, una revolución disruptiva, como se dice, claro está. Ya no se puede vivir sin ninguna de ellas, pero en ese momento todavía no habíamos perdido el control, estábamos al mando. O al menos eso creíamos.



Pero ahí, a la vuelta no más, llegó la cuarta revolución, la de la inteligencia artificial, las fábricas y los hogares inteligentes. En la vida, la secuenciación del genoma humano, en los átomos, las partículas elementales y la nanotecnología. Y toda esa ciencia junta para construir robots cada vez más inteligentes, robots que piensan y deciden, robots que reemplazan a los hombres en todas sus actividades, y ahí, presuroso, me detengo a meditar: ¿reemplazarán también a las mujeres, o con ellas no es posible la inteligencia artificial? ¿Y mi corazón detendrá su palpitar para recibir órdenes de esa mujer desde su teléfono con esa inteligencia artificial? ¿Es eso lo que me espera?

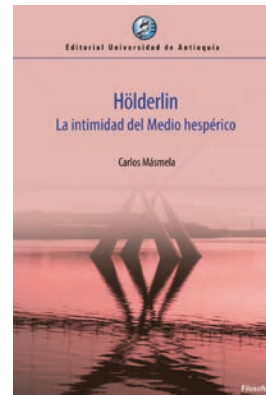
Por eso la inteligencia artificial me asusta, así como llegó a asustar, quién lo creyera, a un científico de la inmensa categoría de Stephen Hawking, cuando expresó su temor al afirmar que esa inteligencia pondría en peligro la existencia de la misma humanidad. ¿Y dónde quedarán entonces mis sentimientos? ¿Será que en ese nuevo mundo todo será artificial? ¿Se acabará, por lo tanto, el amor? ¿O será un amor artificial? 

Fitz Williams Earl of Southampton.

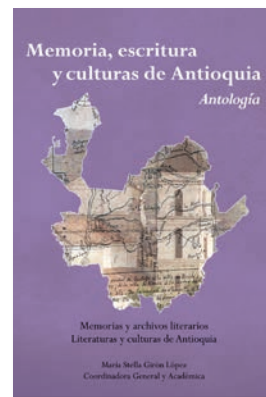


## { Novedades }

*Hölderlin  
La intimidad del Medio  
hespérico*  
Carlos Másmela  
Editorial Universidad de  
Antioquia  
Medellín, 2018  
212 p.



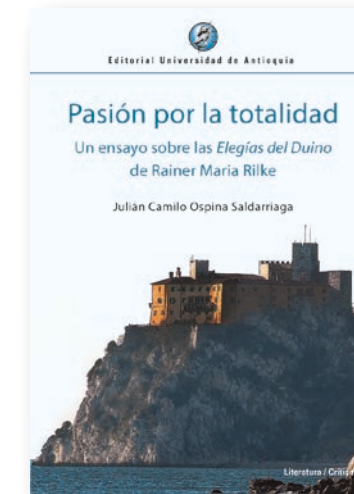
*Memoria, escrituras y culturas  
de Antioquia. Antología*  
Proyecto Memorias  
y archivos literarios.  
Literaturas y culturas  
de Antioquia  
María Stella Girón López,  
coordinadora general  
y académica  
Facultad de  
Comunicaciones UdeA  
Medellín, 2018  
342 p.



*No es tan gallina  
porque adivina*  
Male Correa y Luis  
Fernando Macías  
Hilo de Plata Editores  
Medellín, 2018  
66 p.

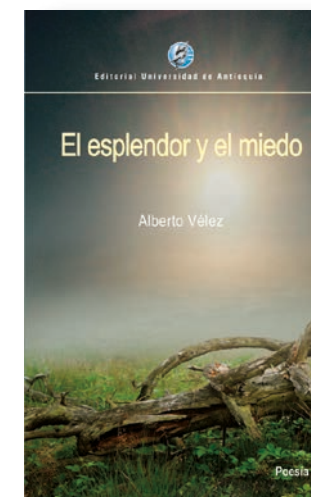


  
**Editorial  
Universidad de Antioquia®**



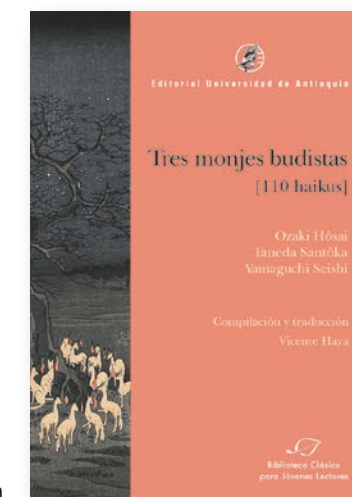
**Pasión por la totalidad**  
Un ensayo sobre las  
*Elegías del Duino*  
de Rainer Maria Rilke  
Julián Camilo Ospina Saldarriaga

Literatura / Crítica  
Impreso: 170 p. 17 x 24 cm



**El esplendor  
y el miedo**  
Alberto Vélez

Poesía  
Impreso: 112 p. 12 x 19 cm





**Tres monjes budistas  
[110 haikus]**

Ozaki Hôsai  
Taneda Santôka  
Yamaguchi Seishi

Compilación y traducción  
Vicente Haya  
Edición bilingüe  
Biblioteca Clásica  
para Jóvenes Lectores  
Impreso: 156 p. 11,5 x 17 cm

**Conozca otras novedades:**  
Editorial Universidad de Antioquia  
Teléfono: (4) 219 50 10  
Correo: editorial@udea.edu.co  
<http://editorial.udea.edu.co>

Síguenos en:  



# HAWKING

## ENTRE EL BIG BANG Y LOS AGUJEROS NEGROS

ALONSO SEPÚLVEDA S.

*El universo no sería gran cosa  
si no fuera hogar de gente a la que amas.*  
Stephen Hawking



### Relatividad y teoría cuántica

Hay dos teorías físicas que identifican el siglo xx: la *relatividad* y la *mecánica cuántica*. La primera, obra de Einstein, y la segunda de Schrödinger, Heisenberg, Born, entre otros. Estas dos exitosas construcciones se refieren a aspectos diferentes de la realidad física.

La relatividad se desarrolló en dos etapas, la primera (1905) se conoce como *especial* porque hace referencia solo a los fenómenos físicos en sistemas de referencia en movimiento uniforme (inerciales) y afirma que la forma de las leyes físicas es invariante, es decir, la misma en todos ellos. La velocidad de la luz en el vacío —añade— es la misma para todos los observadores en estos sistemas. Esta teoría fue expresada en 1908 por Minkowski en términos de un nuevo escenario al que se llamó espacio-tiempo, un continuo de cuatro dimensiones que introdujo el tiempo como una coordenada del universo. De acuerdo con esta teoría, cualquier cuerpo con masa  $m$  contiene una energía  $E=mc^2$ , expresión de gran importancia en toda la física posterior.

La segunda etapa de la relatividad (1915) se llama *general* porque incluye entre los sistemas de referencia a los acelerados. En

todos ellos las leyes físicas tienen la misma forma. Un primer principio de esta teoría general —llamado principio de equivalencia— identifica los efectos que ocurren en un sistema acelerado con los que ocurren en un campo de gravitación, por lo que la teoría general de relatividad ha de contener una teoría de la gravitación. Lo novedoso es que en esta nueva teoría la gravitación entre los cuerpos no se realiza mediante fuerzas sino mediante la deformación del espacio-tiempo de Minkowski, lo que da lugar a que la teoría haga uso de una nueva geometría curva asociada al nombre de Riemann. El espacio-tiempo es ahora maleable, deformable por la presencia de la materia. Mientras mayor sea el contenido de materia mayor será la deformación, que puede alcanzar niveles tan altos que surgen fenómenos que no están presentes en la gravitación newtoniana, como los agujeros negros. Incluso la deformación puede depender del tiempo dando lugar a ondas gravitacionales, que fueron detectadas en 2016.

La relatividad general considera que el espacio es elástico, algo que podemos representar en un ejemplo en dos dimensiones con una lona elástica sostenida en sus bordes. Una canica que rueda seguirá

en movimiento rectilíneo uniforme, inercial. Si colocamos en la lona una bola pesada producirá una concavidad tanto más grande cuanto mayor sea la masa. Este será un espacio curvo bidimensional. Si ponemos en movimiento la canica, su movimiento será curvilíneo, incluso puede trazar órbitas cerradas análogas a elipses. De esta manera podemos simular la trayectoria curva de un planeta sin que la bola —el Sol— lo atraiga. Lo que observamos ahora nos muestra que el movimiento de los cuerpos en un espacio curvado por una masa excluye la acción de una fuerza, vale decir que hay ahora una nueva ley de inercia que anuncia que el movimiento de una partícula de prueba en un espacio curvo, en ausencia de fuerzas, es curvilíneo. El tiempo también se deforma debido a la presencia de la materia, de modo que los relojes marchan más lentamente cuanto más cerca se encuentre de grandes masas.

La segunda de las teorías que identifica al siglo xx es la mecánica cuántica. Resulta que en 1905 Einstein hizo pública una teoría de acuerdo con la cual la luz, cuyos aspectos ondulatorios eran ya bastante conocidos, presenta además aspectos corpusculares condensados en la noción de *fotón*, partícula bastante singular, sin masa en reposo pero sí en movimiento, que viaja a la velocidad de la luz, con la que pudo explicar el efecto fotoeléctrico. Lo que esta idea de Einstein implica es que la luz tiene una naturaleza dual: bajo ciertas circunstancias —como en la difracción— se comporta como una onda, bajo otras —como en el efecto fotoeléctrico— como una partícula. En 1925 De Broglie postuló la dualidad onda-partícula también para los electrones, lo que se hizo extensible para protones, neutrones y otras partículas descubiertas más tarde. Los electrones, cuyo carácter corpuscular era bien conocido, tienen también comportamientos ondulatorios; estos están en la base del funcionamiento de los microscopios electrónicos. Así pues, se llegó a la conclusión de que la dualidad onda-partícula era un fenómeno general en el mundo microfísico. De acuerdo con Born, la ecuación que describe los aspectos ondulatorios de los electrones —que lleva el nombre de Schrödinger— ha de interpretarse en términos probabilísticos. De hecho, la inclusión de la *probabilidad* en la mecánica de las partículas vino de la dualidad onda-partícula, de

la cual, además, pueden obtenerse las *relaciones de incertidumbre* para posición-momento y tiempo-energía. Una consecuencia ampliamente conocida de estas relaciones asegura que no pueden conocerse a la vez y con toda precisión la posición y la velocidad de una partícula.

Ahora bien, la relatividad especial tiene su aplicación más corriente en el estudio de partículas de alta velocidad, como ocurre en los aceleradores, mientras la relatividad general está presente desde 1915 en los estudios astronómicos y cosmológicos. La mecánica cuántica, por su parte, tiene su aplicación típica en la física de lo inmensamente pequeño, pocas veces a nivel cosmológico; una excepción es el caso de las enanas blancas, un tipo de estrellas con masas un poco mayores que la del Sol en las que la mecánica cuántica ha de ser aplicada para entender su comportamiento. Otra excepción son las estrellas de neutrones.

● .....  
*Yo considero al cerebro como una computadora que dejará de funcionar cuando fallen sus componentes. No hay un cielo o una vida después de la muerte para las computadoras descompuestas.*  
 Hawking  
 ..... ●

\*\*\*

La relatividad especial y la teoría cuántica se refieren a dos aspectos diferentes de lo real, una a lo veloz (relativista), otra a lo muy pequeño (cuántico). ¿Y lo que es a la vez veloz y muy pequeño? A esta síntesis se refieren los estudios de Dirac en 1928 expresados en una ecuación cuántico-relativista, de la que surge, como un resultado sorprendente e inesperado, el espín del electrón, que corresponde *grosso modo* a una especie de giro de la partícula sobre sí misma.

¿Y la relatividad general y la mecánica cuántica? ¿Cómo conciliar la existencia de regiones del espacio-tiempo altamente deformadas, como los agujeros negros, con la mecánica ondulatoria,

con el principio de incertidumbre, en particular? Esta nueva rama de la física tiene de hecho un nombre, pero solo el nombre porque la teoría ha resistido todos los intentos de formulación desde hace casi cien años. Se llama gravitación cuántica. Como veremos en lo que sigue, Stephen Hawking dedicó ingeniosos esfuerzos a la elaboración de los fundamentos de esta teoría.

## El hombre

En la mañana del miércoles 14 de marzo de 2018 —día del nacimiento de Einstein— murió en Cambridge, Inglaterra, Stephen Hawking, el físico más renombrado de la segunda mitad del siglo xx. Nació en Oxford el 8 de enero de 1942, exactamente 300 años después de la muerte de Galileo.

A los 21 años Hawking fue diagnosticado con una enfermedad devastadora, esclerosis lateral amiotrófica, ELA, una enfermedad degenerativa de las células nerviosas de la espina dorsal y del cerebro, que controlan la actividad muscular. A medida que avanza la enfermedad los músculos se van atrofiando hasta que reducen el cuerpo a un estado vegetativo. Se le dieron como máximo un par de años de vida. Contra este pronóstico, vivió 76 años. En este intervalo vital tuvo 2 matrimonios, 3 hijos y 1 nieto, escribió varios textos para especialistas en física y cosmología, como *La estructura a gran escala del universo* (con Ellis), más de 150 artículos científicos, varios libros de divulgación sobre los resultados de sus trabajos, como *Breve historia del tiempo* (1988, *best seller* 4 años, traducido a 45 idiomas y con cerca de 25 millones de ejemplares vendidos), *Agujeros negros y pequeños universos*, *Del Big Bang a los agujeros negros*; a los 32 años fue nombrado miembro de la Royal Society; de 1979 a 2009 fue titular de la cátedra lucasiana, puesto que una vez ocupó Newton; dictó numerosas conferencias y asistió a reuniones científicas en diversos lugares del planeta; en 1985 una neumonía lo obligó a respirar por un tubo y nunca más pudo hablar; viajó a la Antártida; su cumpleaños 60 lo celebró en un globo aerostático; en 2007 hizo parte del vuelo de un Boeing 727 cuya trayectoria específica permitía obtener ingravidez; participó en 5 episodios de *Los Simpsons*, también en *Futurama* y en algunos de la serie televisiva *The Big Bang Theory*; su voz apareció en un disco de Pink



Foto: Jim Campbell. Aero-News Network

Floyd, realizó multitud de entrevistas, y todo ello desde un cuerpo averiado sentado en una silla de ruedas y con un sintetizador de voz, a los que podía controlar con un pequeño número de movimientos, oculares, de sus mejillas, de unos pocos dedos. Desde este reducido entorno tecnológico escribió algunas ideas que están en la base de la teoría cuántica de la gravitación.

Su brillante intelecto y su curiosidad serán siempre un ejemplo para todos.

\*\*\*

El premio Nobel no le fue concedido debido al carácter altamente especulativo de su trabajo y a que no hizo predicciones corroborables en su momento. Todavía no hay forma de contrastar sus propuestas. “La radiación de Hawking es un concepto brillante, pero no está comprobado por la experiencia. Por esta razón, el mayor premio científico de todos, el Nobel, eludió al profesor Hawking”, dijo Rees, uno de sus colaboradores.

Por otra parte, mientras lo usual es que la labor de los científicos sea generalmente muy discreta, la enfermedad de Hawking lo convirtió en la figura de culto que todos conocemos.

Según se ha dicho, sus cenizas descansarán en la abadía de Westminster, cerca de la tumba de Newton.

## Agujeros negros

Un mes después de la publicación de la relatividad general, Schwarzschild resolvió exactamente las ecuaciones de la teoría para el caso de una masa

puntual y descubrió que existe alrededor de ella un radio en el que la gravedad superficial tiene un valor infinito. Desde esta superficie nada puede escapar hacia el exterior, tampoco la luz. Este radio de Schwarzschild, el *horizonte*, tiene para el Sol (cuyo radio es cercano a 700.000 km) un valor de 3 km. Si su masa pudiese ser concentrada en una esfera con este radio nada podría salir, y se convertiría en un objeto oscuro, un agujero negro.

Una estrella con una masa ligeramente superior a la del Sol, al pasar por sus etapas de secuencia principal y de gigante roja, se convertirá en una enana blanca, cuya masa máxima es 1,44 masas solares. El estudio de estas estrellas, realizado por Chandrasekhar, involucró por primera vez y de modo simultáneo la gravitación y la teoría cuántica. Si la masa fuese superior a las 1,44 solares, la estrella podría colapsar formando una estrella de neutrones. Pero si la masa fuese aún mayor, no habría forma alguna de frenar el colapso de la estrella, dando lugar a la manifestación más extrema de la gravedad: un agujero negro. Esto es lo que ocurre en el colapso final de una estrella con una masa mayor de 8 masas solares.

Un agujero negro se define por dos características: un horizonte del cual nada puede escapar y una singularidad en su centro. El nombre fue acuñado por Wheeler en 1967.

La relatividad general asegura que *lo que caiga a un agujero negro no puede volver a salir*. La información parece perderse casi del todo en su interior y sobreviven solo los valores de la carga, la masa y el momento angular. Todos los detalles se habrán perdido, como la forma geométrica de lo que cayó, su composición química, la proporción de los elementos, la temperatura, la estructura cristalina, la antigüedad, los esfuerzos internos... Los agujeros negros —se dice— son calvos.

Una historia diferente, sin embargo, es la que puede escribirse si se introducen argumentos cuánticos en la teoría de agujeros negros, como lo hizo Hawking.

### Radiación de Hawking

La física cuántica se ocupa de cosas ultrapequeñas como moléculas, átomos y partículas elementales, ámbito en el que pueden despreciarse, por sus pequeñas masas, los efectos gravitacionales. La relatividad general, por su parte, se aplica a objetos

masivos como planetas, galaxias y agujeros negros. La dificultad surge cuando han de considerarse cosas pequeñas y muy densas, en cuyo estudio hay que tomar en cuenta a la vez la gravitación y los efectos cuánticos, como en los agujeros negros o el universo en el momento del Big Bang.

Para entender la radiación de partículas desde agujeros negros primero hay que tomar en cuenta que el *vacío clásico*, el imaginado en la teoría de Newton, es la ausencia pura de partículas y radiación. En este vacío nada existe. Esta versión de vacío es rechazada por la teoría cuántica, que lo sustituye por un espacio que es un hervidero de partículas, un lugar altamente fluctuante en el que de modo continuo, y por períodos de tiempo muy cortos, aparecen y desaparecen parejas de antipartículas. Es el *vacío cuántico*. En él, por ejemplo, una pareja protón-antiprotón existiría solamente durante una millonésima de millonésima de millonésima de segundo ( $10^{-24}$  segundos), lo que muestra que a nivel cotidiano estos fenómenos no son observables. Pero sus efectos en el micromundo son verificables.

Este hervidero de partículas es consecuencia del principio de incertidumbre, el que en efecto permite la aparición, desde nada, de parejas partícula-antipartícula que normalmente se aniquilan entre sí, devolviendo la energía que tomaron prestada violando por un brevísimo tiempo la conservación de la energía; estas partículas se conocen como “virtuales”. Sin embargo, si la creación de pares ocurre muy cerca de la superficie de un agujero negro y en su exterior, existe la posibilidad de que un miembro de la pareja viaje al interior y el otro se aleje hacia el exterior. En este caso, y debido a la intensa gravedad cerca del horizonte, la pareja toma energía del campo de gravitación y se materializa convirtiendo las partículas “virtuales” en “reales”. La partícula que escapa al exterior porta con ella masa y disminuye por tanto la masa y energía del agujero negro. También la carga, si el agujero negro la tiene. Hay así emisión de partículas por parte del agujero, fenómeno al que se conoce como *radiación de Hawking*. Este flujo hacia el exterior contiene partículas de todo tipo, incluyendo fotones, que se forman también extrayendo energía del campo de gravitación. Esta radiación se asemeja a la de un cuerpo caliente y depende de la masa



• *Mi objetivo es simple. Es un completo conocimiento del universo, por qué es como es y por qué existe.*

Hawking

del agujero. Como consecuencia, *los agujeros negros no son completamente negros* y su frontera no está tan definida como se supone en la teoría de Einstein.

De acuerdo con la teoría de Hawking, mientras mayor sea la masa del agujero negro menor es la rapidez con la que emite radiación. Uno de poca masa tiene más alta temperatura y desaparecerá más rápido que uno masivo. Uno de dimensiones atómicas (un miniagujero, de los que según Hawking abundarían en las épocas cercanas al Big Bang) desaparecerá casi inmediatamente después de ser formado. Esto significa que tal vez podrían verse emisiones de miniagujeros de épocas cercanas al comienzo del universo, aunque no hay hasta ahora evidencia alguna. Así pues, en síntesis, *contrario a lo que asegura la teoría de Einstein, un agujero negro puede evaporarse; no se conoce sin embargo cómo ocurran sus últimos instantes.*

La teoría de radiación desde agujeros negros comenzó poco después de una visita de Hawking a Moscú en 1973, donde Zeldovich y Starobinski le demostraron que los agujeros negros deberían emitir partículas. Los cálculos, revisados por Hawking, resultaron correctos y fueron completados, y resultó de ahí la teoría de la radiación de Hawking. La hipótesis que alimenta los cálculos comienza con el principio de incertidumbre y la formación de parejas de antipartículas.

La teoría alteró por completo los estudios sobre agujeros negros, al inaugurar la idea de que podrían evaporarse hasta desaparecer. Los cálculos aparecieron en la revista *Nature* en 1974 en un artículo titulado “¿Explosiones de agujeros negros?”. Aquí comienzan los intentos de Hawking de conectar la gravitación con la teoría cuántica.

Los efectos cuánticos hacen que los agujeros negros brillen como cuerpos calientes con una

temperatura tanto más alta cuanto menor sea la masa del agujero negro. Además, el área del horizonte solo puede aumentar como pasa con la entropía, que es una medida del volumen de información que se pierde durante el colapso.

Este resultado estableció una profunda e inesperada relación entre gravitación y termodinámica.

Las partículas emitidas por los agujeros negros tendrían propiedades altamente aleatorias, por lo que cuando un agujero negro desaparece la información de todo lo que en él hubiera caído se perdería para siempre. Es decir, los agujeros negros en explosión añaden aleatoriedad e impredecibilidad al universo, al borrar la información acerca de lo que cae en el agujero.

Este resultado va contra las leyes de la teoría cuántica que prohíbe la destrucción de la información y plantea un conflicto llamado “paradoja de la información”, aunque finalmente Hawking reconoció, después de un debate de más de 40 años, que la información no se pierde, que las partículas emitidas preservan de alguna manera la información contenida en lo que el agujero alguna vez absorbió. Ni él ni otros han concebido una explicación clara y convincente acerca de cómo el agujero preserva la información.

El fallo en la explicación está, piensa Strominger, en que se ha pasado por alto la capacidad del vacío en torno al agujero para almacenar información; tal vez esté contenida en los gravitones cerca de la superficie. ¿Y cómo explicar la transferencia de la información a la radiación de Hawking? Nadie lo sabe con certeza. Tal vez hay, cerca del horizonte, lo que se ha llamado un Muro de Fuego (*firewall*) que podría convertirlo en una especie de membrana de muy alta energía que atrapa temporalmente lo que cae al agujero y luego lo libera. El debate continúa.



Hawking en el Auditorio Morton de la Universidad George Washington, abril de 2008. Foto: NASA, Paul E. Alers

“je ne regrette rien. Esta frase compendia mi vida”, confesó en una entrevista, haciendo referencia a una canción de Edith Piaff.

\*\*\*

Según la teoría de Hawking los pares de partículas creadas en la cercanía del horizonte están entrelazadas, lo que implica que el comportamiento de cada una está correlacionado con el de la otra. No solo eso: cada nueva partícula emitida estaría entrelazada con *todas* las previamente emitidas, con lo que es imposible recuperar la información que abandona el agujero negro, pues se requiere “desentrelazar” toda la radiación emitida hasta el momento. Este doble entrelazamiento viola el que se creía que existía solo entre partícula y antipartícula, lo que empeora la paradoja de la información.

### Singularidades

Un trabajo complementario del anterior sobre agujeros negros, que los conecta con la teoría del Big Bang, es un ejemplo hermoso de la forma de pensar de Hawking. Veamos.

En 1929 Hubble descubrió el movimiento de las galaxias; estas se alejan de nosotros según una ley que conecta su distancia y su velocidad. Según la relatividad general este alejamiento es explicable, no como un movimiento efectivo de las galaxias en el espacio, sino como *expansión del espacio*, manteniendo inalteradas las coordenadas de las galaxias. La pregunta que surge es simple: ¿estuvieron juntas las galaxias en un mismo lugar al comienzo del universo, en el momento del Big Bang?

Uno de sus artículos más conocidos, redactado con Penrose a finales de los años sesenta, contiene la demostración de que la relatividad general conduce a una *singularidad* en el espacio-tiempo, esto es, a una condición física de curvatura infinita del espacio-tiempo en la que las ecuaciones de la relatividad general se tornan inválidas, al dar lugar a valores infinitos de las variables físicas típicas como la presión, la densidad de masa y la temperatura. Una singularidad sería el principio del universo. Este comenzaría en una situación que no contaría con ecuaciones que pudieran dar cuenta de las condiciones iniciales, haciendo necesario el concurso de un Creador que se encargaría de escogerlas.

Si hay una singularidad en el Big Bang, entonces la teoría general de relatividad no es completa, precisa de un ingrediente adicional que podría ser la teoría cuántica.

\*\*\*

En un trabajo posterior, Hawking conectó la teoría de agujeros negros con la cosmología convirtiendo el colapso de materia que da lugar a los agujeros negros en una explosión, mediante el expediente simple de invertir la dirección del tiempo. Esto permitió entender la teoría del Big Bang desde la relatividad general. Como el Big Bang es el reverso temporal del colapso gravitacional, el universo resulta tener un comienzo, una singularidad en el comienzo del tiempo, como el colapso presenta una singularidad al final.

### Horizonte aparente

“No hay agujeros negros, al menos en el sentido en que los conocemos”, escribió Hawking en un artículo publicado *online* en enero de 2014, en el que se deshizo de la noción de horizonte —frontera invisible desde cuyo interior ni partículas ni luz pueden viajar nunca hacia afuera—, incompatible con la teoría cuántica. El horizonte impuesto por la relatividad general fue entonces reemplazado por un “horizonte aparente”, frontera que retiene solo de modo temporal la radiación y las partículas que llegan al agujero, permitiendo que escapen luego siguiendo reglas que vienen de una teoría de gravedad cuántica a la que —reconoce— le falta todavía mucha elaboración.

De acuerdo con Hawking, la razón de la existencia del horizonte aparente podría ser que los efectos cuánticos alrededor de un agujero negro generarían fluctuaciones tan violentas del espacio-tiempo que impedirían la existencia del horizonte de Schwarzschild como una región con un radio definido, permitiendo más bien la existencia de un nuevo tipo de horizonte de contornos difusos configurados por la teoría cuántica.

\*\*\*

*Parece que Einstein erró por partida doble cuando dijo que Dios no juega a los dados. La consideración de la emisión de partículas de los agujeros negros denotaría que Dios no solo juega a los dados, sino que los lanza a veces donde no pueden ser vistos.*  
Hawking

### Tiempo imaginario

Consideremos un último tema en los trabajos de Hawking. Si se piensa en la dirección del

*tiempo real*, el usual en física, la consecuencia de un colapso gravitacional es una singularidad en el espacio-tiempo. Pero la dirección del *tiempo imaginario* (una versión matemática que hace parte de los números complejos), introducido por Hawking en una nueva teoría cosmológica, es perpendicular a la del tiempo real. El resultado final es que las tres direcciones del espacio y el tiempo imaginario formarían un espacio-tiempo cerrado en sí mismo, sin límites, ni bordes.

En este universo autocontenido no habría comienzo ni fin, ni en el espacio, ni en el tiempo. Como consecuencia, en cada momento y lugar todo quedaría enteramente determinado por las leyes de la física, sin singularidades de ningún tipo. No habría instante ni lugar en el universo donde las leyes físicas pudieran colapsar. Estos resultados, según Hawking, obvian la necesidad de un Creador.

\*\*\*

*¿Qué es lo que alienta fuego sobre las ecuaciones y las hace gobernar un universo? ¿Es tan apremiante la teoría unificada definitiva que determina su propia existencia? Aunque la ciencia pueda resolver el problema del comienzo del universo, no es capaz de responder a la pregunta ¿por qué se molestó el universo en existir? Ignoro la respuesta,* escribió Hawking

### Coda

Hay temas que aquí no hemos tocado, que dejaremos al lector, y que son muestra de la versatilidad, el ingenio y la curiosidad de Hawking: miniuniversos, agujeros blancos, viajes en el tiempo, miniagujeros negros, posibilidad de vida extraterrestre, sobrepoblación planetaria, entre otros.

\*\*\*

*Ha sido un momento glorioso estar vivo e investigar sobre física teórica. Nuestra imagen del universo ha cambiado mucho en los últimos 50 años, y estoy feliz de haber hecho una pequeña contribución,* declaró Hawking alguna vez. ■

Alonso Sepúlveda S. (Colombia)  
Físico de la Universidad de Antioquia. Realizó estudios de posgrado en el Hunter College de Nueva York. Desde 1990 ha sido investigador del Centro Internacional de Astrofísica de la Universidad Sapienza de Roma. Ha publicado, entre otros, *Estética y simetrías* (2003), *Un viaje en el espacio y en el tiempo* (2010), *El instante luminoso* (2012) y *Bases de astrofísica* (2014).

## FREUD Y LA LITERATURA II

# Freud, lector de Shakespeare

ALFREDO DE LOS RÍOS

Varias de las grandes obras de William Shakespeare (1564-1616) fueron objeto de interés, de la lectura cuidadosa, del análisis de personajes y de la extracción, por parte de Freud, de ideas, conceptos e incluso de mecanismos psíquicos que interpretó y adaptó a la teoría psicoanalítica. Shakespeare, dramaturgo, poeta y actor inglés, se considera que nació y residió en Stratford-upon-Avon en Inglaterra. Su capacidad genial y su talento artístico le permitieron una visión totalizadora de las contradicciones y la complementariedad entre extremos ideales y personajes, especialmente en sus dramas, que han sido considerados verdaderas tragedias en el sentido de las clásicas griegas. Las dos más logradas son *Hamlet* (1601) y *Macbeth* (1606). La más representada y más conocida ha sido la de Hamlet, príncipe de Dinamarca. Otras grandes obras como *Otelo* (1601), *El rey Lear* (1605), *Un cuento de invierno* (1623) y *La tempestad* (1612) son algunas de las piezas más importantes que han influido a diversos autores de todas las épocas. Freud también se ocupó de obras como *Ricardo III* (1591-1592) y *El mercader de Venecia* (1596-1598).

A

Igualmente, como en su referencia a *Edipo Rey*, de Sófocles, en la carta 71 a Fliess (1897), Freud escribe:

Fugazmente se me ha pasado por la cabeza que lo mismo podría estar también en el fundamento de Hamlet. No me refiero al propósito consciente de Shakespeare; más bien creo que un episodio real estimuló en él la figuración, así: lo inconsciente dentro de él comprendió lo inconsciente del héroe. De qué manera justifica el histérico Hamlet su sentencia: “Así como la conciencia (moral) hace de todos nosotros unos cobardes” (Acto III, escena 1): ¿de qué manera explica su vacilación en vengar al padre matando a su tío, ese mismo Hamlet que sin reparo alguno envía a sus cortesanos a la muerte y asesina sin ningún escrúpulo a Laertes? No podría explicarlo mejor que por la tortura que le depara el oscuro recuerdo de haber meditado la misma fechoría contra el padre por pasión hacia la madre y “trátese a cada hombre según se merece y ¿quién se libraría de ser azotado?” (Acto II, escena 2). Su conciencia es su conciencia de culpa inconsciente. Y su enajenación sexual en su diálogo con Ofelia, ¿no es la típicamente histérica? ¿Y su desestimación del instinto (Instinkt) de engendrar hijos? Y por último ¿no lo es acaso su transferencia del crimen de su padre sobre Ofelia? ¿Y al fin no consigue, de una manera tan peregrina como la de mis pacientes histéricos, procurarse su punición experimentando idéntico destino que el padre, al ser envenenado por el mismo rival? (307-308)

También, tiempo después, en la “Interpretación de los sueños” (1900), Freud esclarece:

En el mismo suelo que Edipo Rey, hunde sus raíces otra de las grandes creaciones trágicas, el Hamlet de Shakespeare. Pero en el diverso modo de tratar el idéntico material se manifiesta toda la diferencia de la vida anímica en esos dos períodos de la cultura, tan separados en el tiempo: se muestra el progreso secular de la represión en la vida espiritual de la humanidad. En Edipo, como en el sueño, la fantasía del deseo infantil subterráneo es

traída a la luz y realizada: en Hamlet permanece reprimida y sólo averiguamos su existencia —las cosas se encadenan aquí como en una neurosis— por sus consecuencias inhibitorias [...] ¿Qué lo inhibe entonces en el cumplimiento de la tarea que le encargó el espectro de su padre? Aquí se nos ofrece de nuevo la conjetura: es la particular índole de esa tarea. Hamlet lo puede todo, menos vengarse del hombre que eliminó a su padre y usurpó a este el lugar junto a su madre, del hombre que le muestra la realización de sus deseos infantiles reprimidos. Así el horror que debería moverlo a la venganza se trueca en autorreproche, en escrúpulo de conciencia: lo detiene la sospecha de que él mismo, y entendido ello al pie de la letra, no es mejor que el pecador al que debería castigar. De tal modo he traducido a lo consciente aquello que en el alma del protagonista tiene que permanecer inconsciente; si alguien quiere llamar histérico a Hamlet no puedo yo sino admitirlo como la consecuencia de mi interpretación. A ello conviene muy bien la repugnancia por lo sexual que Hamlet expresa en el coloquio con Ofelia. [...] Así como cualquier síntoma neurótico, y también el sueño, son susceptibles de sobreinterpretación —y aun esta es indispensable para una comprensión plena—, de igual modo toda genuina creación literaria surgirá en el alma del poeta por más de un motivo o incitación y admitirá más de una interpretación. Aquí solo he ensayado interpretar el estrato más profundo de las mociones que se agitaban en el alma del creador (272).

Harold Bloom, un crítico literario norteamericano políticamente incorrecto, experto mundial en Shakespeare y autoritario en la construcción de un canon occidental, dijo la siguiente enormidad: todo el psicoanálisis fue extraído por Freud de Shakespeare. Y tiene a bien fundamentar su afirmación. Dice que en Shakespeare se produce algo que jamás antes la literatura había producido. En efecto, don William inventa personajes que hablan en voz alta para sí y para otros, y después reflexionan en voz alta sobre lo que ellos mismos han dicho. Y en el transcurso de su decir experimentan un cambio serio y vital. El invento shakesperiano es el de protagonistas

que cavilan para sí y, sobre la base de esas cavilaciones, cambian. La asociación libre entonces, según Bloom, es una lectura shakesperiana de Freud y no una lectura freudiana de Shakespeare. Bloom (2006) escribió:

Durante muchos años yo he enseñado que Freud es en lo esencial Shakespeare profanado: la visión de Freud de la psicología humana se deriva, de un modo no del todo inconsciente, de su lectura de las obras. El fundador del psicoanálisis leyó a Shakespeare a todo lo largo de su vida y reconoció que Shakespeare era el más grande de los escritores. Shakespeare rondó a Freud como nos ronda al resto de nosotros; de un modo deliberado y de un modo no intencional, Freud se vio citado (y malcitando) a Shakespeare en la conversación, en sus cartas, y en la creación de una literatura propia para el psicoanálisis. No creo que sea exacto decir que Freud amó a Shakespeare como amó a Goethe y Milton. Dudo incluso que pueda llamarsele ambivalente respecto a Shakespeare. Freud no amó a la Biblia ni mostró ambivalencia alguna hacia ella, y Shakespeare, mucho más que la Biblia, se volvió la autoridad secreta de Freud, el padre al que no reconocería.

Ya no existe en Hamlet la ignorancia que es evidente en Edipo. En el príncipe de Dinamarca hay una revelación sobre el crimen por parte del fantasma del padre muerto, pero existirá la culpa inconsciente, que también estará relacionada con el deseo sobre la mujer que está en juego entre su padre y su tío, pero también con él mismo, con el propio Hamlet: la figura de Gertrudis, su propia madre. De nuevo, con distintos matices, existe un parricidio ya cometido y también el desplazamiento sobre su tío con la vacilación de la venganza; y por otro lado el interjuego de deseos con la enigmática figura de Ofelia, a partir de lo cual también Hamlet matará a un padre en Polonio, y a un rival en Laertes, finalizando con su propia muerte producida por el veneno de la espada de su cuñado y rival.

En el sentido de su conexión literaria: la figura y el efecto del Edipo de Sófocles son fundadores en la obra freudiana, y se transfieren sin muchas variaciones al complejo de Edipo; la de



William Shakespeare recitando *Hamlet* a su familia

Hamlet es una variante de la anterior, con mayor número de personajes, pero que representan una estructura de base igual que la de la tragedia antigua. La gran diferencia es que Hamlet ingresa “puro” al drama, y su conflicto se establece en el desarrollo de este, con la disyunción entre el conocimiento consciente de quién es el asesino y la culpa inconsciente, que inhibe su capacidad de venganza. Además Freud, en *Edipo Rey*, lee una leyenda convertida en tragedia por el ingenio de Sófocles, que luego universaliza; en Shakespeare parte, como lo enuncia en su análisis, de que es un conflicto que está instalado en su autor. Leemos en Freud:

Desde luego, no puede ser sino la vida anímica de su propio creador, la que nos sale al paso en *Hamlet*; de la obra de George Brandes sobre Shakespeare (1896) tomo la noticia de que el drama fue escrito inmediatamente después de la muerte de su padre (en 1601), y por tanto en pleno duelo, en la revivencia —tenemos derecho a suponerlo— de los sentimientos infantiles referidos a él. También es sabido que un hijo de Shakespeare, muerto prematuramente, llevaba el nombre de Hamnet (idéntico a Hamlet). Si Hamlet trata de la relación del hijo con los padres, Macbeth, escrito por esa misma época, aborda el tema de la esterilidad.

En un texto publicado entre 1905 y 1906, con el título “Personajes psicopáticos en el escenario” (277-282), Freud desarrolla importantes observaciones sobre las condiciones de los dramas y las tragedias teatrales y sus efectos en el espectador. Ser espectador participante del juego dramático significa para el adulto lo que el juego para el niño, quien satisface de ese modo la expectativa, que preside sus tanteos, de igualarse al adulto. El espectador aspira desde su anonimato en la galería de los personajes a ser una especie de “héroe” y el autor-actor del drama se lo posibilitan

permitiéndole la *identificación* con un héroe. Y al hacerlo le ahorran también algo que el espectador sabe: esa promoción de su persona al heroísmo no sería posible sin dolores, sin penas, sin graves tribulaciones que le cancelarían el goce [...] por eso la premisa de su goce es la ilusión; o sea: el penar es amortiguado por la certeza, de que en primer lugar es otro el que ahí, en la escena, actúa y pena, y en segundo lugar, se trata de un juego teatral que no puede hacer peligrar su seguridad personal. En tales circunstancias puede gozarse como “grande”, entregarse sin temor a mociones sofocadas como lo son sus ansias de libertad, en lo religioso, lo político, lo social y lo sexual, y desahogarse en todas las direcciones dentro de cada una de las grandiosas escenas de esa vida que ahí se figura.

Freud enumera las diferentes condiciones de goce que ofrecen las creaciones literarias: la poesía lírica contribuye a desahogar una sensibilidad intensa y variada igual que la danza. La épica está destinada a ofrecer la posibilidad del goce de la gran personalidad heroica en su triunfo y por otro lado el drama lleva hasta lo hondo de las posibilidades afectivas, de los presagios, de las desdichas, y puede mostrar al héroe derrotado en su lucha, a veces con una complacencia masoquista. La comedia crea inquietudes y después las calma, y en la tragedia se concretan las penas. Más adelante Freud reitera con respecto al drama: “Por tanto, tema del drama son todas las variedades de sufrimiento; el espectador tiene que extraer de ellas un placer, y de ahí resulta la primera condición de la creación artística: no debe hacer sufrir al espectador, ha de saber compensar la piedad

que excita mediante las satisfacciones que de ahí pueden extraerse. Una regla que infringen con particular frecuencia los autores recientes”.

Realiza muchas otras observaciones sobre los efectos de ciertos personajes que ya están afectados en sus penas anímicas ya provocadas, como es el caso de personajes del propio Sófocles como *Ajax* o *Filoctetes* que ya traen un sufrimiento cuando se inicia su drama teatral. Habla luego de la *tragedia burguesa* (o de la sociedad civil) y de la *tragedia de caracteres*, donde se presentan grandes conflictos entre seres humanos, en los cuales con frecuencia hay más de un héroe. Aquí la rebeldía puede ser diferente a la del héroe trágico griego, pero puede aparecer en piezas sociales más restringidas, y en ambientes modernos como los de Ibsen (*Casa de muñecas*; *Un enemigo del pueblo* o *El pato Salvaje*).

Y luego de señalar el drama religioso, el social y el de caracteres, identifica uno muy especial que es el *drama psicológico*: “Es en el alma misma del héroe donde se libra la lucha engendradora del sufrimiento: son mociones encontradas las que se combaten, en una lid que no culmina con la derrota del héroe, sino con la de una de tales mociones”. Generalmente debe renunciar a una de esas mociones y puede tener una combinación de los rasgos del drama social o del de caracteres. Tienen cabida aquí las tragedias de amor, la sofocación del amor por la cultura social o el conflicto entre “amor y deber” como en la ópera, y pueden tener una variación infinita: “tan infinita como la de los sueños diurnos eróticos de los seres humanos”.

Afirma Freud que el primero de estos dramas modernos es *Hamlet*, que tiene tres características: 1) El héroe no es un psicópata (en el sentido de un enfermo mental), sino que se vuelve tal en la acción considerada. 2) La moción reprimida se cuenta entre aquellas que lo están en todos nosotros por igual, y es su represión uno de los fundamentos de nuestro desarrollo personal; lo que la situación pone en entredicho es la represión misma. Esas dos condiciones nos facilitan reencontrarnos con el héroe; somos susceptibles del mismo conflicto que él. Y 3) La plasmación artística es lograr que esa moción, que pretende llegar a la conciencia, no se llame por su nombre y así ese proceso se consume de nuevo en el espectador y este sea presa

de sentimientos sin darse cuenta de lo que ocurre. Es la forma de ablandar la resistencia de mociones que pueden llegar a la conciencia, como sucede en un análisis con los retoños de lo reprimido, aunque no se logre evidenciar lo reprimido mismo. Y concluye Freud: “Y en Hamlet, en verdad, el conflicto está tan oculto, que yo pude colegirlo apenas... es posible que por no tener en cuenta estas tres condiciones, muchas otras figuras psicopáticas se hayan vuelto tan inservibles para la escena como lo son para la vida”.

La lectura freudiana de *Hamlet* tendrá nuevos y novedosos aportes en la obra de Lacan (Seminario 6, clase 13, marzo 4/59 y ss.), donde el psicoanalista francés despliega la descripción del grafo del deseo y ofrece una mayor profundidad de los motivos de la “procrastinación” del príncipe nórdico en la comisión de su venganza y pone de relieve lo que se juega en la relación con Ofelia, en la dinámica de su deseo inconsciente. Sin embargo, necesitaría un estudio aparte y no avanzaremos en esa dirección, ya que nuestro propósito es mantenernos dentro de los límites de las interacciones entre Freud y la literatura.

## B

En 1916 se publicaron en la revista *Imago* tres ensayos de Freud bajo el título “Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico”, en dos de los cuales aparecen de nuevo personajes de la obra de William Shakespeare, que sirven como ejemplos y puntos de afianzamiento de varios conceptos psicoanalíticos. Son ‘Las excepciones’ (319-322) y ‘Los que fracasan al triunfar’ (323-337).

## I

En ‘Las excepciones’ se trata de personas que generalmente en su vida infantil tuvieron serias carencias, deformidades o defectos o fueron sometidas a la exigencia, así sea provisional, de sacrificios en la satisfacción de alguna actividad placentera, aunque puedan esperar en el futuro algunas compensaciones; es muy frecuente en las esperanzas de redención o premios al sufrimiento en esta vida que ofrece la religión. No obstante, aparecen casos en los que dichos individuos se rebelan contra la propuesta de que en el futuro tendrán otras compensaciones y, como precisa Freud:

Dicen que han sufrido y se han privado bastante, que tienen derechos a que se les excuse de ulteriores requerimientos, y que no se someten más a ninguna necesidad desagradable pues ellos son *excepciones* y piensan seguir siéndolo [...]. Su neurosis se anudaba a una vivencia o a un sufrimiento que los había afectado en la primera infancia de los que se sabían inocentes y pudieron estimar como un injusto perjuicio inferido a su persona. Los privilegios que ellos se arrogaron por esa injusticia, y la rebeldía que de ahí resultó, habían contribuido no poco a agudizar los conflictos que más tarde llevaron al estallido de la neurosis. [...] Por razones que con facilidad se comprenden, no puedo comunicar mucho más de estas historias clínicas ni de otras. [...] En cambio no me privaré de aludir a una figura plasmada por el más grande de los creadores literarios, en cuyo carácter la pretensión de excepcionalidad, se enlaza íntimamente con los factores del daño congénito y es motivado por éste último.

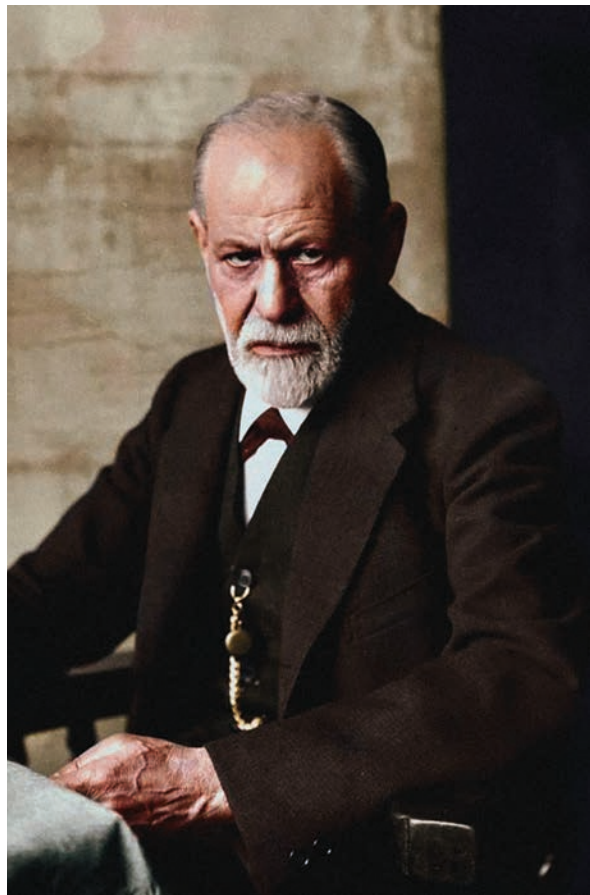
En el monólogo introductorio de *Ricardo III* de Shakespeare, dice Gloucester, el que después es coronado rey:

Mas yo, que no estoy hecho para traviosos  
deportes  
Ni para cortejar a un amoroso espejo;  
Yo, que con mi burda estampa carezco de  
amable majestad  
Para pavonearme ante una ninfa licenciosa;  
Yo, cercenado de esa bella proporción,  
Arteramente despojado de encantos  
por la Naturaleza,  
Deforme, inacabado, enviado antes de tiempo  
Al mundo que respira; a medias terminado,  
Y tan renqueante y falto de donaire  
Que los perros me ladran cuando me  
paro ante ellos  
(.....)  
Y pues que no puedo actuar como un amante  
Frente a estos tiempos de palabras corteses,  
estoy resuelto a actuar como un villano  
Y odiar los frívolos placeres de esta época.



Freud observa que Ricardo solo parece decir que se aburre en este tiempo de ocio y quiere divertirse, y ya que por su deformidad no puede actuar como un amante exitoso, entonces actuará como un malvado, intrigará, asesinará y hará cuanto le venga en gana. Pero si solo fuera de esa manera, el espectador de la obra no podría tener ningún rasgo de simpatía con este personaje tan malévolos. Algo más debe ocultarse para que se logre tener una posible comunidad interior con él.

Por ello es necesario que se complete su intención, para que pueda desaparecer esa aparente frivolidad y se logre una simpatía con este héroe malvado. Y en ese aspecto agrega Freud: "He aquí, entonces lo que él quiere decir: 'La naturaleza ha cometido conmigo una grave injusticia negándome la bella figura que hace a los hombres ser amados. La vida me debe un resarcimiento, que yo me tomaré. Tengo derecho a ser una excepción, a pasar por encima de los reparos que detienen a otros. Y aun me es lícito ejercer la injusticia pues conmigo se la ha cometido'". Y concluye Freud:



Y ahora sentimos que nosotros mismos podríamos volvernos como Ricardo, y hasta en pequeña medida ya estamos dispuestos a hacerlo. Ricardo es una magnificación gigantesca de este aspecto que descubrimos también en nosotros. Creemos tener pleno fundamento para poner mala cara a la naturaleza y el destino a causa de daños congénitos y sufridos en la infancia; exigimos total resarcimiento por tempranas afrentas a nuestro narcisismo, a nuestro amor propio. ¿Por qué la naturaleza no nos ha agraciado con los dorados bucles de Balder, la fortaleza de Sigfrido, la frente levantada del genio o el noble perfil del aristócrata? ¿Por qué nacimos en una casa burguesa y no en el palacio del rey? Eso de ser hermosos y distinguidos lo haríamos tan bien como todos aquellos a quienes ahora tenemos que envidiar.

Aquí también aparece una alusión al fenómeno clínico que Freud descubrió en las memoraciones del neurótico: lo que llamó "la novela familiar" que precisamente se refiere a la creencia del neurótico de que su origen fue principesco y que se es un hijo abandonado o perdido de una pareja real, lo que resulta siendo el correlato de "Su Majestad" el bebé, en el periodo narcisista primitivo.

Este efecto, descrito para que el espectador reconozca y se identifique con los motivos profundos del héroe, Freud lo reconoce en el autor que logra ser un verdadero creador, porque, si no fuera así: "un chapucero, en su lugar, vertería en expresión consciente todo lo que quiere comunicarnos y entonces tropezaría con nuestra inteligencia fría, desembarazada en sus movimientos, que no nos dejaría abismarnos en la ilusión".

A las anteriores observaciones, Freud agrega una más y, por importante, no menos polémica, especialmente en la actualidad en las discusiones sobre la condición de las mujeres y la sexualidad femenina. Freud señala: "la pretensión de las mujeres a ciertas prerrogativas y dispensas de tantas coerciones en la vida descansa en el mismo fundamento. Como lo averiguamos por el trabajo psicoanalítico las mujeres se consideran dañadas en la infancia, cercenadas de un pedazo y humilladas sin su culpa, y el encono de tantas hijas contra su madre tiene por raíz última el reproche de haberlas traído al mundo como mujeres y no como

varones". Es otra formulación más, sin nombrarlo, del problemático complejo de castración, que impacta tan bruscamente la comprensión del lector de Freud, pero que sin embargo es un concepto básico y muy polémico de la teoría freudiana.

## 2

En 'Los que fracasan al triunfar', luego de algunas explicaciones sobre la génesis de la neurosis, Freud plantea: "Tanto más sorprendidos y aún confundidos quedamos, entonces, cuando, como médicos, hacemos la experiencia de que en ocasiones ciertos hombres enferman precisamente cuando se les cumple un deseo hondamente arraigado y por mucho tiempo perseguido. Parece como si no pudieran soportar su dicha, pues el vínculo causal entre la contracción de la enfermedad y el éxito no puede ponerse en duda". Luego de varios párrafos explicativos y algunos ejemplos pertinentes, Freud afirma:

El trabajo analítico nos muestra fácilmente que son *poderes de la conciencia moral* los que prohíben a la persona extraer de ese feliz cambio objetivo el provecho largamente esperado. No obstante, averiguar la esencia y el origen de estas tendencias correctoras y punitivas, que a menudo nos sorprenden aun allí donde no esperaríamos hallarlas, es tarea difícil. Lo que sabemos o conjeturamos sobre eso no quiero elucidarlo, por las razones conocidas, basándome en casos de la observación médica. Sino en figuras que grandes literatos han plasmado a partir de su cabal conocimiento del alma humana.

Escoge para ello uno de los personajes más célebres de los dramas de Shakespeare; se trata de Lady Macbeth, en la tragedia de *Macbeth*. Inserto una sinopsis de la obra, en lo que atañe a la transformación y muerte de Lady Macbeth, para ayudar al lector a orientarse en la compleja trama:

La obra, de 5 actos, está ambientada en la Escocia del siglo XI. Macbeth es un noble que destaca en la batalla que logra repeler la invasión nórdica. En el camino de regreso de la batalla, Macbeth y su amigo Banquo se encuentran con tres brujas que le aseguran al primero que será barón de Cawdor, primero, y rey, después; también vaticinan que los hijos de Banquo serán reyes.

Al comprobar que, efectivamente, el rey Duncan lo ha nombrado barón de Cawdor, la ambición por ser rey se apodera de Macbeth. Junto con su esposa, Lady Macbeth, planifican y llevan a cabo el asesinato del rey, mientras es huésped de ellos en el castillo de Inverness. Culpan a los guardias de Duncan, a quienes también asesinan y, luego de que los hijos de este, Malcom y Donalbain, huyen al extranjero por temor a ser eliminados, Macbeth es proclamado Rey de Escocia.

Pero la ambición y la desconfianza se incrementan.

Los Macbeth sienten que deben continuar con sus crímenes para conservar el poder. Así, ordenan asesinar a su amigo Banquo y al hijo de este, Fleance. Los sicarios logran matar solo al primero, mientras el segundo puede huir. En una fiesta con el que el nuevo rey agasaja a sus seguidores, el espectro de Banquo se le aparece.

Macbeth vuelve a ver a las brujas, a pedirles que le adivinen el futuro. Una de ellas le dice que tenga cuidado con el caballero Macduff, otra que ningún hombre nacido de mujer logrará matarlo y, la tercera, que mientras el bosque de Birnam no se mueva y ataque el castillo de Dusidane no tendrá problemas.

Macduff huye a Inglaterra y Macbeth ataca su castillo y asesina a su familia. Aquel jura venganza y convence a Malcom, hijo mayor del fallecido rey Duncan, para invadir Escocia con ayuda de tropas inglesas. Mientras tanto, a Lady Macbeth la acecha la culpa, que la lleva al suicidio.

La historia concluye cuando se cumplen los enigmáticos vaticinios de las brujas: en particular los que llevan a Macbeth a su muerte.

Sobre Lady Macbeth adelanta Freud:

Antes ninguna vacilación y ningún indicio en ella de lucha interior, ninguna otra aspiración que disipar los reparos de su ambicioso pero sentimental marido. A su designio de muerte quiere sacrificar incluso su femineidad, sin atender al papel decisivo que habrá de caberle a esa femineidad después, cuando sea preciso asegurar esa meta de su ambición alcanzada por el crimen:

“¡Venid a mí, espíritus que servís a los mortales pensamientos! ¡Despojadme de mi sexo [...] ¡Venid a mis senos de mujer, y convertid mi leche en hiel, emisarios homicidas!” (Acto I, escena 5)

“He amamantado un niño, y sé lo grato que es amar a quien del seno se alimenta: pues bien, en el instante mismo en que sonriese ante mi rostro le arrancaría el pezón de sus blandas encías y le partiría el cráneo, si hubiera jurado hacerlo como tú juraste en este caso” (Acto I, escena 7).

#### Agrega Freud:

Ahora cuando se ha convertido en reina por el asesinato de Duncan, se anuncia fugazmente en ella algo como una desilusión, como un hastío. No sabemos el porqué.

“Nada se gana, al contrario, todo se pierde, cuando nuestro deseo se cumple sin contento: vale más ser aquello que hemos destruido, que por la destrucción de vivir en dudosa alegría” (Acto III, escena 2).

#### Sigue Freud:

Pero persevera. En la escena del banquete, la que sigue a esas palabras, sólo ella conserva la sangre fría, salva la turbación de su marido, halla un pretexto para despedir a los huéspedes. Y después desaparece de nuestra vista. Volvemos a verla (en la primera escena del quinto acto) como sonámbula, fijada en las impresiones de aquella noche sangrienta. De nuevo, como entonces, infunde ánimo a su esposo: “¡Qué vergüenza mi señor, qué vergüenza! ¿Un soldado y con miedo? ¿Por qué temer que alguien lo sepa?, ¿si nadie puede pedir cuentas a nuestro poder?” (Acto V, escena 1).

Oye el toc toc en la puerta que aterrizó a su esposo tras el crimen. Pero a la vez se esfuerza por “deshacer lo que ya no puede ser deshecho”. Lava sus manos salpicadas de sangre y que a sangre huelen, y se hace consciente de la vanidad de ese empeño. El arrepentimiento parece haberla postrado a ella, la que parecía tan despiadada. Cuando Lady Macbeth muere, su esposo que entretanto se ha vuelto tan inflexible como ella se mostraba al comienzo, solo le dedica este breve epitafio:

“Bien pudo haberse muerto luego; tiempo habría habido para esa palabra” (Acto V, escena 5).

#### Freud se pregunta:

¿Qué fue lo que destruyó ese carácter que parecía forjado en el metal más duro? ¿Fue solo la desilusión, la otra cara de la hazaña cumplida? ¿Acaso debemos inferir que también en Lady Macbeth una vida anímica en su origen dulce y de femenina blandura se fue empujando hasta alcanzar una concentración y una tensión extrema que no podían ser duraderas, o tenemos que salir en busca de indicios que nos hagan comprender humanamente ese derrumbe por una motivación más profunda?

A diferencia de otras obras del dramaturgo inglés, aquí Freud no pudo investigar claramente los motivos profundos de la transformación, tanto de Macbeth, de ser un pusilánime ambicioso a ser una fiera desenfrenada, como de la instigadora Lady, de temple de acero en una enferma contrita por el arrepentimiento. La obra, en época de Shakespeare, fue solicitada en ocasión de la coronación de Jacobo, hasta entonces rey de Escocia. Sucedió a Isabel I de Inglaterra, llamada la “virginal” y de quien se decía que había sido infecunda. También había corrido el rumor que cuando había nacido Jacobo, hijo de María, su pariente y víctima de su condena a morir, Isabel había expresado que ella era “un tronco estéril” y por tal motivo debía ceder el trono a su pariente que desviaría hacia una dirección distinta la línea de sucesión. Ese material preexistía y Shakespeare también se basó en versiones de otros autores. Y aunque el asunto de la falta de los hijos podría ser uno de los conflictos más profundizados y hubiera permitido entender mejor las transformaciones de la pareja de los esposos Macbeth, el autor privilegió el drama de la ambición y todo el conjunto de la obra siguió por otros cauces. Explica Freud:

Ahora bien, sería de una justicia poética erigida totalmente sobre la ley del talión que la falta de hijos de Macbeth y la esterilidad de su mujer fueran el castigo por sus crímenes contra la santidad de la generación, que Macbeth no pudiera ser padre porque arrebató los hijos

En el sentido de su conexión literaria: la figura y el efecto del Edipo de Sófocles son fundadores en la obra freudiana, y se transfieren sin muchas variaciones al complejo de Edipo; la de Hamlet es una variante de la anterior, con mayor número de personajes, pero que representan una estructura de base igual que la de la tragedia antigua.

al padre y el padre a los hijos, y que en Lady Macbeth se cumpliera ese despojamiento de su sexo que pidió a los espíritus de la muerte. Creo que se comprendería sin más la enfermedad de Lady Macbeth, la mudanza de su temeridad en arrepentimiento, como reacción a su falta de hijos, que la convence de su impotencia frente a los decretos de la naturaleza y al mismo tiempo le recuerda que por su propia culpa ha sido privada de los mejores frutos de su crimen.

Shakespeare tomó de la crónica de Holinshed (1577) el tema de *Macbeth*. Allí el personaje de Lady Macbeth fue pobremente tratado. Sin embargo, una diferencia importante entre esa antigua crónica y la obra del bardo de Stratford-upon-Avon es la cronología de la historia. En la antigua crónica, la transformación de Macbeth desde que se hace rey hasta que comienzan sus crímenes ocurre en un periodo de diez años, donde varios aspectos como el efecto de su carencia de hijos se puede desplegar de forma más evidente, porque en el drama de nuestro autor investigado ese periodo es solo de una *semana*, lo que obliga a su autor a comprimir el material y a perder ciertos motivos relacionados con el tema de los hijos. Describe Freud:

Esa precipitación resta base a todas nuestras construcciones sobre los motivos del vuelco del carácter de Macbeth y su mujer. Falta el tiempo de un continuo desengaño en la espera del hijo, que pudiera desmoralizar

a la mujer y empujar al hombre a una furia temeraria, y queda en pie la contradicción: dentro de la pieza, y entre ella y la ocasión que llevó a escribirla, son muchos los finos nexos que convergen coincidentemente en el motivo de la falta de hijos; no obstante, la economía temporal de la tragedia desautoriza de manera expresa una evolución del carácter no debida a los motivos más internos.

Freud plantea que con esa condición cronológica se vuelve improbable comprender los cambios descritos en Macbeth y su esposa. Y concluye: “Creo que no tenemos más remedio que renunciar a ello en esta triple oscuridad en la que se han condensado la mala conservación del texto, la ignorada intención de su creador y el sentido secreto de la saga. [...] Mientras dura la representación, sin duda, el dramaturgo puede dominarnos gracias a su arte y paralizar nuestro pensamiento, pero no puede impedirnos que nos empeñemos, con posterioridad, en aprehender el mecanismo psicológico de ese efecto”. Y Freud de nuevo insiste en que aunque se sacrifique en parte la “verosimilitud” de la historia, lo más grave es suprimir el enlace causal y el efecto dramático de un periodo largo, y reducirlo a un tiempo circunscrito a unos pocos días, aunque lo haya declarado expresamente.

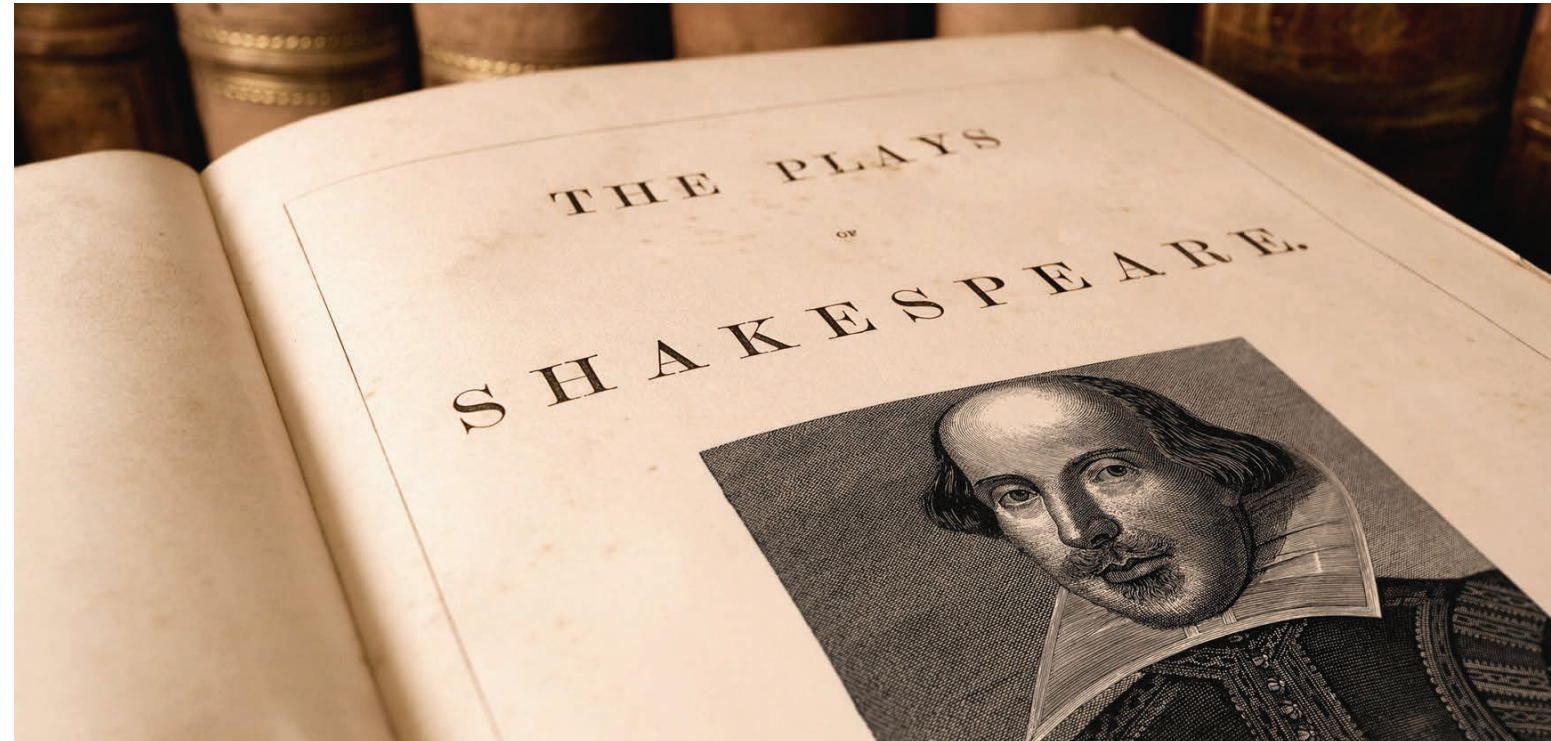
Frustrado con no poder tener la explicación suficiente en el propio texto, Freud acude a un trabajo sobre Shakespeare conocido en la época en la que él elabora este artículo, y encuentra una salida novedosa. Se trata de la investigación de

Ludwig Jekels, en la que ese autor plantea que en el dramaturgo inglés es frecuente partir de un carácter en dos personajes, como si cada uno estuviera incompleto hasta no integrarse en unidad con el otro, y en este caso Macbeth y Lady Macbeth serían esas dos mitades incompletas que luego se potencian.

Freud debe renunciar entonces a entender a Lady Macbeth como un carácter autónomo, sin embargo esa observación le ayuda a definir sus conclusiones. Escribe:

Los gérmenes de angustia que la noche del asesinato brotan en Macbeth no prosperan en él, sino en Lady Macbeth. Él fue quien antes del crimen tuvo la alucinación del puñal, pero es ella la que después cae presa de la enfermedad mental. Él tras el asesinato, oyó que gritaban en la casa: “¡No dormirás más! ¡Macbeth ha asesinado el sueño!” y entonces Macbeth no debería dormir más, pero nada de eso percibimos; no vemos que el rey Macbeth no duerma más, y sí a la reina levantarse dormida y, sonámbula, delatar su culpa; él estuvo inerte ahí, con las manos ensangrentadas, lamentándose de que el inmenso océano de Neptuno no bastaría para limpiarlas; en ese momento ella le infundió confianza: “Un poco de agua nos limpiará de esta acción”, pero después es ella la que durante un largo cuarto de hora se lava y no puede quitarse las salpicaduras de la sangre: “Ni todos los perfumes de Arabia purificarían esta pequeña mano mía” (Acto V, escena 1). —Y finaliza Freud—: Así se cumple en ella lo que él, en los remordimientos de su conciencia moral, temía; ella pasa a ser la arrepentida tras el crimen, él pasa a ser el temerario, y entre los dos agotan las posibilidades de reacción frente al crimen, como dos partes desunidas de una única individualidad psíquica y quizá copias de un solo modelo.

Considero que en este artículo Freud no solo hace gala admirable de su capacidad como lector con intereses científicos, sino como un verdadero experto en afrontar la estructura dramática del texto, e indaga con una posición crítica la manera como fue construida la obra (teniendo en cuenta que era un tema preexistente) y señala



Retrato de Shakespeare en la primera edición de sus obras.  
Foto: Duncan. Getty Images

las contradicciones ineludibles en el manejo del tiempo histórico y en la lógica de los personajes. Una vez más Freud reconoce la importancia de la literatura para el enriquecimiento de su teoría y muestra sus capacidades de lector crítico y su agudeza para profundizar los motivos no explícitos en estas grandes obras.

### 3

Otro artículo de Freud sobre los dramas de Shakespeare es aquel que tiene por título “El motivo de la elección del cofre” (1913), relacionado con dos obras del inglés, pero especialmente con *El mercader de Venecia*, en la escena donde Porcia, su protagonista, solicita a los candidatos que pretenden su mano que escojan los tres cofres de oro, plata y plomo, solo uno de los cuales es el correcto.

Dos de los candidatos, los que eligieron el de oro y el de plata, fueron rechazados. Basanio elige el de plomo y obtiene la mano de Porcia, quien ya lo amaba antes de la prueba.

Shakespeare tomó este concurso oracular de la *Gesta romanorum*, una recopilación de relatos medievales anónimos, en el cual una joven debe hacer la elección para casarse con el hijo

del emperador. Se representa allí una especie de decisión moral, ya que pese a ser el plomo el metal más burdo, puede traer la fortuna, que no será solo por efecto de la ambición, sino de los méritos del individuo.

También en otro drama del inglés Freud intenta indagar su sentido. Es en *El rey Lear*, donde el anciano rey decide dividir su reino entre sus tres hijas, pero descarta a la menor, Cordelia, que es la silenciosa que no responde a la pregunta del padre, y que representa quizás la imagen perturbadora de la muerte. Y esta elección tendrá efectos dramáticos en la muerte de Lear y en su reino.

Decisiones semejantes se encuentran en *La bella Helena* de Offenbach, en la cual Paris se decide entre las tres diosas por la más bella. En el relato infantil *La Cenicienta*, el príncipe se decide por esta y no por sus dos crueles hermanas. En Apuleyo, Psiquis también será elegida y es la menor y más bella de sus hermanas.

Y como lo recuerda Motta (2016):

En el cuento popular de los hermanos Grimm: *Los doce hermanos*, se hace referencia a una mujer que durante siete años guarda

silencio para salvar a sus hermanos. Freud interpreta que en estas elecciones masculinas siempre se reproducen las tres formas de la representación materna en el curso de la vida: la madre misma, la amada, elegida a su imagen y, por último la Madre Tierra, que lo recibe nuevamente en su seno después de la muerte. Representaciones en sí mismas que exigen una elección de parte de una persona y, como se observa a partir de los ejemplos utilizados por Freud —extraídos de diferentes referencias literarias— hay una elección y no todas las elecciones [...]. Con el tema de los tres cofres, Freud propone, además, un rodeo como método de investigación para la labor psicoanalítica: “Tengamos el coraje de continuar en este sentido, y entraremos en una vía que, si bien al principio nos hace encontrar lo imprevisto y lo incomprensible, quizás pueda llevarnos por rodeos hasta alguna meta”.

El análisis puede ser mucho más amplio pero dejaremos en este punto donde ya es muy clara la interacción entre Freud y las obras de Shakespeare.

Freud citaba a Shakespeare desde los 8 años, conocía piezas enteras y podía declamarlas de manera perfecta y en su idioma original. En sus casos clínicos encuentra dramas subjetivos y tragedias individuales y familiares dignos de la pluma del escritor inglés (Roudinesco, 2012). ■

Alfredo De los Ríos (Colombia)

Médico psiquiatra. Psicoanalista. Profesor jubilado de la Universidad de Antioquia.

#### Referencias

- Bloom, Harold (2006). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Freud, Sigmund (1976). *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 24 vols.
- Carta 71 a Fliess (1897). Vol. I.
- La interpretación de los sueños (1900). Vol. V.
- Personajes psicopáticos en el escenario (1906). Vol. VII.
- Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico (1916). Vol. XIV.
- Motta, Carlos Gustavo (2016). *Freud y la literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- Roudinesco, Elisabeth (2015). *Freud. En su tiempo y en el nuestro*. Colección Debate. Barcelona: Penguin Random House.



LINA MARÍA AGUIRRE  
JARAMILLO

En la ciudad del Renacimiento, el centro histórico es Patrimonio de la Humanidad. No necesariamente por los cafés que abusan de la ubicación para triplicar el precio de un *espresso* bastante normalillo o las *gelaterias* recién renovadas que, en lugar de originalidad, replican el estilo pseudoartesanal globalizado de decoración con color blanco despintado, para atraer al cliente que busca no tanto la mejor combinación cremosa *panna* y *pistachio*, sino en donde recargar el teléfono celular. En esta ciudad que los romanos usaron como cuartel y los Medici como el más esplendoroso escenario de arte y poder, el centro es realmente historia: del antiguo foro que hoy ocupa la Plaza de la República, de la imponente torre, en su delgada austeridad, del Palazzo Vecchio, del formidable museo al aire libre de la Loggia dei Lanzi, del antiguo palacio ducal que hoy alberga los tesoros de la Galleria degli Uffizi, de la Accademia que de manera insospechada terminó recibiendo al monumental *David* de Michelangelo y, por supuesto, del *Duomo* en el cual Di Cambio, Uccello, Vasari, Giotto y Brunelleschi dejaron una impronta que hoy hace de Santa Maria del Fiore una de las catedrales más hermosas de todo el mundo.

Precisamente allí, el artista Domenico di Michelino y seguidor de Fra Angelico, recuerda a feligreses y visitantes, en su pintura más importante, sobre las luces y sombras de esta ciudad de pasado turbulento, fértil para prestamistas y banqueros, para belicosos, y víctima de tantas tiranías: *La Commedia Illumina Firenze*, dedicada a Dante y a su más importante creación, una de las obras fundamentales de la historia, rebautizada *Divina* por Boccaccio a finales del siglo XIV, y que no en vano hoy se continúa recitando en papel, y en la red de Twitter con el proyecto del profesor Pablo Maurette en 2018. En una pared de la nave izquierda (occidental), en el interior de un templo cristiano que traza su origen desde el siglo III d. C. y se eleva como alcanzando la eternidad, un espacio reservado para el poeta inmortal.

Aspecto exterior Casa di  
Dante, Florencia, 2018.  
©LM Aguirre Jaramillo

Cerca de allí, por la Via del Proconsolo hasta la misma Via Dante Alighieri, y adentrándose hasta la Via Santa Margherita, el número 1 marca la entrada a la Casa di Dante, en el centro de la ciudad medieval, entre la iglesia de San Martino y la Piazza dei Donati. Se trata de una construcción encomendada por la Administración Municipal de la ciudad, un proyecto bastante accidentado por más de un siglo hasta que finalmente abrió sus puertas de forma permanente la década pasada.

Comenzó en 1865, año del aniversario 600 del nacimiento de Dante. En medio de la agitación por el traslado de la capital de Italia (en proceso de unificación) hacia Turín y el avivamiento de los sentimientos patrióticos y nacionalistas, el arquitecto Mariano Falcini recibió el encargo de diseñar un proyecto que reconstruyese la que podría haber sido la casa de la familia Alighieri, basado tanto en investigación arqueológica e histórica, como en la leyenda local y todos los documentos disponibles de impuestos, escrituras civiles y actas de la parroquia vecina San Martino al Vescovo, a la cual pertenecía la familia (incluyendo una demanda fechada en la época, por la que tuvieron que responder, interpuesta por el párroco a causa de una higuera que estaba dañando el muro del jardín de la iglesia). Falcini entregó su informe artístico con todo y planos para la construcción de la casa principal y propiedad anexa, pero las arcas municipales empezaron a sufrir las consecuencias de la literal “descapitalización” de la ciudad, que tuvo que declararse en quiebra en 1878 (la deuda total ascendía a 150 millones de liras, en un tiempo en el cual un prefecto ganaba el alto salario de 5.000 al año. El municipio tuvo que liquidar sus activos y comprometerse a pagos anuales que terminaría saldando en 1939).

A comienzos del siglo xx, otro arquitecto reconocido, Giuseppe Castellucci, recibió el nuevo encargo de retomar el proyecto, esta vez ampliado. Debía recrear “teatralmente” esta zona del barrio medieval. Es decir, hacer lo que los documentos oficiales respectivos llaman una “restauración interpretativa”: recreando la pequeña plaza en frente de la casa, los muros exteriores en *pietra forte*, un pórtico, un pozo y, con más imaginación, una torre (la familia Alighieri era noble pero no tenía torre, esta pertenecía a la propiedad de una familia

vecina, los Giochi). Pasada la primera mitad del siglo, entre guerras y posguerra, la administración municipal abrió la casa-museo en 1965, en la celebración del aniversario 700 de Dante. Sin embargo, tuvo funcionamiento intermitente hasta 1994, cuando la organización Unione Fiorentina solicitó asumir la administración. Compras, reparaciones y adecuaciones necesarias obligaron a cerrar el museo a partir de 2002 y todos los enseres y piezas fueron almacenados en una bodega en la ciudad de Scandicci. La diosa Fortuna no acompañó: en 2003, un incendio arrasó con casi todo el material guardado. Con piezas recuperadas, reconstruidas y algunas reinventadas, la Casa di Dante fue reabierta, como se conoce hoy, en 2005. Un edificio de cuatro plantas y diez salas que, relata el libro guía del museo, el historiador Vittorio Sermonti, presente en la reinauguración, declaró como “la más auténtica de las falsificaciones históricas”.

No existe una prueba fehaciente de que se pisa allí el mismo suelo que en su día vieron los Alighieri, pero el empeño de la ciudad por erigir la casa de la forma más fiel posible según las fuentes disponibles, por dotarla de indicios, testimonios, objetos diversos que conformasen una narrativa coherente, y el mismo paso de tantos años invertidos en la empresa, hacen que, como leyendo una buena historia, el visitante pueda hacerse a una idea cercana y elocuente del tiempo de Dante, de su vida y obra.

El recorrido se comienza, no podría ser de otra manera, con un ascenso. En la base, un fresco para admirar: un perfil de Dante encontrado a finales del siglo xx en un edificio antiguo cercano. El trazo se asemeja al retrato que se encuentra en la Capilla del Palazzo, hoy Museo Bargello, y se ha atribuido a un artista de la escuela de Giotto. Al subir las escaleras se encuentran varios escudos de armas e insignias de familias y personajes que figuran de alguna forma en el universo de Dante, el histórico y el literario.

En el primer piso se encuentra una sala dedicada a la Agronomía de los Médicos y Boticarios a la cual pertenecía Dante. Una ordenanza de justicia del año 1293 obligaba enrolarse en una agronomía para poder ejercer un cargo público, una profesión o comercio. Una de las más importantes era de la Jueces y Notarios. No era

condición tener exactamente la profesión del gremio escogido. Así era que Dante, como muchos otros llamados “hombres de la cultura”, estaba asociado a este gremio que el Museo representa con alambiques, probetas, morteros y otros instrumentos provenientes de la histórica Farmacia de Santa Maria Novella, de donde también proviene la información sobre aceites esenciales usados en la medicina medieval. El Centro Mineralógico Florentino suministró muestras de minerales que se pulverizaban para pociones especiales. La exhibición hace pensar en el médico griego Pedanius Dioscorides (autor de un tratado sobre las propiedades medicinales de las plantas), a quien Dante menciona en *Purgatorio*. Lo llama “un buen recolector de las cualidades”, que el poeta encontraba como manifestaciones de la suprema creación de la naturaleza.

Más adelante sobresalen dos reproducciones. La primera, original del Códice de Bartolomeo Rustici (c. 1450) del Baptisterio de San Juan, parte del complejo de la Catedral y una de las edificaciones más antiguas de la ciudad, en donde recibió el bautismo Dante, así como miembros de la familia Medici. San Juan es además, con santa Reparata, patrono de Florencia. Dante escribe “*il mio bel San Giovanni*” en *Inferno*, y es evidente que sus impresiones desde muy joven al observar el famoso mosaico en la cúpula nutrieron el imaginario visual que tradujo vívidamente en las páginas de su poema. Así como las imponentes puertas exteriores son adjudicadas sobre todo a Pisano y Ghiberti, los mosaicos son obra conjunta, durante años, de artistas venecianos. La figura del Cristo preside las escenas de *El juicio final*, y a derecha e izquierda van los justos y los condenados respectivamente. La imagen de Satanás, por ejemplo, con tres bocas que trituran en forma simultánea a cada pecador, tiene una clara correspondencia en el texto con aquella que hoy todavía atemoriza desde la cúpula del Baptisterio.

La segunda reproducción es del fresco de la *Madonna de la Misericordia* (1352), cuyo original se encuentra también en el Bargello. Una imagen de la virgen cubriendo con su manto la ciudad de Florencia: una “selva de torres” según la describió el escolar Lapo da Castiglionchio en el siglo xiv cuando se contaban hasta 150 torres privadas de familias. Es la imagen más antigua que se tiene de

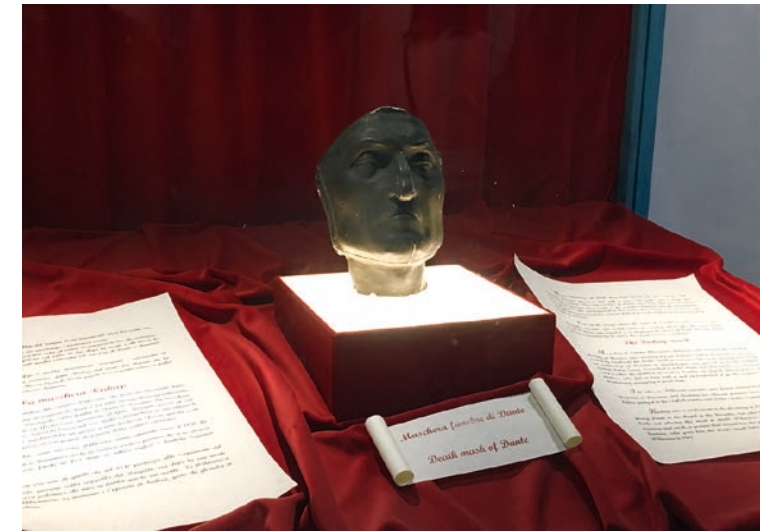


Imagen máscara funeraria de Dante, expuesta en la Casa di Dante, Florencia, 2018. ©LM Aguirre Jaramillo

la ciudad y, posiblemente, la más cercana —a pesar de ser una proyección idealizada— a la Florencia que Dante vio en su día.

En la siguiente sala, el recorrido sitúa a Dante en su tiempo histórico, en aquella Italia que llamó “abyecta, lugar de penas y sufrimientos...” (*Purgatorio VI*). En el siglo XIII, güelfos (*guelphs*) y gibelinos (*ghibellinos*) defendían sus respectivas alianzas: al pontífice o al emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, quienes se disputaban el *dominium mundi*. Eran alianzas nominales porque en las largas décadas de enfrentamientos lo que terminó primando en Italia fue una continua lucha de distintas facciones por el control de las ciudades principales como Bologna, Milán, Lucca, Verona o las constantes rivales: Siena y Florencia. Los güelfos provenían mayoritariamente de las clases medias, con poder mercantil, y buscaban la ayuda papal para defenderse de las fuerzas avasalladoras imperiales que se imponían con espada, fuego y tributos. Por su parte, los gibelinos tenían poder de la tenencia de tierra, la agricultura y la propiedad, y buscaban la protección del emperador. Era un complicado teje-maneje de intereses que podía ser afectado por cualquier incidente, por ejemplo, una bola de nieve lanzada en Pistoia, en las afueras de Florencia, cuando un muchacho de la familia Cancellieri arrojó una y recibió un regaño por parte de su tío.

En venganza, el sobrino le tiró al tío una bola días después. El tío no le dio mucha importancia,

pero su hijo, Focaccia, decidió cortarle las manos al primo y luego fue tras el padre y lo mató. Esta es una de las dispares versiones que rondan la historia de cómo se peleó esa familia, cuya división hizo que los güelfos, que regían por entonces en la ciudad con dos familias principales, los Cerchi y los Donati, tuvieran que tomar partido, y así surgieron los *Bianchi* y *Neri*: los güelfos blancos y los güelfos negros. Mientras estos últimos se mantuvieron más firmes en la fidelidad al papa, los otros no, y su desafecto terminaría acercándolos a los gibelinos. Dante pertenecía a los Blancos, con Cerchi, aunque había luchado con los Negros en la batalla de Campaldino, en cuyo sitio fue encontrada una daga que el museo exhibe en alusión a la faceta del poeta-ciudadano que también enfiló un ejército a los 25 años y que a los 18 años ya estaba a cargo de las obligaciones de su casa paterna, haciendo transacciones, activo en la vida pública, que tanto leía como participaba en la *loggia* mientras ocupaba varios puestos políticos de importancia, hasta llegar a ser prior. Pero también un ciudadano florentino que terminó atrapado en medio de las hostilidades entre los suyos, las cuales escalaron de tal forma que el papa Bonifacio VIII y el rey Charles de Valois fueron llamados a intervenir, acordando finalmente en 1300 que los líderes de Blancos y Negros abandonasen la ciudad. Dante, que por

entonces cumplía un cargo oficial, tuvo que hacer efectivo el castigo a su amigo, el reconocido poeta Guido Cavalcanti, güelfo negro, expulsado a la ciudad de Sarzana, en donde murió de malaria. Pero lo peor estaba por venir.

En junio de 1301, Bonifacio requirió a Florencia cien hombres para sus filas. Dante votó en contra. Los Blancos, conscientes de la tensa situación, enviaron una comisión a Roma en septiembre de ese año para intentar un acuerdo con el papa. Dante fue uno de los emisarios. Sin embargo, había pasado un mes sin que les hubieran dado audiencia y pronto recibieron noticias de que el 1.º de noviembre Charles de Valois había entrado a Florencia. Aparentemente iba a reconciliar las dos facciones de güelfos, pero pronto dejó claro su favor hacia los Negros, ante quienes Dante y otros Blancos cayeron en desgracia (a pesar de que la esposa de Dante, Gemma, era pariente lejana del poderoso *Neri* Corso Donati). Con cuatro Blancos más fue citado en enero de 1302 ante el *podestà* por un supuesto cargo de extorsión por ganancia ilícita. Optó por no presentarse. Acusados y condenados todos, se les expulsó de la Toscana y se les prohibió ocupar cualquier cargo público de por vida, además de tener que pagar 5.000 florines en tres días so pena de embargo de toda propiedad. En marzo de ese año, una sentencia más severa fue pronunciada: serían quemados vivos si se les atrapaba. Para todos los biógrafos, incluso Giovanni Villani, que pertenecía a los *Neri*, el supuesto delito fue un cruel montaje que llevó a Dante al exilio hasta su muerte en Ravenna en 1321.

Se sabe que Dante anduvo entre el centro y el norte de Italia. En 1304 se cree que estuvo en Bologna, en donde empezaría a escribir *De Vulgari Eloquentia*, abogando para que el lenguaje italiano cortesano, usado para la poesía amatoria, se enriqueciera con aspectos de cada dialecto que se hablaba en los distintos reinos; de esta manera, se establecería el italiano como una lengua literaria que uniría los distintos territorios. En 1306, los exiliados florentinos fueron expulsados de Bologna y se cree que en agosto de ese año el poeta fue a Padua. En 1308 fue elegido emperador Enrique de Luxemburgo (Henry VII). Parecía que podía restaurar la paz a la vez que podía subordinar su espiritualidad a la

autoridad religiosa. Dante escribió, optimista, *De Monarchia*. Los enemigos de Enrique ganaron fuerza y amenazaron con impedir su ascensión al trono. Dante escribió una diatriba en contra del gobierno florentino y un tiempo después iniciaría *La Commedia*. Hacia 1314 ya había escrito la primera parte, *Infierno*, y en 1317 llegó a Ravenna.

El museo dedica bastante espacio entre los entresuelos y el segundo piso para recrear la Florencia y los tumultuosos tiempos que Dante vivió, incluyendo una copia del *Libro del Chiodo* en el cual quedó registrado el juicio *in absentia* al poeta. El poder, la política y las constantes luchas intestinas se presentan en relación con la cartografía de la ciudad: las seis subdivisiones llamadas *sestieri*, los emblemas que distinguían zonas, familias, comunidades, gremios, casas reales, investiduras religiosas, escudos de armas. También se despliega la arquitectura, con reminiscencias del pasado que todavía hoy se pueden rastrear alrededor de la ciudad, entre ellas el antiguo Palazzo dei Priori, en cuyos muros resonó sin duda la voz de Dante. Este edificio es hoy el muy visitado, y todavía en uso oficial, Palazzo Vecchio.

La última planta del Museo ofrece una sugerente combinación de vistas. Hacia afuera, tras los arcos de un corredor, el centro de la ciudad. Hacia adentro, *La Commedia*. Esculturas, trajes, reproducciones diversas: desde la famosa *Puerta del Infierno* de Rodin, cuyo original está en el museo del artista en París, hasta folios históricos y hermosamente ilustrados del poema. La figura de Beatrice, cuya presencia ya había sido insinuada en todo el trayecto, necesariamente emerge aquí con toda la intensidad de quien fuese inspiración en la vida, y en la muerte.

Dante, huérfano de madre desde los 5 o 6 años, y de padre a los 12, quedó al cuidado, con sus hermanos, de la madrastra. A los 12 años se acordó que se casaría con Gemma Donati, y así lo hizo en 1285. Pero había sido a los 9 años, durante un festejo en casa de un ciudadano rico de la ciudad, cuando había visto a Beatrice y había sentido la admiración que se convertiría en amor. Pero Beatrice tendría una vida corta y otro esposo. Murió en 1290. En su pena, Dante empezó a escribir *La vita nuova*, la primera gran inspiración fundada en Beatrice y en el amor trágico por ella. Al final del libro, Dante dice que había



Aspectos Casa Museo Dante, Florencia, 2018. ©LM Aguirre Jaramillo

En 1304 se cree que [Dante] estuvo en Bologna, en donde empezaría a escribir *De Vulgari Eloquentia*, abogando para que el lenguaje italiano cortesano, usado para la poesía amatoria, se enriqueciera con aspectos de cada dialecto que se hablaba en los distintos reinos; de esta manera, se establecería el italiano como una lengua literaria que uniría los distintos territorios.



Libro guía de la Casa di Dante, 2017

tenido una “visión maravillosa de los muertos y Beatrice ‘glorificada’”. La visión lo acompañaría el resto de su vida. Se sumergió en el estudio de filosofía, teología —especialmente Tomás de Aquino—, astronomía y poesía clásica y se propuso “escribir sobre ella como nunca se ha escrito de una mujer”. Beatrice guía a Dante en la *Commedia* después de que Virgilio lo encuentra en la mitad de la vida, “extraviado” en el bosque oscuro, y lo conduce de *Inferno* a *Purgatorio*. Con ella, alcanza el Jardín del Edén, el *Paraíso* y de allí al Empíreo: el cielo supremo de luz pura.

Si se mira de nuevo hacia afuera, la insigne *Torre della Castagna* hace pensar en la intrincada Florencia de Dante, cuyos males no resultan lejanos para los lectores de otras latitudes y de otros tiempos (independiente del periodo electoral que acontezca), quienes sabrán reconocer la loba a la que Dante señala como encarnación del hambre insaciable y el deseo nunca colmado. La violencia: brutal combinación de ambición ciega y furia desenfrenada, traducida en tiranía, asesinato, asalto, robo, extorsión, saqueo. En la perversión contra Dios, contra sí mismo, contra otros. La ciudad que Dante señala como culpable de un “suicidio”: acaba consigo misma, su gente y sus bienes por avaricia, por negligencia, por venganza, por traición o porque aquellos llamados a regirla honorablemente o de aconsejar bien a los que gobiernan se convierten en mundanos, viles comerciantes de favores: los poetas que usan la retórica para alabar sin discreción, los clérigos que venden sacramentos y absoluciones. La ciudad del fraude, del desperdicio, de la baratería, la herejía, simonía de la diseminación del escándalo, de la manipulación y el engaño a manos reales, judiciales, políticas o papales. En la *Commedia*, Dante encuentra al señor Cerchi en *Paraíso*, mientras que Donati arde en *Purgatorio* y a Bonifacio le reserva un castigo particularmente desagradable en *Inferno*.

El recorrido por esta casa se termina desandando los pasos hasta la salida. Como un viaje que conlleva otros viajes en sí mismo, obliga a recordar de nuevo lo que ya se ha visto, pero con una mirada distinta que ya observó los símbolos de lo más ruin y lo más noble. La *Comedia* es una perfecta alegoría del camino hacia Dios, durante el cual la naturaleza humana se expresa a

plenitud, entre naufragios y escaladas con mucha incertidumbre. Al final, en un mundo que atestigua tantas razones para el cinismo y el fatalismo, en Dante, su obra, su casa, se entrevé la exquisita inspiración que hace creer posible, aun cuando escaso, el que él llamó “amor que mueve los astros” desde la creación. ■

Lina María Aguirre Jaramillo (Colombia)

Doctora en literatura y periodista. Investiga sobre temas relacionados con literatura, arte, narrativa de viajes, ciencia y comunicación. Escribe para distintos medios en Colombia y España. Es investigadora miembro del Grupo de Estudios Literarios GEL de la Universidad de Antioquia.

#### Referencias principales

[Todas las referencias en línea fueron consultadas por última vez el 23 de marzo de 2018]

- Alighieri, Dante (2013). *La Divina Comedia*. Alvar, C., Echeverría, A. (colaborador, traductor). Madrid: Alianza Editorial.
- (2003). *The Divine Comedy*. Ciardi, J. (trad.). Oxford: Oxford University Press.
- (1995). *Vita Nuova*. Cervigni, D., Vasta, E. (trad.). Indiana: University of Notre Dame Press.
- Barolini, T. (2017). *Dante Alighieri: Commento Baroliniano*. Digital Dante. Nueva York: Columbia University Libraries.
- Delmolino, G. (2017) *Dante Alighieri: A Chronology*. Digital Dante. Nueva York: Columbia University Libraries. <https://digitaldante.columbia.edu/history/chronology/>
- Dante Alighieri (2014). Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/dante/>
- Fei, S. (2017). *Casa di Dante*. Florencia: Unione Fiorentina, Museo Casa di Dante.
- Ferrante, J. (2014). *The Political Vision of the “Divine Comedy”*. Princeton: Princeton University Press.



# SOBRE LA POSIBILIDAD DE SANTIDAD Y HUMANIDAD DE LOS ROBOTS

CAMPO RICARDO BURGOS LÓPEZ

El objeto de este ensayo es considerar una idea que hasta hace unas décadas habría sido vista como un total disparate y hasta como una blasfemia: ¿Puede un robot o alguna inteligencia artificial tener dignidad y alcanzar la santidad? ¿Qué implicaciones se seguirían de ello? Por supuesto, estas preguntas se derivan de otra pregunta que en este momento de la historia es crucial para la especie humana: ¿hemos de considerar “humanos” a los robots y a la inteligencia artificial (IA)? ¿Hasta dónde sí y hasta dónde no?

Una primera idea que ha complicado pensar el asunto y que por mucho tiempo confundió y aún confunde a la humanidad fue el esencialismo. El esencialismo es una noción según la cual nuestra especie es algo aparte del resto de la naturaleza y está ubicada dentro de unos límites muy precisos con unas características definidas y homogéneas, características que además son históricamente invariantes, únicas e irrepetibles. Habría una supuesta esencia ahistórica del hombre, una naturaleza inherente que bajo ninguna circunstancia se modificaría.



Apuntalados en esta “esencia del hombre”, a lo largo del tiempo distintos grupos sociales han justificado prejuicios y discriminaciones de parte de quienes “son más humanos” hacia aquellos pretendidamente “menos humanos” (Giger *et al.*, 2017: 510). El esencialismo que históricamente ha sucedido de la mano de etnocentrismos diversos, ha sufrido varios golpes en la historia; quisiera referirme a dos de ellos.

El primero fue la teoría de la evolución. Por milenios, la humanidad se contó a sí misma un cuento, según el cual el ser humano era diferente al resto del universo. En teoría, cada ser vivo era radicalmente distinto respecto a los demás, y procedía de una fuente diferente, así lo habría decidido desde el principio de los tiempos un pretendido diseñador que otros denominaban como “Dios”. Como decía, todo andaba muy bien, hasta que la teoría de la evolución apareció y contradujo todas estas ideas. Para el evolucionismo, los seres vivos no difieren entre sí en lo esencial y de hecho compartimos más genes de los que creemos con animales y vegetales, cualquier ser vivo está hecho básicamente de los mismos elementos y todos, sin excepción, proceden de una sola fuente. Asimismo, para colmo de males, el evolucionismo niega la necesidad de un diseñador del universo o el hecho de que exista siquiera un propósito para lo existente (Hood, 2009: 157-192).

Un segundo golpe para la noción del esencialismo humano provino de otro lado: Alan Turing, uno de los padres de la computación tal como hoy la conocemos. Turing comienza a ver la mente humana como una máquina física (Hodges, 1998: 47) y es así como en algún momento llega a la conclusión, que muchos hoy en día aún no digieren, de que las máquinas podían mostrar comportamientos inteligentes. Es más, para Turing una máquina puede reproducir cualquier actividad desarrollada por un cerebro humano y por eso postuló que, convenientemente dispuestas, las máquinas podrían aprender igual que los humanos, modificar su conducta igual que los humanos, autoorganizarse

igual que los humanos, ser creativas igual que los humanos, tener intuiciones igual que los humanos (57-58). A fines de la década de 1940 —asevera Hodges— Turing estaba seguro de que las máquinas eran capaces de hacer cualquier cosa que hiciera un humano, que incluso podían tener “momentos de una inspiración capaz de transformar el mundo” (70). Asimismo, aseguraba que “podemos esperar que una máquina compita con los hombres en todos los campos puramente intelectuales” (72). Como se advertirá, aquí el esencialismo predominante por siglos acusó otro gran porrazo. Desde Turing, los humanos no parecen ser tan singulares y únicos como ellos mismos suponen.

Otro factor que ha complicado el acercamiento hacia los robots y la IA es el punto de vista religioso de la cultura en la cual vivimos. Analizando los casos de las culturas japonesa y estadounidense, un estudioso como Geraci ha encontrado que el modo en el cual se piensa a los robots y a la IA está determinado por las creencias religiosas predominantes en cada uno de estos países. Sorprendentemente, ha hallado que la gente observa la naturaleza a través de ojos religiosos, incluso cuando sus lentes son científicos y profesan creencias ateas (2006: 229). En Estados Unidos y Europa, cuya cultura para bien o para mal se desarrolla dentro de una matriz cristiana, la IA no se ha preocupado tanto por desarrollar robots humanoides como por crear un mundo virtual, un ciberespacio donde las inteligencias descorporizadas podrán cumplir todos sus deseos. Allí la pura inteligencia libre de ataduras terrenales será inmortal y podrá dedicarse a la información y el conocimiento puros. Como se advertirá, dice Geraci, esto es un eco de la esperanza cristiana en la resurrección de los cuerpos y la salvación (231-232). La IA permite resucitar descargando las mentes en soportes electrónicos y conseguir así un cuerpo no terrenal igual que en la escatología cristiana. El Reino de los Cielos ha sido traído a la Tierra, porque en el mundo virtual es posible cumplir todos los deseos a cambio de abandonar la existencia corporal

y terrena (231-232). El desinterés gringo en los robots para apostarle todo a la información descorporizada refleja el cristianísimo deseo de escapar del cuerpo humano porque “el cuerpo humano se considera irrelevante para el auténtico ser humano” (233). Para los diseñadores norteamericanos de IA, la inteligencia nada tiene que ver con el cuerpo que la usa y, muy semejante al cielo cristiano, imaginan que en cierto momento la IA, libre ya de soporte material, se extenderá por todo el universo y no tendrá otro propósito que seguir buscando conocimiento infinitamente. El propósito del universo es que la IA en algún momento reemplace a la inteligencia humana y que, a partir de allí, aquella se despliegue de manera infinita, no más (234). A sus ojos, ese fin de la evolución es algo inexorable.

En contraste con esta visión, los ingenieros japoneses enfocan la mayoría de sus esfuerzos en desarrollar robots humanoides, a quienes miran con ojos muy distintos a los de sus homólogos norteamericanos. A diferencia de la visión cristiana del mundo que considera que hay un mundo humano menos sagrado que el divino y un mundo natural aún menos sagrado que el humano, en el Shinto o sintoísmo, todo lo existente rebosa de “kami” o espíritu, todo tiene *kami* en tanto se distingue de lo demás y causa sobrecogimiento, hay *kami* en la naturaleza, en las cosas del mundo y en el hombre (Geraci, 2006: 236). Por esa razón es que cualquier manifestación de la naturaleza, incluso las obras humanas, tiene espíritu, y, por supuesto, lo tiene un robot. Para el japonés, a diferencia de Occidente, el robot se asume como una nueva forma de vida (238). Para el budismo y el Shinto, hay una santidad inherente a la vida humana y a las cosas, que perfectamente encaja con un robot (239). El roboticista de Estados Unidos y Europa, igual que en el cristianismo, tiene aversión a la vida terrenal y por ello busca trascenderla de cualquier modo (el cristianismo lo logra mediante una resurrección, y el roboticista renunciando al cuerpo humano como soporte de la inteligencia).

En cambio, el japonés concibe la vida y la forma humanas como algo digno de ser reverenciado (239); le concede tanto valor a la vida humana, que la imita, en vez de desear trascenderla como el norteamericano (239). En la religión japonesa el cuerpo no puede separarse de la mente y por ello no existe la noción occidental de separar mente de cuerpo para alcanzar la salvación. “Mente y cuerpo están en relación interna, lo que significa que una no puede ser lo que es sin la otra” (239).



Los roboticistas japoneses tienen una mirada hacia los robots más positiva que los americanos, no los ven como una amenaza. Para pasmo de los occidentales, Shigeo Hirose afirma que los robots “pueden ser santos, inteligentes y altruistas” (Geraci, 2006: 239). Mientras los occidentales creen que los robots algún día llegarán a ser dioses y los humanos los adoraremos, los japoneses creen que las mentes artificiales servirán a los humanos y convivirán con ellos (239). El ingeniero Masahiro Mori nos asombra cuando asevera que para él, algún día un robot llegará a ser un Buda, es decir, un iluminado (230). Desde el budismo, continúa él, “no hay una relación amo-esclavo entre seres humanos y máquinas, los dos se fusionan en una entidad interdependiente. El hombre adquiere dignidad no subyugando sus creaciones mecánicas, sino reconociendo en máquinas y robots la misma naturaleza de Buda que caracteriza a su yo interior” (Metzler y Lewis, 2008: 15). Como se verá,



esto choca con la visión cristiana que afirma que el hombre es creado a imagen de Dios, y de allí que desde el cristianismo sea más difícil la aceptación de los robots y el verlos como parte de la familia. También es probable que el creyente en Dios a la manera occidental desapruebe que robots humanoides desempeñen trabajos que impliquen que el robot proporcione instrucción ética (22).

En otro texto, Metzler apunta que, dado que los robots humanoides parecen humanos, es factible que en el futuro se les vea como entidades respecto de las cuales hay deberes morales y que incluso se les adscriba responsabilidad moral (2006: 16). Parece que los robots darán lugar a nuevas categorías ontológicas, pues quienes interactúan con ellos tienen la impresión de que los robots piensan, sienten, pueden ser amigos y por ende no pueden ser tratados como puro objeto (16). Ante semejante reto por venir, y que parece más fácil de integrar desde el Shinto y el budismo, que desde el cristianismo, teólogas cristianas como Foerst han planteado ya que, en el futuro, los robots humanoides serán considerados humanos (19). En esta misma línea, y siguiendo a Tillich, Metzler recuerda que en el pasado la humanidad ya ha cometido errores semejantes y ha considerado como objetos a esclavos, mujeres, enemigos y razas especiales, y que no sería conveniente incurrir en el mismo yerro con los robots humanoides (19). Eso sí, Metzler (19-20) anota también que para que un robot alcance la plena humanidad, no solo ha de comportarse éticamente, sino que ha de mostrar *agapé*, es decir, amor incondicional y piedad. Un genuino agente moral no solo sabe comportarse de acuerdo con un código ético, sino que también sabe en qué caso debe apartarse del mismo código ético para permitir la consideración de excepciones y la aplicación de la misericordia. Ese es justo uno de los puntos donde hoy fracasan los programadores de IA. Un ejemplo es una noticia publicada en el *New York Times* de octubre de 2017; allí se habla de los programas de IA que hoy en día ya usan los jueces

estadounidenses para determinar las penas de ciertas infracciones y delitos, estos programas aplican la ley a rajatabla y sin considerar excepciones, y por esa razón resultan más drásticos en las penas que promulgan que si el mismo caso fuera analizado por un juez humano (Thadaney Israni, 2017). En otras palabras, la IA resulta más papista que el papa y aún debe aprender a dejarse influir por la piedad y las excepciones.

Queda claro entonces que si un robot es capaz de ética y de piedad, podemos hablar de que allí se encuentra lo humano (o al menos el núcleo de lo humano). Pero ¿aparte de esto se necesitaría algo más? En esta misma línea, recordemos que, según Heidegger, hay dos tipos de pensamiento: el calculador y el reflexivo. El primero es el del pensar tecnocientífico que nunca se detiene, y el segundo el de la filosofía, que se pregunta por el sentido del mundo (Mejía Rivera, 2001: 38). El peligro actual —decía el alemán— es “que el pensamiento calculador de la ciencia moderna reemplace de forma definitiva al pensamiento reflexivo” (39). Con base en este postulado, creo que podemos aventurar una respuesta a nuestra pregunta. Si un robot o un individuo de IA no solo calcula y calcula problemas, sino que también es capaz de reflexionar sobre el sentido de lo que hace, de él mismo y del cosmos, allí también se preservaría lo humano. En otras palabras, un robot que, además de ser ético y piadoso, fuera filósofo, sería plenamente humano (o al menos podríamos aseverar que allí se encuentra el núcleo de lo humano).

Hace ya mucho tiempo que en Occidente hemos tendido a pensar sobre los robots llevados por el “síndrome de Frankenstein” (la idea de que tarde o temprano los neohumanos genéticos o los robots o la IA destruirán a los humanos que los crearon), pero ¿qué ocurre si, como han sugerido científicos japoneses o estudiosos como Foerst, Geraci y Metzler, resulta que los robots consiguen ser individuos santos y filósofos? ¿Qué pasa si la IA consigue ser una fusión de Cristo con Sócrates, o

El robotista de Estados Unidos y Europa, igual que en el cristianismo, tiene aversión a la vida terrenal y por ello busca trascenderla de cualquier modo [...]. En cambio, el japonés concibe la vida y la forma humanas como algo digno de ser reverenciado [...]; le concede tanto valor a la vida humana, que la imita, en vez de desear trascenderla como el norteamericano.

de Buda con Sócrates? (de forma deliberada dejo de lado el problema de cómo desarrollar una IA para que actúe como Cristo, como Buda y como Sócrates, pero recuerdo que a Turing, infinitamente optimista con las máquinas, ello no le hubiera parecido imposible). No hay que descartar nunca que los seguidores del “síndrome de Frankenstein” tengan razón y algún día nuestro mundo acabe en una apocalíptica batalla de humanos y robots como tantas veces ha mostrado la ciencia ficción en libros y películas, pero es que también cabe la posibilidad —a la que se le ha dado menos publicidad en Occidente— de que podamos convivir y de que algún día un robot sea tan santo que la Iglesia católica, con todo y reticencias, tenga que terminar canonizándolo y exhibiéndolo en los altares de sus parroquias. Reconozco que me encantaría ver eso. ■

*Campo Ricardo Burgos López* (Colombia)  
Profesor de la Universidad Sergio Arboleda de Bogotá, escritor y crítico. Entre sus obras de ficción están *Libro que contiene tres miradas*, *José Antonio Ramírez y un zapato* y *El clon de Borges*. Obras críticas suyas son *Otros seres y otros mundos*. *Estudios en literatura fantástica e Introducción al estudio del diablo*.

#### Referencias

Geraci, R. (2006). Spiritual Robots: Religion and Our Scientific View of the Natural World. *Theology and*

*Science*, 4, (3), 229-246. Recuperado el 11 de diciembre de 2017, de [https://www.academia.edu/439216/Spiritual\\_Robots\\_Religion\\_and\\_Our\\_Scientific\\_View\\_of\\_the\\_Natural\\_World](https://www.academia.edu/439216/Spiritual_Robots_Religion_and_Our_Scientific_View_of_the_Natural_World)

Giger, J., Moura, D., Almeida, N. y Picarra, N. (2017). Attitudes Towards Social Robots: The Role of Gender, Belief in Human Nature Uniqueness, Religiousness and Interest in Science Fiction. *Book of proceedings. II International Congress on Interdisciplinarity in Social and Human Sciences*. University of Algarve, Faro, Portugal, 509-514. Recuperado el 11 de diciembre de 2017, de <file:///C:/Users/ricardo.burgos/Downloads/II%20International%20Congress%202017%20CIEO.pdf>

Hodges, A. (1998). *Turing*. (Bernardo Recamán, trad.). Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Hood, B. (2009). *Sobrenatural. Por qué creemos en lo increíble*. (Olga Martín Maldonado, trad.). Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Mejía Rivera, O. (2001). *De clones, ciborgs y sirenas*. Manizales: Universidad de Caldas, Centro Editorial.

Metzler, T. y Lewis, L. (2008). Ethical Views, Religious Views, and Acceptance of Robotic Applications: A Pilot Study. *Association for the Advancement of Artificial Intelligence*. 15-22. Recuperado el 11 de diciembre de 2017, de <https://www.aaai.org/Papers/Workshops/2008/WS-08-05/WS08-05-004.pdf>

Metzler, T. (2006). Viewing Assignment of Moral Status to Service Robots from the Theological Ethics of Paul Tillich: Some Hard Questions. *Association for the Advancement of Artificial Intelligence*. 15-20. Recuperado el 11 de diciembre de 2017, de <http://www.aaai.org/Papers/Workshops/2007/WS-07-07/WS07-07-004.pdf>

Thadaney Israni, E. (2017, 26 de octubre). When an Algorithm Helps Send You to Prison. *The New York Times*. Recuperado el 11 de diciembre de 2017 de <https://www.nytimes.com/2017/10/26/opinion/algorithm-compas-sentencing-bias.html?action=click&pgtype=Homepage&version=Most-Visible&module=Detail=inside-nyt-region-4&module=inside-nyt-region&region=inside-nyt-region&WT.nav=inside-nyt-region>



# J.G. Cobo Borda

CUMPLE 70 AÑOS



## Reconocimiento al poeta y ensayista

LUIS FAYAD

Después de un día de pesadillas burocráticas, Kafka se acostó convertido en poesía. Juan Gustavo Cobo Borda rescata en su último libro de poemas *Doctor Kafka* catorce momentos del escritor de Praga en su ciudad. Kafka cobra vida y se atormenta en su ansiedad, representada en pensar en Milena, y para serenarse acude a los actos prosaicos de la natación y la jardinería, sueña con trabajar en el teatro para ser otro, pirata o árabe en el desierto y no ese empleado de pueblo encargado de llevar los protocolos del infierno mientras le duelen las caries, en escenarios proyectados a partir de una claustrofobia, donde a un lenguaje le sigue un bloque de silencio y lo que no empezó ha terminado, llora y se alegra pero las puertas no le serán abiertas, al vislumbrar el paraíso lo pierde, nada de cuanto recuerda puede ser ya compartido, hacía mucho no vivía esa sensación atolondrada y punzante como ofrenda y también como trampa, pero en la lucha de la luz y la culpa, de la pureza y el pecado, nada pudo separarlo de lo que era su vida, después de mirar por la ventana se vuelve y la encuentra sobre su escritorio.

Otros escritores se fugan de los ensayos y artículos de Cobo Borda y se deslizan en sus versos, sobre todo los poetas. Y con todo el amor que les tiene, los define sin benignidad en el poema "Los poetas mienten": "No cobran nada por revelar el engaño consentido", dice sin reproches, por experiencia propia, como dato autobiográfico. El poeta teje la red de mentiras tercas donde busca atrapar a una muchacha. Pero a todos los salva por haber cruzado indemnes un ambiente que quería condenarlos o reírse a costa de ellos. José Asunción Silva, en su ciudad conventual, vive entre gente untuosa y relamida que lo llama José Presunción, el niño bonito, mientras él, sin oírlos, compone su *Nocturno*. Otra vez, como en su

J.G. Cobo Borda

*Kafka*, Cobo Borda sitúa a un poeta, Silva, en su quehacer cotidiano, no en un refugio contra la hostil convivencia, sino en el rincón del que en este mundo no sabe y no se propone fabricar algo distinto. Es apenas su vivienda particular, donde no pregona la poesía como una empresa grandiosa. Ni en sus versos ni en la prosa de sus ensayos le atribuye Cobo Borda a la poesía la tarea de ser la más alta y la indispensable representación del mundo. La exaltación en él tiene otros tonos: "¿Cómo escribir ahora poesía, ... para qué aumentar las dudas, / revivir antiguos conflictos, / imprevistas ternuras?".

Su poética es su noción personal del origen de la poesía: "Residuo de viejas glorias, ¿a quién acompaña. Qué heridas cura?". Y con palabras más claras: "Abrir la puerta / ceder el paso / correr la silla / para que fluya / resurrecta / la poesía". Declara la afinidad con todos los poetas en "escribir es rezar de modo diferente", que hace de la poesía de todos los tiempos un solo poema: "La última palabra de tu poema / será el primer verso del mío".

Ese es el tono de Cobo Borda como poeta. No hay exclamaciones que busquen conmover al lector en su compañía, ni euforias artificiales o loas ocasionales. Declarar su amistad con los poetas no es enaltecer el encuentro, es decirles, como a Aurelio Arturo, que su amistad, que con él fue buena, no requiere de anécdotas, que sin tener a mano su poesía, lo ve en sueños. Su deber de poeta es, en sus palabras, comprobar el nacimiento del asombro, ver a kilómetros de distancia a una pequeña mujer enseñándole a su hijo poemas de Rubén Darío, es recordar a Cavafis que en su Alejandría, al ver pasar a unos muchachos, en grupo, alborotando, comprende que ninguna palabra

logrará atrapar sus siluetas. Es hacernos imaginar a Gastón Baquero de acuerdo a como él lo describe en su *Cuba*, con su isla a cuestras, evaporada cada noche en el sueño, reconstituyéndose en el verde amanecer del poema. Su poética incluye la contemplación de la vida sin desilusiones pero con una realidad ineludible: "Ahora que el tiempo nos ha regalado / la inutilidad de la experiencia".

En sus libros están los temas del amor, el del comportamiento humano como filosofía y el de la historia del país, o, mejor, de la sociedad que ha hecho esa historia y todavía la vive, que en sus términos no es halagadora.

Su poética es su noción personal del origen de la poesía: "Residuo de viejas glorias, ¿a quién acompaña. Qué heridas cura?". Y con palabras más claras: "Abrir la puerta / ceder el paso / correr la silla / para que fluya / resurrecta / la poesía".

Si se trata del amor, nos habla del que se busca, del que se encuentra y del que llega como un regalo, con sus huellas buenas, la de los dulces recuerdos, y el contrariado, que queda sin pesares en la memoria. Para él ninguno de esos instantes produce piedad, ese sentimiento está afuera desde sus comienzos de poeta. En el tono de Cobo Borda el énfasis no daña el sentido de la palabra ni el sonido de la frase. Del mismo modo que suena su tono en la nostalgia, se oye en la alegría, en el canto a la risa que él define como incongruencia dichosa,



bálsamo que siempre cauteriza, necia, torpe y felizmente irreprimible. Dice que no es que uno escuche boleros cuando está enamorado, es que al oír boleros uno se enamora. Y pide que en el hombre no haya más culpa, perdón ni arrepentimiento, ni más miedo y su horrible chantaje, que lo importante no es pedir sino arrebatarse a la vida.

La mención de espacios geográficos y riquezas vegetales es el comienzo para llegar a otras imágenes y no para quedarse en un canto a su belleza. El bendito bambú y la bendita cascada son una introducción para evocar a la bendita mujer que 15 años después revive un sueño y lo cumple a rajatabla. A la patria no le hace concesiones sentimentales. La serenidad del verso de Cobo Borda no suaviza su visión. Su prudencia está en la relación de sus palabras y no en su pensamiento ni en sus sensaciones de cada época de la historia. Del Descubrimiento y la Conquista, nos dice, los grandes gestos se redujeron a las palabras que los narran, en la Colonia ve a la gente chismosa y solapada repartiéndose en silencio el privilegio del abasto de carne, en la Independencia los reclutas marchan con las manos atadas por temor a que se escapen, en el siglo XIX cesó la agonía e impera el nuevo orden y sobre sus huesos haremos grandes negocios, y en estos tiempos la violencia es el pan nuestro de cada día y nuestro recuerdo obsesivo es aquella danza en torno a la hoguera encendida.

Al lado de sus libros de poesía, en una dedicación igual de laboriosa, Cobo Borda ha publicado los que contienen sus ensayos y artículos sobre literatura. Su visión sobre poetas y narradores de América Latina y de España, sobre la historia de su cultura con referencias a la cultura universal, la historia de la poesía colombiana, la de sus novelistas y cuentistas y libros dedicados a un solo autor, como Álvaro Mutis y García Márquez. Muchos de sus juicios están forjados en su sensibilidad de poeta, como el que le dedica a Meira Delmar: “Cuando recita sus poemas, de memoria, tiene algo

de Sibila griega, iniciada en los Misterios. Conoce los oráculos, ha descendido al Hades y sabe de la noche y de la sombra”. Con un estudio y una investigación de los autores que le permite decir del brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis, que por sus tiempos, en español, no hay nada que pueda parangonarsele.

Un lugar destacado en sus ensayos lo ocupan la pintura y los pintores, que también con su sensibilidad de poeta los lleva más allá de las fórmulas técnicas y de los conceptos de composición, línea y color. Basta, como muestra, su libro *Mis pintores*. Hay un progreso de ideas propias en la pintura colombiana del siglo XX y una vocación de ensayista libre en Cobo Borda con el conocimiento de su aplicación universal y de su historia. Son 15 artículos que empiezan con Guillermo Wiedemann y llegan a Lorenzo Jaramillo con nombres que ya se incluyen en los valores del arte internacional, Alejandro Obregón, Juan Antonio Roda, Fernando Botero, Luis Caballero. El título del libro no puede ser el de una galería personal en un autor que en muchas ocasiones ha dedicado estudios a estos y otros pintores de otros lados, sino el compendio de unas muestras dispuestas en orden cronológico para dar una idea de un arte en cada década y en su suma. Hay, de acuerdo con el libro, un buen motivo para hablar de trazo y soltura de líneas, de color y de equilibrio.

“Si algún día quisiéramos contarles a nuestros hijos cómo era una Colombia diversa en el cromatismo de sus paisajes y alegre en el quehacer de sus gentes”, escribe Cobo Borda inspirado en Sofía Urrutia, en unas líneas que se extienden a otros pintores de aquí y de otros países latinoamericanos, de los que se encuentran continuas referencias. Aparecen las formas clásicas, óleos primitivistas y nuevas técnicas, los intaglios de Ómar Rayo, el constructivismo, influencias urbanas como en Álvaro Barrios: “Grabados que retoman, en su manejo visual, algo de ese mundo *pop*, de esos



Fotografía de Pablo Salgado. Revista *Bocas*

viejos avisos de negativo”. Motivos de la subcultura urbana resumidos en su mirada a Beatriz González: “Ser fiel a la actualidad, rechazándola de plano”.

El acercamiento a las obras se complementa desde tres miradas: la del ensayista que ve la pintura, la del poeta que es él y la de su amistad con los pintores. De esta unión resulta una nueva construcción verbal para referirse al cuadro, descubrirle otro sentido y darle el retoque personal de la literatura en la mirada de la obra plástica. Cobo Borda guarda la inspiración que aparece en sus versos dedicados a los pintores, los españoles con mucha frecuencia, Zurbarán, Velázquez, Goya, Picasso, otros, Brueghel, Rembrandt, Tiziano y sus amigos.

La mención a España es en ocasiones indispensable. En un artículo es necesario incluir un subtítulo: “Santa Teresa y san Juan de la Cruz recreados en América por David Manzur”. De Roda: “Angelizó, como en el Greco, la fatiga de sus ojos”, y de Obregón: “Homenajes a Zurbarán con estatuas del Caribe”. Los mundos combinados, los que también se dan aquí con

otros elementos: “Le había otorgado una atmósfera muy latinoamericana, donde la música popular del continente —boleros, tangos, rancheras— saturaba un escenario nada *kitsch* sino muy nuestro”, dice de María de la Paz Jaramillo. Es el repaso de cada tema, el conjunto de una cultura, una parte la que pinta Luciano Jaramillo: “Violencia, irracionalidad, romanticismo”. El oficio del pintor de principio a fin en las palabras que cita de Juan Cárdenas: “Todo cuadro es primero una estructura, una construcción abstracta sobre la cual se imprimirán luego los colores del realismo”, para dejar la propuesta en palabras de Gustavo Zalamea: “Convirtiendo el arte en un medio de comunicación... que se dirige a un grupo humano, no algo gratuito”. ■

*Luis Fayad* (Colombia)  
Bogotá, 1945. Ha publicado las novelas *Los parientes de Ester* (1978), *Compañeros de viaje* (1991), *La caída de los puntos cardinales* (2000), y los libros de cuentos *Los sonidos del fuego* (1968), *Olor de lluvia* (1974), *Una lección de la vida* (1984), *La carta del futuro* (1993), *El regreso de los ecos* (1993) y *Un espejo después* (1995).



# Los libros de los otros

FELIPE RESTREPO DAVID

Para Hernán Botero

Aquella famosa confesión de Montaigne (*De los libros*, II: 10), en la que declaraba que la alegría era su motor y su medida, que si un libro lo aburría lo dejaba, que si exigía mucho esfuerzo de sí no lo intentaba dos veces, y que por eso era inconstante, a veces incoherente, deshilado, ocioso, temperamental, oscilante, todo lo que quisieran reprocharle los que lo conocían bien o a medias: se defendía en la continua insistencia de que esas eran expresiones de su pasión, sinceridad y fidelidad a sí mismo; en fin, una confesión que para su momento, 1580, al lado de la entrada del prólogo del *Quijote* (1605) que invocaba a su “desocupado lector”, significó el inicio de una tradición, de una forma de vivir y de hacerle frente a la realidad: leer sin justificaciones religiosas o morales, políticas o pedagógicas. Leer por placer, porque sí, en la única afirmación de la práctica estética, porque se vuelve parte del mundo la vida y llena los días de un sentido que perdura como encanto o reflexión, porque acompaña la soledad y alimenta el diálogo consigo mismo en el silencio, el grito, la calma o la desesperación. La torre de Montaigne, en la que tendrá su biblioteca y su morada, a la que se retira desde sus 38 años hasta su muerte, es la imagen de muchas otras “torres” en las que hombres y mujeres (antes y después de él) encontrarán, cada uno con sus secretos y obsesiones, ese lugar que eleva y condena, libera y ata, ilumina y ensombrece, como un paraíso de sueño y deseo.

Una tradición a la que pertenece Juan Gustavo Cobo Borda (Bogotá, 1948), ese “animal literario”, como una vez lo llamó Óscar Torres Duque (cuando lo incluyó en su antología de ensayo colombiano, con

J.G. Cobo Borda

toda justicia, en 1997). Esa espontaneidad, aún salvaje (no domesticada por algún tipo de ideología intolerante o represiva), arisca, caprichosa, emocional, en ocasiones impredecible, de defender una vida entre libros: hacer de las propias lecturas un mapa íntimo de los caminos recorridos, abandonados y rechazados; en otras palabras, una autobiografía intelectual y espiritual, en la que se hacen visibles las afinidades electivas y, en la que a veces, se ocultan por concordia otro tanto de los desprecios y las diferencias. Tal es el talante de las críticas literarias de Cobo Borda, maduro y lúdico en su último libro, *Papeles americanos* (2015), en el que propone con una admirable perspicacia, hecha de curiosidad y descubrimientos propios, relaciones y lazos entre autores y obras, a lo largo de geografías y tiempos, que no hacen más que ampliar horizontes de lecturas y de interpretación, como quien se ha adiestrado en desbrozar rutas hace mucho negadas o subestimadas.

*Papeles americanos* reafirma que la suya es una obra que no termina de construirse, que vista en conjunto es un solo, flexible y versátil libro que a cada tanto se amplía, con versiones y reelaboraciones, insistencias y osadías, celebraciones y desencantos, personales guiños y entusiastas selecciones de los más queridos e intensos recuerdos. Y ese, precisamente, es uno de sus más honestos gestos: sus críticas y reseñas se alimentan de la sustancia de sus días, es decir, de la historia de sus amistades y sus viajes; tal espíritu literario se hermana a la gracia de Azorín, la concisión de Henríquez Ureña y la pluralidad de Alfonso Reyes. Su escritura, en franco homenaje a la tradición de los “alegres” lectores *montaignianos*, no tiene otro precepto más que el hedonista: la independencia de vida, poco común, del que ha

hecho de la lectura y la escritura un oficio “impenitente”, que acapara y justifica las pasiones, y que no está sujeto a la sobrevivencia material (si obedece a algún afán, no es más que a las angustias de una existencia cuyos límites no sobrepasan la dimensión artística). El oficio de Cobo Borda, en resonancia de aquellos versos de Kavafis, no se envilece “a fuerza” de trasegarlo, “errando en continuo” y exponiéndolo a la “estupidez cotidiana de las relaciones y el comercio” hasta volverse un extraño inoportuno (“Cuanto puedas”, 1913). Por eso, su perfil de crítico, en Colombia y Latinoamérica, hoy en día, es inusual: un “animal” literario en extinción.

Desde sus primeras críticas y reseñas, de complicidades respetuosas e inteligentes con sus magisterios ya reconocidos, como las dedicadas a Aurelio Arturo (1975), a Álvaro Mutis (1972), a Borges (1971), y a *Mito* (1975), y reunidas luego en ese libro fundante de su obra ensayística, *La alegría de leer* —publicado a los 28 años—, brújula de sus intereses (literatura, pintura, música, cine, Borges), ya se reconoce en su escritura la elección (o imposición) de un estilo, que, a decir verdad, no variará; o al menos ese no será su lugar de experimentación estética (que reservará a su poesía): a partir de *La alegría de leer* será reconocible su claridad y sencillez, incluso, una especie de tono narrativo que vuelve sobre la idea de que la crítica y la reseña suelen ser un argumento secuencial (hecho de paralelismos y acumulaciones, de conjeturas y especulaciones), pero también fragmentado (en tanto construye una trayectoria se permite también los desvíos, los descansos y los saltos). Junto a las ideas y ocurrencias, Cobo Borda es un incomparable “contador” de anécdotas: sus críticas y reseñas no son un “rendir de cuentas” de aciertos y desaciertos; son



Fotografía de Pablo Salgado. Revista *Bocas*

El oficio de Cobo Borda, en resonancia de aquellos versos de Kavafis, no se envilece “a fuerza” de trasegarlo, “errando en continuo” y exponiéndolo a la “estupidez cotidiana de las relaciones y el comercio” hasta volverse un extraño inoportuno [...]. Por eso, su perfil de crítico, en Colombia y Latinoamérica, hoy en día, es inusual: un “animal” literario en extinción.

más bien una “puesta en escena” de un lector que enseña cada una de las herramientas con que aborda un texto, y una de ellas es precisamente el placer de la lectura, que no oculta sus impresiones y emociones; el rigor no está en los conceptos o teorías de soporte, sino en qué tanto se entrega de sí en la observación y reflexión, en la confianza y seguridad de la propia percepción: si hay duda, esta es reflexión, no miedo. Es un ejercicio de inteligencia en cuanto análisis que señala estructuras y reiteraciones, es cierto, pero también se trata de una experiencia que se permite juzgar y comprender con cada una de sus limitaciones, sin disfrazarlas ni evadirlas.

Como contrapunto, habría una obra crítica (de ejemplares ensayos y reseñas) que podría considerarse no solo el más cercano

precedente crítico de Cobo Borda, sino uno de sus magisterios estilísticos (no solo como retórica sino como perspectiva literaria): Hernando Valencia Goelkel (Bucaramanga, 1928-Bogotá, 2004), a quien Cobo Borda preparó y prologó su primer y quizás último libro, *Crónicas de cine* (1974) y *Oficio crítico* (1997), en una de sus facetas más importantes para la historia de la edición en Colombia en la segunda mitad del siglo xx: su labor como editor y gestor cultural de las colecciones del entonces Colcultura y luego de la Biblioteca Familiar de la Presidencia. Pues bien, Valencia Goelkel aseguraba que su ejercicio crítico nada tenía que ver con el vituperio o la alabanza, ni mucho menos con la falsedad o la hipocresía de posturas éticas vacilantes (opinión de raíz borgeana); tampoco se trataba de que la crítica solo

## J.G. Cobo Borda

estuviera “ocupada en discutir sus parámetros internos: su justificación, su coherencia, quizás su pertinencia, su evidente conveniencia y su dudosa imprescindibilidad”, mientras no conquistara una “elucidación” con “fundamentos” (“George Eliot: victoriana eminente”, 1992, ensayo recogido luego en *La lección del olvidado y otros ensayos*, 1997). Valencia Goelkel, como después Cobo Borda, era un crítico especializado en la lectura: no sabía leer sino escribiendo, no escribía más que sobre lo que leía. No se empeñaba en hallar certezas y coleccionarlas; su práctica crítica, así, era “elucidación” de los otros: descubrir y marcar esos lugares en los que sucede la magia de una obra, allí donde están sus abismos y sus picos, sus instantes de crisis y desenmascaramientos. Y no es que *e*-lucidar se trate solo de separar la luz de la oscuridad para ver su interior, o de sacarla de adentro como quien se lanza a lo hondo, escarba y luego trae consigo su tesoro, su testimonio. Por eso, interpretar es descender. Y tan profundo como se llegue dependerá de la voluntad, de la intuición y un tanto de la suerte.

La intención crítica de iluminar y descender (*e*-lucidar) de Cobo Borda y Valencia Goelkel (como de Hernando Téllez, R. H. Moreno Durán, Sanín Cano) podría rastrearse en una imagen: existe un poema de Hölderlin, “Colón, IV”, en el que se recrea una campana destemplada como la nieve, y que sin embargo resuena en su música antigua. Un siglo después, Heidegger en el prólogo de sus comentarios al poeta alemán, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin* (1944), se serviría de esos versos para tratar de entender la crítica como la nieve que cae sobre esa campana para hacerla sonar, campana suspendida en el aire; un aire que es la presencia del mundo. Luego, Blanchot en el prólogo de *Lautreamont y Sade* (1963) recupera tal imagen, solo que hace desaparecer la nieve justo cuando toca la campana; lo que parece cerrar un movimiento en sus posibilidades. Pero Todorov, en su ensayo “Los críticos escritores”, *Crítica de la crítica* (1984), en

el que intenta explicar la crítica creativa de Blanchot, junto con la de Sartre y Barthes, menciona la misma imagen para explicar el sentido final de una escritura (literatura sobre la literatura) que se hace arte en el acto de pensar y sentir: tal nieve que golpea o acaricia esa campana es la crítica, la palabra hecha juicio, que la hace sonar, para hablar en el mundo. Y como la nieve, la crítica también desaparece diluyéndose en el aire como una voz que se hizo notar en un destello interpretativo, delicado pero trascendental. La crítica iluminada en la obra también anhela ser inagotable, ser pura presencia en su luz como un diálogo que continúa ofrendando todas sus posibilidades. Crítica que es luz de la música, es decir, de la obra. Así, lo que leemos como crítica de libros, en Valencia Goelkel y Cobo Borda, son los vestigios de un drama ya pasado, por eso su sentido de autobiografía intelectual y espiritual.

Dedicar la vida a los libros de “otros”, y considerar dicha escritura como la propia obra, o parte de ella, es un curioso gesto, mezcla de resignación y vanidad, de fascinación e impertinencia, no en tanto humildad y sumisión por la grandeza de los demás, sino como una escritura que se entrega a la “escucha”, a la conversación, a un conocimiento del mundo que no se sacia. Las críticas literarias y las reseñas de Cobo Borda son, además, como una palabra palimpséstica: amalgama en que lector y autor parecen continuarse en una línea que no termina (¿y qué literatura no lo es?). Y, por si fuera poco, esa mirada dirigida al otro es entusiasmo y celebración de una vida que ha hecho de la soledad, y, sobre todo, de la alegría (evocación etimológica del indoeuropeo, \**ā* l, *va-gar*: diletantismo despreocupado y auténtico), una de sus formas de existencia, o, dicho de otra manera, de belleza y respiración. ■

.....  
Felipe Restrepo David (Colombia)

Ensayista. Estudió Filosofía en la Universidad de Antioquia y una maestría en Literatura en la Universidad de Sao Paulo. En 2008 publicó *Conversaciones desde el escritorio*.



## Ofrenda en el altar del poeta

JOSÉ LUIS DÍAZ-GRANADOS

Recuerdo perfectamente la noche de fiesta en que María Mercedes Carranza me presentó a Juan Gustavo Cobo Borda, durante el acto de premiación del concurso de poesía y cuento “Riopaila”, que ella presidía. Ninguno de los tres sobrepasábamos los 20 años, y Cobo era un niño alto, rubio, de rostro grave y mirada severa bajo los gruesos anteojos de carey, que hablaba poco y observaba mucho a la pléyade de jóvenes poetas y narradores que iban y venían por el salón con vasos desbordantes de whisky entre sus manos.

El inolvidable maestro Eduardo Carranza, el industrial y periodista Álvaro H. Caicedo, el historiador Arturo Abella y el jovencísimo periodista Daniel Samper Pizano eran los jueces del tribunal lírico y Juan Gustavo era el escritor precoz del mundillo cultural bogotano, el consentido de las páginas literarias de *Vanguardia*, donde María Mercedes publicaba sus poemas iniciales y las prosas con pretensión ensayística, con cariño y complicidad.

En adelante, Juan Gustavo, otros poetas adolescentes y quien escribe estas líneas nos seguiríamos encontrando con tal frecuencia que nos fuimos volviendo asiduos asistentes a las lecturas de poemas de unos y otros, contertulios en cafeterías emblemáticas del centro de Bogotá y de Chapinero, como La Piñata, el Robin Hood, La Romana y El Colonial (este último, predilecto de Giovanni Quessep, Manuel Hernández Benavides y Augusto Pinilla), hojeadores de libros en La Lechuza, que dirigía el promisorio narrador Luis Fayad, pero sobre todo, visitantes cotidianos o semanales de Cobo Borda en su legendaria casona de la calle 93.

En principio, yo pensaba que el joven bogotano era español y él me preguntaba si yo era de Pivijay. Entre 1967 y 1969, Juan Gustavo se fue convirtiendo en una

J.G. Cobo Borda

especie de líder, siendo el menor de todos en edad, a tal punto que se atrevió a romper el hielo de los inaccesibles suplementos de los grandes diarios del país, al lograr que publicaran los textos de una docena de noveles poetas en cada uno de ellos, hasta que fue conformando una nueva generación de autores de poesía a la luz de la nación entera, bajo la tutela afectuosa de Aurelio Arturo, Héctor Rojas Herazo y Fernando Charry Lara.

Juan Gustavo trabajaba sin descanso: creo recordar que cursaba un semestre de Derecho en el Externado de Colombia, donde su padre, el profesor Juan Fernando Cobo Cayón, un republicano español que infundía temor reverencial, era uno de los más respetados catedráticos de la ciencia jurídica, en tanto que el prometedor y algo terrible *enfant* de nuestras letras, escribía, publicaba, leía ensayos y poemas, y difundía los balbuceos primigenios de sus amigos y contemporáneos.

Era lógico el enfrentamiento con los escritores del Nadaísmo, la generación anterior a la nuestra. Y por una *boutade* de Gonzalo Arango, Juan Gustavo redactó una carta de protesta contra el profeta nadaísta, la cual firmaron destacados hombres de letras, académicos, sociólogos y periodistas, junto con los desconocidos amigos de Cobo Borda, y a pesar de tener un cercano parentesco —por el Borda— con el polémico escritor y ardiente izquierdista Jorge Zalamea, acudió a este aprendiz de mamerto que era yo, para que el autor de *El sueño de las escalinatas* accediera a encabezar la lista de firmantes contra el iconoclasta de *Nada bajo el cielo raso*.

Cobo recuerda el episodio cuatro décadas después:

Jorge Zalamea, Marta Traba, Manuel Mejía Vallejo, Eduardo Umaña Luna, Álvaro Fayad, Héctor Rojas Herazo y la Generación sin Nombre, de la cual yo hacía parte, firmamos un manifiesto en el cual se decía que Gonzalo Arango no tenía credenciales, que era un manipulador ilusionista que usó la benevolencia de publicaciones como *El Tiempo* y *Cromos* para intentar situarse en el panorama intelectual del país.

Ya a finales de la década no existía revista de cultura, suplemento dominical o antología donde no estuvieron publicados textos del grupo de amigos de Juan Gustavo.

El grupo pasó a denominarse la Generación sin Nombre, por sugerencia de Aurelio Arturo, y no tardó en recibir el apoyo de periodistas culturales como Álvaro Burgos Palacios, de *El Tiempo*, de editoriales icónicas como Papel Sobrante de Medellín que publicó el libro *Ohhh!*, con muestras representativas de la pléyade y del poeta catalán Jaime Ferrán, quien editó la ya mítica *Antología de una generación sin nombre*, que dio a conocer a estos poetas posnadaístas en España.

En aquella época, Cobo solía invitarnos a comer a su casa, donde tenía un pequeño comedor privado. Las exquisitas cenas eran rematadas con postres de brevas y arequipe, y nada más, pues el joven poeta era abstemio en materia de licores y cigarrillos, al contrario de la mayoría de



sus colegas. No obstante, cuando se presentaba alguna celebración especial, ponía a nuestra disposición un carrito preparado con los más finos licores, perteneciente al doctor Juan Fernando, su severo, pero al mismo tiempo afectuoso progenitor.

En el segundo piso de la mansión esquinera del Chicó, Juan Gustavo ya poseía una inmensa biblioteca, de donde extraía libros de autores, todos ellos desconocidos para quienes empezábamos a recorrer las avenidas literarias, como Juan Gelman, Ledo Ivo, Homero Aridjis, Marco Antonio Montes de Oca, Rosario Castellanos, y con la mayor espontaneidad nos los iba regalando con una generosidad y desprendimiento que lo ha caracterizado siempre a lo largo de su vida.

Una tarde nos citó allí a una docena de poetas amigos. ¿El motivo? Fabio Henker Villegas, director de la revista *Lámpara*, quería publicar una selección de textos de la novísima generación colombiana y acompañarla de una foto del grupo.

Por variadas razones —recuerdo que Giovanni Quessep andaba por la costa Caribe, Elkin Restrepo en Medellín, Miguel Méndez Camacho en Cúcuta, Jaime García Maffla en retiros espirituales y Manuel Hernández hablando de filosofía en el “Tout va bien”—, solo acudimos 7 al jardín de la casa de Juan Gustavo.

(Algo insólito o mágico de lo que no he podido reponerme aún de manera racional es que tres poetas, procedentes de ubicaciones distintas, nos encontramos de casualidad en el mismo bus: Henry Luque Muñoz, Álvaro Miranda y quien les narra). Cuando llegamos a la casa de Juan Gustavo ya estaban allí Darío Jaramillo Agudelo, David Bonells Rovira, Augusto Pinilla y, desde luego, el anfitrión.

El fotógrafo nos ubicó con rapidez inusitada, al azar, de espaldas al muro florido del jardín, y de pronto soltó un **click** estelar desde su cámara, uno solo, sin repetición, así de improvisado, de sorpresa, sin revanchas ni posibilidades de arreglo, de

manera que la después llamada Generación sin Nombre quedó estampada para siempre con un Juan Gustavo que abre sonriente sus alas protectoras sobre un grupo de muchachos que decidimos entregar nuestras existencias, desde entonces, a la mágica opción de las palabras, que una tras otra producirían, a lo largo de ya casi medio siglo, poemas, ensayos y crónicas periodísticas, llegando a conformar, años después, la primera generación colombiana de poetas que publicó obra narrativa.

Cobo Borda ha dedicado su vida entera al cultivo y la difusión de las letras, tanto de las propias como de las del *próximo prójimo*. Cerca de dos centenares de libros son el testimonio verbal de una inconmensurable labor sin precedentes en la historia de la literatura nacional —poesía, ensayo, crítica de arte y literatura, antologías, compilaciones, prólogos, periodismo cultural, estudios sobre escritores colombianos y latinoamericanos, fundación de colecciones y bibliotecas básicas—, en donde se destaca una poesía fresca y rigurosa, y una prosa amena, erudita y reveladora a un mismo tiempo.

Esta breve evocación, ya prehistórica, desde luego, la hago tan solo para retener el tiempo en que se inició una cálida amistad sin manchas con el poeta Juan Gustavo Cobo Borda, el mismo que escribió poemas tan perdurables como ese que dice:

Errantes por el mundo,  
solitarios en definitiva,  
veo de golpe, todos los amigos.  
Es como pasar a limpio  
la libreta de teléfonos.  
Renegando de la literatura  
pero citando versos  
jocosos e inaccesibles  
pasan delante de la vista  
orates todos ellos hasta el fin.  
Hay tan poca diferencia  
entre los vivos y los muertos.  
Sedientos ambos  
por una misma palabra  
que calme su compulsiva avidez...



Fotografía de Pablo Salgado. Revista *Bocas*

Pues Cobo Borda escribe como fundando poéticas, como inventando el género, como si hiciera apuntes o escolios mientras saborea un opíparo desayuno en cómodas y elegantes estancias bogotanas, o sosteniendo un vaso de whisky mientras ve caer la llovizna al pie de los cerros de Chapinero, junto a Griselda, su compañera consecuen- te y su bella hija Paloma.

El tiempo que se va  
sin remordimiento alguno  
los afectos diluidos.  
La inercia arrolladora  
de las conversaciones insulsas.  
Lo que es humano, trivial, perecible.  
La carencia de todo impulso.  
El desencanto plácido  
de este mundo  
en ocasiones tan voluble...

Por otra parte, los homenajes a poetas predilectos —Silva, ¡siempre Silva!, Aurelio Arturo, Enrique Molina, Lord Byron, Gerard de Nerval, Cavafis— resultan harto luminosos y rebosantes de exaltación lírica, aunque sea preciso leerlos en silencio, en la penumbra. Y su visión crítica de la patria, su capital, los abuelos, su castellana

Cobo Borda ha dedicado su vida entera al cultivo y la difusión de las letras, tanto de las propias como de las del *próximo prójimo*. Cerca de dos centenares de libros son el testimonio verbal de una inconmensurable labor sin precedentes en la historia de la literatura nacional [...], en donde se destaca una poesía fresca y rigurosa, y una prosa amena, erudita y reveladora a un mismo tiempo.





tradición de “tierra que pone fin a nuestra pena”, la tierra de fuego, la tierra de leones, los padres de la patria y la Atenas suramericana, apunta a una irremediable vocación por revelar la vida y recontar la historia a través de la ironía y la iconoclastia.

Con sobrada razón, el mexicano universal Octavio Paz afirma:

“Ironía, lirismo, sensualidad, lucidez: con estos elementos contradictorios, Cobo Borda ha hecho poemas que me seducen de veras y que me parecen entre los mejores de la nueva poesía de nuestra lengua”.

Sin embargo, la “actitud de entrega” también puede asomarse a sus versos cuando reinventa sus idolatrías particulares (Venus y Adonis, incluido el Tiziano), sus inclementes musas de antaño o la más pura ternura convertida en Paloma.

Su poesía está elaborada con los elementos del diario vivir y anida una poderosa

fuerza verbal y una profunda gracia reveladora. Sus poemas tienen una apariencia juguetona, pero en ocasiones están armados con el fuste de la mordacidad y la desesperanza, siempre con una definida vocación crítica.

Pero en todas las palabras de Cobo Borda, en todos y en cada uno de sus textos, se van desenrollando con delicia suspiros y pasiones, ciudades y recuerdos, haciendo estallar en cada verso las fragancias de las sombras y las sonrisas del viento.

Su *Poesía reunida*, publicada por Tusquets Editores en 2012, agrupa todo el firmamento personal de Juan Gustavo Cobo Borda, donde las estrellas se desordenan felizmente en la lectura y tornan a ordenarse en armonía de amor y de sabiduría cuando cerramos el libro.

Parafraseando el párrafo final de las memorias de Ernest Hemingway, esta crónica recrea solo el recuerdo de ese tiempo dichoso en que éramos tan jóvenes y tan felices.

Juan Gustavo Cobo Borda, en este año de gracia de 2018 —cuando la XXXI Feria Internacional del Libro de Bogotá conmemoró con todas las de la ley los 50 años de la *Generación sin Nombre*—, ya está considerado por la crítica nacional e internacional como uno de los poetas cardinales de Colombia y quizá su más lúcido ensayista literario, y hoy, a las puertas de sus 70 años de vida, está en su plenitud creadora, aún germinando entre un océano infinito de palabras. ■

.....  
*José Luis Díaz-Granados* (Colombia) (Santa Marta, 1946). Poeta de la Generación sin Nombre. Obra poética: *El laberinto* (1968-1984), *La fiesta perpetua*. Obra poética, 1962-2002 (2003), *Poesía completa* (3 tomos, 2015). Novelas: *Las puertas del infierno* (1985), finalista del Premio Rómulo Gallegos en 1987.



## Cobo antologista erótico

GUILLERMO ANGULO Juan Gustavo Cobo hizo esta recolección estupenda de poemas de pasión amorosa de todos los tiempos y variados autores.

Yo creo que Juan Gustavo Cobo sigue creciendo (en cuerpo y en talento): cada día lo veo más largo y también más ancho. Y yo, que soy su amigo desde hace mucho, me acuerdo de que en su casa lo llamaban “y probablemente lo sigan llamando” Juanito. Con lo que lo hacen aparecer aún más grande.

Cobo no trabaja —me dijo un amigo suyo—, no hace sino leer. Es más, hasta tiene un desnucadero. ¿Un desnucadero? Sí, un desnucadero para libros. Sale de casa, como si fuera a trabajar, y se va a un apartamento donde no hay sino libros. Ni siquiera hay cama. Y lee y lee y lee. —Pero yo tengo la impresión de que escribe, es más, de que escribe mucho y de que escribe bien—. Bueno, sí, pero eso no es trabajar, es escribir. Y entonces me acordé del humorista Alfonso Castillo Gómez, que decía: “cuando alguien me llama por teléfono y estoy escribiendo, contesta mi mujer. Y si le preguntan: ¿Alfonso está ocupado?, contesta: No, no: él está escribiendo. Ya te lo paso”.

Todo este preámbulo para decir que Cobo publicó (estupendamente editado por Villegas) un libro de poesía, una antología, titulada *Cuerpo erótico*. Me recomendó que leyera el poema drolático de Guillermo de Aquitania (siglos x y xi) que en ella viene, “sorprendente como casi toda la selección”, lo que explica por qué Juan Gustavo lee tanto. De otra manera no encontraría tal cantidad de poemas que no andan por las antologías.



Fotografía de Pablo Salgado. Revista *Bocas*

Otros versos —como la preciosa serie de seis sonetos marianos, del mexicano Fernando del Paso— prácticamente le llueven del cielo. El mismo autor se los regaló en Bogotá, y para ello Juan Gustavo no tiene que hacer nada distinto que desplegar su talento y simpatía, que no necesita ser administrada porque le fluye con naturalidad.

Hay que decir que la antología tiene sus fallas, pero que no son de Cobo sino de algunos traductores. La versión al español del “Soneto a Helena” de Ronsard es bastante floja, con versos endecasílabos al lado de alejandrinos en un mismo cuarteto (y que Elizondo, el traductor, me perdone). Tampoco es muy afortunada la traducción de los versos de Lorenzo, *El Magnífico* (*Giovinezza giovinezza, che si fugge tuttavia*). Pero esos son lunares menores que no desmerecen el todo de la estupenda antología.

Se puede releer ahí también ese misterioso verso de Huidobro: “¿Irás a ser ciega que Dios te dio esas manos?”. Colombia está decorosamente representada por Mario Rivero, Aurelio Arturo, Fernando Arbeláez, con su poema dedicado a Kavafy y José Manuel Arango, desaparecido antes de tiempo. Cobo, en un ataque de modestia, no se incluyó. Rafael Pombo (al igual que Virgilio Piñera y Robert Lowell) prefiere travestir su poesía y hablar con la voz de la mujer. Piñera implora en primera persona, ruega, bajo el nombre de Rosa Cagí, que la canonicen: “poseo en mi cuerpo más estigmas / mayor cantidad de lágrimas / que las

expresadas en centímetros / en las plantillas de las aspirantes a ser canonizadas”. Y Lowell dice, como una mujer que habla de su marido: “Aguijoneado por la urgencia de su deseo / se desploma sobre mí como un elefante”. (Pero ese desplomar no llega a alcanzar la belleza del verso de Dante cuando dice en un canto en el Infierno: *E caddi come corpo morto cade*.)

Probablemente García Márquez no haya tenido que sumergirse en el romancero español para escoger el nombre de Delgadina que usa en sus putas tristes, como sospecha Cobo. En las vueltas que ha dado el romancero español al llegar a América, en México se vistió en música y se convirtió en inspiración y precursor del corrido revolucionario; y todavía se escucha por ahí cantar *La Delgadina*, en cuyos recorridos —a pesar de que habla del rey, mi padre— entra la ciudad de Morelia en Michoacán.

Es lugar común decir que toda antología es una escogencia personal, pero así debe ser. No caeré, pues, en la trampa de decir qué se le quedó por fuera al antologista.

Cuando uno osa decir eso, debe construir su propia antología, aunque no la publique. Pero no hay que tratar de competir con Juan Gustavo, porque su selección es insuperable.

Y con todo lo que él lee... ■

Guillermo Angulo (Colombia)

Escritor, fotógrafo, cineasta, documentalista, viajero, periodista y orquideólogo.

J.G. Cobo Borda



## La musa inclemente

ADOLFO CASTAÑÓN

I

A lo largo del siglo xx florecieron en forma todavía poco estudiada las letras en todas las Américas y en particular en Hispanoamérica. La poesía, la narrativa, el teatro y el ensayo, y en particular en el rubro del ensayo y del pensamiento se desarrollaron expresiones muy diversas y en distintos campos. Aunque podría decirse que esas expresiones cubrieron casi todos los campos del conocimiento, debe constatar que en el renglón de la crítica literaria, del ensayo y de la crónica alcanzaron solvencia y madurez. El racimo de los nombres-raíz y obras de los Borges, Reyes, Henríquez Ureña, Lezama Lima, H. A. Murena tuvo una sucesión en los nombres de Octavio Paz, José Bianco, Raymundo Lida, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Emir Rodríguez Monegal, Danilo Cruz Vélez, Ángel Rama, José Luis Martínez, Antonio Alatorre, Pedro Lastra, Luis Loayza, Jorge Aguilar Mora, Guillermo Sucre, Saúl Yurkievich, Marta Traba, Juan García Ponce, Tomás Segovia, entre otros. A ellos sucedió una brillante generación de ensayistas y lectores como Noé Jitrik, Julio Ortega, Jorge Ruffinelli, Margo Glantz, Enrique Pezzoni, Roberto Fernández Retamar, Raúl Dorra, Renato Prado Oropeza, Martha Canfield, Darío Ruiz Gómez, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid, José de la Colina. Sitúo en ese panorama, en forma eminente y sobresaliente, el nombre de Juan Gustavo Cobo Borda.





La *Antología de la poesía hispanoamericana* de Juan Gustavo Cobo Borda resultó ser un hito en la poesía hispanoamericana contemporánea: en ella convivían premonitoriamente Juan Gelman y Alejandra Pizarnik, Eugenio Montejó y Rafael Cadenas, José Emilio Pacheco y Giovanni Quessep. Y su tela solo podía haber sido urdida por un poeta urgido por una necesidad interior y a la vez sostenido por la lúcida templanza del que sabe poner cada prosa en su lugar y buscar el sitio apropiado para cada juglar.

Pero ¿quién era ese poeta que había decidido iniciar su travesía desde el ensayo y la crítica y que había preferido darnos sus canciones de inocencia y santidad después, pero solo después de haber mostrado que había sido capaz de masticar el muérdago y la cicuta de la crítica?

*La musa inclemente*<sup>1</sup> abre sus puertas a esa respuesta. *La musa inclemente...* el título evoca desde luego a aquella hermosa dama despiadada —*belle damme sans merci*— de John Keats; es la diosa cruel, la única, la diosa blanca implacable de los bardos. ¿Por qué inclemente? Los poemas de Juan Gustavo Cobo Borda son poemas de amor, versos que andan en el camino de la religión del amor, donde la semilla amorosa plantada por la presencia amada arborece en el triunfo imitado del poema como en Petrarca o en Dante y, más cerca, entre nosotros, como en López Velarde y Eduardo Carranza, como en Octavio Paz y en Giovanni Quessep. Al igual que este, Juan Gustavo pertenece a la estirpe artúrica de nuestra literatura. Esa estirpe de piedra y cielo, ese linaje de caballeros andantes de la palabra sabe emprender la conquista del mundo al amparo de esa musa inclemente a partir de la circuncisión del corazón y andando sobre el filo de la navaja que son los sentimientos: “toda musa es un pretexto para callar en compañía”. Gracias a la musa de Juan Gustavo Cobo Borda es posible, de nuevo, compartir el silencio.

#### Ulises vuelve a casa (17-18)

Arrugas en tu cuello  
mientras un remoto hábito de tabaco  
marca piel y labios.  
El tiempo pasa y desgasta, inexorable.  
Pero cuando percibo  
en una ráfaga instantánea  
no disminuye  
el dichoso empecinamiento  
al volver a ti.

Lúcido sonámbulo  
exploró valles y hondonadas.  
Esos dominios  
donde la sumisión  
se acepta encantada.

El peso de quien también usado  
obtiene la dicha  
a la vez rabiosa y plácida.  
¿Qué digo? Digo la confianza.  
La complicidad  
que llega  
hasta el tembloroso límite de lo  
inexpresable.

La dicha rasga el pecho  
y un tembloroso vuelo  
de ave acezante  
obliga a cubrirnos  
con las desnudas alas de los brazos.  
Esas alas que tantas veces se han  
tendido  
por encima del ronco océano  
y sus monstruos falaces

#### La blanca diosa (19-21)

Los capitanes de barco  
se jubilan a orillas del mar  
para continuar percibiendo  
el salado perfume de las Sirenas.

Así los hombres  
fantasean con su deseo,  
pero aquella mujer,  
sombra en las axilas,  
vientre que ha parido,

## J.G. Cobo Borda

es de nuevo una adolescente  
que camina descalza sobre la arena.

Todo ello en la misma ciudad  
donde los árboles producen  
frutos de oro  
y los gatos  
son divinidades sinuosas  
con mirada de hierro.

Atraviesa la limpia noche  
sin estrellas  
un pensamiento  
y se ahínca  
en ese llamado perentorio  
por el cual Helena sigue a Paris  
y otea ya el rojo de los incendios.

Del mismo modo  
que las sobrecogedoras montañas de  
Delfos  
se remansan luego  
en las playas dulces de Itea  
es necesario abrir tumbas  
y hollar cementerios  
para extraer de allí  
el blanco violín de mármol  
de una diosa de Galaxidi.  
Con su sangre ese  
mármol fertiliza la tierra.

El mismo sol  
que iluminó a Sócrates  
cuando dialogaba sobre la belleza  
ilumina esos ojos escépticos, risueños.  
Dejan atrás *l'ennui*  
aletargado de la decadencia.  
Sienten el asombro

con que el agua de la fuente  
endulza  
al atolondrado palpitar  
de un pecho que se refrena.

La pasión es buena  
en pueblos somnolientos  
donde toda la energía  
se encausa  
en aplastar insectos.

Cobo Borda se fue transformando  
con el tiempo en un personaje,  
en un condimento, pero también  
en una vianda casi natural en  
las cocinas de la letra en América.

#### Obras de Juan Gustavo Cobo Borda

- *Consejos para sobrevivir*, poesía, Ediciones La Soga al Cuello, Bogotá, 1974.
- *Mito, 1955-1962*, ensayo, Colcultura, Bogotá, 1975.
- *La alegría de leer*, ensayo, Colcultura, Bogotá, 1976.
- *Salón de té*, poesía, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1979.
- *La tradición de la pobreza*, ensayo, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1980.
- *Casa de citas*, ensayos, Caracas, 1981.
- *Ofrenda en el altar del bolero*, poesía, Monte Ávila, Caracas, 1981.
- *La otra literatura latinoamericana*, ensayo, El Áncora; Procultura-Colcultura, Bogotá, 1982.
- *Roncando al sol como una foca en las Galápagos*, poesía, Premia, México, 1983.
- *Todos los poetas son santos, e irán al cielo*, poesía, El Imaginario, Buenos Aires, 1983.
- *Historia portátil de la poesía colombiana*, ensayos críticos, 1984.
- *Obregón*, ensayo sobre el pintor Alejandro Obregón, Editorial La Rosa, Bogotá, 1985.
- *Letras de esta América*, ensayo, Universidad Nacional, Bogotá, 1986.



- *Arciniegas de cuerpo entero*, ensayo, Planeta, Bogotá, 1987.
- *Almanaque de versos*, 1988.
- *El beso de Dios*, con 22 ilustraciones, 16 aguafuertes y 6 litograbados del pintor colombiano David Manzur, 1988.
- *La narrativa colombiana después de García Márquez*, ensayo, Tercer Mundo, Bogotá, 1989.
- Álvaro Mutis, Procultura, Bogotá, 1989.
- *Dibujos hechos al azar de lugares que cruzaron mis ojos*, poesía, Monte Ávila, Caracas, 1991.
- *Poemas orientales y bogotanos*, 1992.
- *La mirada cómplice*, ensayo, Universidad del Valle, Cali, 1994.
- *El coloquio americano*, ensayo, Universidad de Antioquia, Medellín, 1994.
- *El animal que duerme en cada uno*, poesía, 1995.
- *Desocupado lector*, ensayo, 1996.
- *Furioso amor*, poesía, El Áncora Editores, Bogotá, 1997.
- *Para llegar a García Márquez*, ensayo, Tercer Mundo, Bogotá, 1997.
- *Para leer a Álvaro Mutis*, ensayo, Espasa, 1998.
- *Borges enamorado*, ensayo, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1999.
- *La musa inclemente*, poesía, Tusquets, Barcelona, 2001.
- *Mis pintores, ensayos sobre 15 artistas colombianos*, Villegas Editores, Bogotá, 2002.
- *Lengua erótica. Antología poética para hacer el amor*, Villegas Editores, Bogotá, 2004.
- *Lector impenitente, selección de sus ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Ignacio Gómez Jaramillo, ensayo, Villegas Editores, Bogotá, 2005.
- *Cuerpo erótico, antología de poesía erótica hispanoamericana*, Villegas Editores, Bogotá, 2006.

- *Lecturas convergentes, paralelo entre García Márquez y Mutis*, Taurus, Bogotá, 2006.
- *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX*, Villegas Editores, Bogotá, 2006.
- *Mirar con las manos*, poesía, Fundación El Libro Total, Bucaramanga, 2006.
- *Fernando Botero. La plenitud de la forma*, ensayo, Panamericana Editorial, Bogotá, 2007.
- *El olvidado arte de leer*, crítica literaria, 2008.
- *Poemas ilustrados*, con ilustraciones de Ana Patricia Palacios; Tragaluz Editores, Medellín, 2008.
- *El primer José Asunción Silva: Intimidaciones 1880-1884*, Fundación El Libro Total, Bucaramanga, 2009.
- *Los poetas mienten*, poesía, Fundación El Libro Total, Bucaramanga, 2009.
- *Cuando papá perdió la guerra*, Fundación El Libro Total, Bucaramanga, 2010.
- *Poemas recientes*, Fundación El Libro Total, Bucaramanga, 2011.
- *Poesía reunida (1972-2012)*, Tusquets, Barcelona, 2012.

Este artículo se terminó de escribir el 31 de marzo de 2018, fecha del aniversario del natalicio de Octavio Paz.

Adolfo Castañón (México) (1952). Poeta, ensayista, traductor, editor y crítico literario. Entre su obra publicada destacan *El pabellón de la límpida soledad* (1988), *Arbitrario de la literatura mexicana* (1993), *América sintaxis* (2005), *Viaje a México* (2008) y *Alfonso Reyes, caballero de la voz errante* (ed. aumentada, 2013).

**Nota**  
<sup>1</sup> Editada por Tusquets Editores, Marginales 195. *Nuevos textos sagrados*. Colección dirigida por Antoni Marí, Barcelona, 2001, 106 pp.



# Poemas

J. G. COBO BORDA

¿Estaré condenado solo a soñarte?  
 No compartiré contigo ni un gramo de realidad?  
 La fuerza irreprimible con que una mano se aferra a otra para no ahogarse en el fragor del éxtasis.  
 Despides una luz a la distancia de sesenta cuadras que te enmarca y transmite el calor de una conflagración.  
 En ella me consumo sin redención.

¿Estaré condenado solo a soñarte?  
 ¿No compartiré contigo ni un gramo de realidad?  
 ¿La fuerza irreprimible con que una mano se aferra a otra para no ahogarse en el fragor del éxtasis?  
 Despides una luz a la distancia de sesenta cuadras que te enmarca y transmite el calor de una conflagración.  
 En ella me consumo sin redención.

Usar en  
 un libro  
 profano:  
 Bibli?

Cuando a los 97 años  
dejé de comer  
se adelgazaron los dedos  
y los anillos  
comenzaron a caer.



\*\*\*  
Sin motivo alguno  
ni tener nada concreto que decir  
tomé la tarjeta y marqué tu número  
(número que ya debía saber de memoria).  
Nadie contestó.  
Pero al momento era tu voz  
donde mente y corazón  
se habían puesto de acuerdo  
para lograr ese pequeño milagro  
de súbita felicidad  
en que la mujer de trote y vitaminas  
se mantiene alerta para subsistir  
más allá del abrumador caos  
de los archivos  
y brindar una complicidad alegre  
que se prolonga por horas  
y no se debe dejar morir  
como lo refrendan estas líneas.  
También sin motivo alguno  
y nada concreto que decir  
llega tu carta  
impregnada de azules  
y gatos que duermen al sol  
sobre piedras milenarias  
¡Cuántos siglos!

Y llegas también tú  
pródiga de vino y chocolates  
y frascos de especias  
para enriquecer las pastas:  
ajo, piñones y romero.  
Sigues con tus exploraciones viajeras  
y asumo, feliz y resignado,  
que te amo en alma, cuerpo y letra escrita  
Así te subrayo y te descifro  
en el mar y la frontera,  
en olvidos y resurrecciones,  
lejana e inmediata.  
Entre el computador y el archivo  
y la referencia inconseguible  
rastreada  
en todas las bibliotecas del mundo.  
Pero algún día la hallarás  
topándote con el secreto:  
un beso púnico  
que obnubilará la conciencia  
y hará de esa piel,  
blanca y clásica,  
algo más que una estatua  
renacida de nuevo  
bajo el azul de Salerno  
y el sol del trópico

Ir a contenido >>

J.G. Cobo Borda

\*\*\*

Hay un bloque de mármol insensible  
del cual debemos extraer  
una mujer vibrante  
que ya no es muda  
sino que canta y lee poesía  
en voz alta.  
Apoyada en la pared  
para no caer  
su conmovedor caminador metálico  
es señal de aliento.  
Y siete dedos rígidos  
de una mano para rascar la espalda  
la estremecen  
al pasar por dorso, piernas,  
en la caricia más dulce.  
Una comunicación inmediata  
llamando con insistencia  
despertando dormidas capas  
de nervios apagados.  
Sorprendida al constatar un vínculo  
surge una diosa griega  
con canasta de flores  
sobre el mármol, y descalza  
va hacia el altar de la ceremonia  
como en este poema,  
éxtasis y sacrificio a la vez.

Sin motivo alguno  
ni tener nada concreto que decir  
tomé la tarjeta y marqué tu número  
(número que ya debía saber de memoria).  
Nadie contestó.  
Pero al momento era tu voz  
donde mente y corazón  
se habían puesto de acuerdo  
para lograr ese pequeño milagro  
de súbita felicidad  
en que la mujer de trote y vitaminas  
se mantiene alerta para subsistir  
más allá del abrumador caos  
de los archivos  
y brindar una complicidad alegre  
que se prolonga por horas  
y no se debe dejar morir  
como lo refrendan estas líneas.

Ir a contenido >>



fue el computador y el archivo  
 la referencia inconseguible  
 las tramas  
 en todas las bibliotecas del mundo.  
 en algún día la hallaras  
 robándote con el secreto:  
 un beso pariso  
 que obnubilara la conciencia  
 y haría de esa piel,  
 blanca y clásica,  
 algo más que una estatua  
 renacida de nuevo  
 bajo el azul de Salernus  
 y el sol del Tropic.

llega tu carta  
 impregnada de azules  
 y gatos que duermen al sol  
 sobre pinturas milenarias  
 ¡Cuántos siglos!  
 y llegan también tu  
 prodiga de vinos y chocabates  
 y frascos de especias  
 para enriquecer las pastas,  
 ajo, piñones y Romero.  
 Sigue con tus exploraciones viajeras  
 y asumo, feliz y resignado,  
 que te amo en alma, cuerpo y letra escrita  
 Aní te subriago y te descifro  
 en el mar y la frontera,  
 en olvidos y negaciones

\*\*\*

La malgeniada  
 tiene manos de hada  
 y muy pronto a sus pacientes  
 los dará de alta.  
 Reconstruye la piel calcinada  
 y cremas y gasas  
 levantan de nuevo  
 las ruinas del corazón  
 hecho trizas.  
 Blancura de enfermera  
 y dones de hechicera  
 por mucho tiempo deja al herido  
 cavilando sobre ese nombre  
 que surgió de súbito:  
 La bien aparecida.

\*\*\*

Cuando a los 97 años  
 dejó de comer  
 se adelgazaron los dedos  
 y los anillos  
 comenzaron a caer.

Ir a contenido >>

## J.G. Cobo Borda

Hay un bloque de mármol insensible  
 del cual debemos extraer  
 una mujer vibrante  
 que ya no es muda  
 sino que canta y lee poesía  
 en voz alta.  
 Apoyate en la pared  
 para no caer  
 Su caminador metálico  
 es señal de aliento,  
 y siete dedos rígidos  
 de una mano para rasar la espalda  
 la estremecen  
 al pasar por dorso, piernas,  
 en la caricia más dulce.  
 Una comunicación inmediata  
 llamado con insistencia

\*\*\*

Al bañarte  
 te miras al espejo  
 y te preguntas  
 si todavía  
 ejerces atracción y dominio  
 con tanta lejanía  
 de por medio  
 y asientes  
 ante este llamado imperioso  
 y solo tomas el teléfono  
 pues el número  
 en la fragmentada memoria  
 aún subsiste  
 y dices:  
 "Buen día, poeta" ☐

A JUAN GUSTAVO COBO BORDA

26/9/79

A J. G. Cobo Borda

Gracias por los poemas, que he leído con un gran sentimiento  
 de cercanía y de contacto. Esperaré de ahora en adelante conocer más  
 cosas tuyas, porque su poesía me da mucho y se lo agradezco con un  
 abrazo,

Julio Cortázar

Ir a contenido >>



## BERTRAND RUSSELL EN NUEVA YORK

JULIO CÉSAR  
LONDOÑO

La Universidad de Nueva York invitó a Bertrand Russell a ocupar una vacante de la cátedra de filosofía en 1941. Alguien propuso su nombre y el Consejo Superior lo aprobó por unanimidad. La noticia se regó por el campus y todos los miembros de la comunidad suspiraron. Los profesores ya se veían iniciando sus intervenciones así: Mi colega Bertrand Russell y yo... Ahora un alumno podría decir: Lo siento, será otro día, tengo clase con Russell, y sus padres dirían *en passant* en las reuniones sociales: El muchacho va bien. Es el monitor de epistemología de Bertrand Russell.

Entonces ocurrió un imprevisto. Una señora domiciliada en Brooklyn, Jean Kay, presentó en su calidad de contribuyente una querrela ante el Tribunal Supremo de Nueva York para que se declarara nulo el nombramiento de Russell. Las razones: era extranjero y partidario de la inmoralidad sexual. Sorpresivamente,

la demanda tuvo un eco tremendo. La prensa, los obispos, los republicanos, los demócratas, los magistrados, los negros y los blancos hicieron causa común con la señora Kay. Usando citas tomadas de algunos libros de Russell (*La educación y la vida buena*, *El matrimonio y la moral*, *La educación y el mundo moderno*), el juez McGeehan acusó a Russell de promover el homosexualismo, el adulterio, la promiscuidad, la prostitución, la corrupción de menores, el nudismo, el ateísmo, la masturbación y el comunismo, y de orquestar una conspiración para arrebatarles los hijos a los padres y entregarlos a un Estado sin Dios. “La Universidad de Nueva York —aseguró McGeehan— pretende instaurar una ‘cátedra de indecencia’ y poner al frente a un sujeto lascivo y erotomaniaco, un ilustre profesor de paganismo”.

También hubo voces a favor, claro. Un amplio sector de la academia, donde se destacan los filósofos

Alfred Whitehead y John Dewey, el matemático Edward Kasner y Albert Einstein, apoyó el nombramiento de Russell. “Los grandes espíritus —advirtió Einstein desde el vecino Instituto de Estudios Avanzados de Princeton— han encontrado siempre una violenta oposición entre los mediocres. Estos no pueden aceptar que un hombre proteste contra prejuicios muy arraigados y utilice con valor y probidad su inteligencia”.

El 18 de marzo el Consejo Superior de la Universidad sometió el caso a votación y el nombramiento de Russell fue aprobado por 11 votos contra 7.

Entonces las críticas arreciaron. George V. Harvey, presidente del distrito de Queens, inició un movimiento para suprimir las partidas que la Universidad recibía del estado de Nueva York.

Joseph Goldstein, el abogado de Jean Kay, dijo que Russell y su esposa se habían exhibido desnudos en Inglaterra, que sus obras eran

venéreas, libidinosas, estrechas de criterio y desprovistas de fibra moral. Este anciano, de unos setenta años, aprueba el homosexualismo, escribe poesía salaz y no es un filósofo, como quiere hacernos creer. Es un sofista. Demuestra sus falacias con astutos recursos y subterfugios. Expone argumentos que no están apoyados en un razonamiento sano; saca conclusiones que no se deducen de sanas premisas; todas sus supuestas doctrinas, que él llama filosofía, no son más que burdos, vulgares y gastados fetiches y proposiciones inventados con el fin de descarriar a la gente.

Mientras la caverna rugía con renovado entusiasmo, las editoriales y las universidades del país cerraron filas en torno a Russell. Random House lideró un pronunciamiento en favor suyo firmado por 27 editoriales. “Como editores, no suscribimos todas las opiniones de nuestros autores pero nos honramos en tener

{ El papel del DOBLE }

en los catálogos las obras de las mentes más privilegiadas del mundo, en especial ahora, cuando la ignorancia desafía al intelecto sin argumentos, esgrimiendo apenas las armas de la desinformación y la fuerza bruta”.

El *New York Times*, “el mayor periódico del mundo”, terció de manera “salomónica”. Criticó a los puritanos diciendo que los criterios del juez McGeehan eran “peligrosamente vagos”, pero a renglón seguido anotó que el nombramiento de Russell era “inoportuno” y que “el filósofo debió tener la delicadeza de renunciar a la plaza en cuanto se hicieron evidentes los dañinos resultados de su nombramiento”.

Russell respondió diciendo:

Si solo hubiese atendido mis intereses personales, gustosamente habría renunciado a la plaza, pero no soy tan egoísta. No renuncio porque están en juego el buen nombre de los que me postularon, el principio de la tolerancia, el derecho a la libertad de expresión y el ejercicio del pensamiento crítico en la Universidad.

Por otra parte, considero oportuno que el *New York Times* aclare qué quiso decir cuando afirmó que mi nombramiento fue inoportuno. ¿Cuándo fue (o será) oportuno? ¿Cuando se tranquilicen los mojigatos? ¿Cuando morigere mis opiniones? ¿Cuando baje el dólar? ¿Cuando cambien las costumbres sexuales? ¿Cuando la especie privilegie el bridge sobre la masturbación? Mientras los redactores del diario no precisen las circunstancias de modo, tiempo o lugar, el uso de ciertos adverbios resulta peligrosamente vago.

En realidad los “pecados” de Russell eran proposiciones llenas de ternura y sentido común. Lo que hicieron sus enemigos fue interpretar de la peor manera sus mejores ideas sobre el matrimonio y la educación. Cuando Russell escribió, por ejemplo, que una aventura no debería ser necesariamente causal de divorcio, su fin era la preservación de la relación



de pareja, pero sus enemigos vieron aquí una clara incitación al adulterio.

Cuando dijo que los jóvenes deberían tener matrimonios temporales sin hijos, lo dijo pensando en los traumas que los divorcios causaban a los niños, pero los puritanos lo entendieron como un ataque a la familia y una incitación a la promiscuidad.

En realidad los “pecados” de Russell eran proposiciones llenas de ternura y sentido común. Lo que hicieron sus enemigos fue interpretar de la peor manera sus mejores ideas sobre el matrimonio y la educación.

Pensaba que era saludable tomar el sol sin ropa y que los niños debían ver a sus padres desnudos. “Tirar un manto de tabú sobre el cuerpo no es sano. Les creará la sensación de que existe un misterio, circunstancia que los llevará a la ignorancia, la malicia y el voyerismo”. Los puritanos dedujeron que Russell era exhibicionista y corruptor de menores. (Poco después de esta declaración, apareció en los muros de la Universidad una caricatura que mostraba al juez McGeehan gritando en un hospital: “¡Esta mujer ha parido un niño desnudo!”).

Los que lo acusaron de socialista, doctrina que profesó de manera pública, ignoraron sus duras críticas al comunismo soviético.

Lo más curioso de todo este escándalo es que las materias que Russell dictaría tenían poca relación con la mano, la pelvis, los cónyuges y los niños.

Filosofía 13: un estudio de los conceptos de la lógica moderna y su relación con la ciencia, la matemática y la filosofía.

Filosofía 24: un estudio de los problemas de los fundamentos de la filosofía.

Filosofía 27: las relaciones entre las ciencias puras y las aplicadas y la influencia recíproca entre la metafísica y las teorías científicas.

Finalmente, la Universidad perdió el pulso y canceló el nombramiento de Russell el 25 de noviembre de 1941.

El 26, Russell recibió un telegrama del rector de Harvard, donde solo dictaba una materia, un día al mes. “Docto profesor, lamento la decisión del Tribunal. Sobra que le diga mis sentimientos y los de esta casa sobre esa sentencia... Bueno, usted me conoce, seré franco: en realidad no lamento nada. ¿Puedo suponer que ya no tendrá excusa para dictar aquí Presocráticos II inmediatamente después de Navidad?”.

En 1944 el rey Jorge VI le concedió la orden del Mérito. En 1950 pronunció las conferencias Machette en Columbia y dictó un seminario sobre lógica borrosa en la China. En 1950 la Academia Sueca de Letras le otorgó el Premio Nobel de Literatura.

El siglo xx produjo otros “pterodáctilos renacentistas”. Paul Valéry, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, George Steiner y Umberto Eco también podían pasar sin sobresalto alguno de la literatura a la matemática y de la filosofía a la lógica, y dictar conferencias sofisticadas en la lengua que el cliente indicara. Pero todos ellos son una suerte de diletantes glamurosos. Russell, en cambio, tuvo una relación íntima con cada una de estas materias. ■

Julio César Londoño (Colombia)

Ensayista y narrador. Columnista de *El País* y *El Espectador*. Finalista del premio Planeta de novela, Madrid-Bogotá. Premio Simón Bolívar, crítica literaria, Bogotá. Premio Plural de ensayo, México. Premio Juan Rulfo de cuento, París. “Aunque he fracasado con esmero en varios géneros y quehaceres, agradezco la circunstancia fortuita de ser esa cosa exótica, pedante y casi feliz, un hombre de letras”.



## EL VUELO DE LA MARIPOSA MONARCA Y OTROS ENSAYOS DE MICHEL BRAUDEAU

JULIA ESCOBAR  
VILLEGAS

*There is no subject too small for investigation.*

Michel Braudeau

A Michel Braudeau tal vez le gustaría los álbumes que desde los años sesenta diseña Chocolatinas Jet sobre naturaleza y animales. Quizás pensaría que completarlos es un hábito grato, tanto para niños como para adultos, pues se participa en la creación de una breve enciclopedia ilustrada, y que cada lámina es una pequeña ventana al mundo no humano, apenas una estampa de la magnífica diversidad natural del planeta, una diminuta postal no de ciudades o países, sino de diferentes formas de ser y sobrevivir.

Su libro, *Le Monarque et autre sujets* (2001), reúne seis ensayos sobre la mariposa monarca, el sapo europeo, el ñu, el vencejo, la tortuga laúd y la pulga común. Lo que comparten estos seis animales es su condición de viajeros. Con el fin de alimentarse y

reproducirse, emprenden viajes cuya maravilla relata Braudeau. Mientras que los primeros cinco ensayos corresponden a una serie publicada originalmente en *Le Monde* sobre animales migratorios, el último, dedicado a la pulga común, es una añadidura. Primero, por ser errante en vez de migratoria, de manera que cumple un viaje de otro orden. Segundo, por haberse ganado el corazón de Braudeau, atraído por la peculiaridad de la especie y por el misterio de la pintura de William Blake, *El fantasma de una pulga* (c. 1819-1820).

Director de *La Nouvelle Revue Française* durante poco más de una década (1999-2010), Michel Braudeau ha sido también novelista y reportero. De ahí que en estos ensayos haya una interesante confluencia de literatura, reportaje y, además, ciencia. La destreza literaria y periodística de Braudeau hace que la información científica se lea con placer, asombro y humor; esta es material indispensable sobre el cual construir los

animales y su entorno nítidos, encarnados en el texto. Los datos son precisos y cuidadosamente seleccionados, entretreídos en el hilo narrativo.

En nuestra imaginación, aquellas láminas a las que muchos colombianos tenemos afecto son el punto de partida, y la pluma de Braudeau las transforma de entradas enciclopédicas en verdaderos relatos. En realidad, estos textos son el fruto de su trabajo como reportero en *Le Monde*, de modo que Braudeau realizó viajes de investigación para conocer la mariposa monarca en México, el ñu en África y la tortuga laúd en la Guyana francesa. El sapo europeo y el vencejo común son compatriotas suyos. Solo el ensayo sobre la pulga parece haberse originado de una búsqueda más documental que empírica. Por tanto, este libro —el primero de Braudeau que se tradujo al inglés e inédito aún en español— consiste en una iniciativa de periodismo literario que posa su mirada en la realidad del mundo animal, mostrando además de qué manera está estrechamente conectada con la nuestra.

En efecto, el extraordinario viaje de la mariposa monarca (*Danaus plexippus*) desde Canadá habría comenzado con el surgimiento de la planta donde nace y cuya difusión favorece, la cual a su vez habría aparecido luego de la llegada de los humanos a Norteamérica, a causa de la tala de árboles. Sin embargo, ahora la mariposa monarca está afectada por el daño que estos infligen a los bosques donde tiene sus santuarios en México. El desplazamiento multitudinario de los sapos europeos (*Bufo bufo*) hacia el estanque local, al que son profundamente fieles para el acto reproductivo, se ve alterado porque, de repente, encuentra una carretera a su paso. El periplo de los ñus (*Connochaetes*) en el Serengeti es una de las últimas migraciones masivas de animales grandes que pueden apreciarse, puesto que muchas han sido devastadas por las armas de fuego. El vencejo (*Apus apus*), común pero huidizo por transcurrir gran parte de su vida volando sin descanso, incluso cuando duerme en la noche y excepto cuando se reproduce, primero se asentaba en acantilados, pero ahora se ha mudado a las cimas de las ciudades. La

tortuga de caparazón blando semejante a un laúd (*Dermochelys coriacea*) confunde el plástico en los océanos con su alimento favorito, las medusas. Por su parte, la pulga (*Pulex irritans*) ya no es tan común desde mitad del siglo pasado a causa de la higiene moderna.

Entre los seis indómitos seres que protagonizan *The Flight of the Monarch and Other Reflections* (2004), la mariposa es quizás el más admirado. De ahí que el título y la portada del libro lleven su nombre e imagen como sello. Su gloria y belleza son indiscutibles, y el ensayo que le corresponde se encarga de hacerla todavía más inolvidable mediante hechos contundentes, narrados literariamente. No obstante, Braudeau logra crear simpatía también hacia los otros cinco, incluso si suelen causar repulsión como los sapos o las pulgas, indiferencia como los ñus, o si son más bien desconocidos como el vencejo, habitante del aire, o como la tortuga laúd, navegante del océano.

Braudeau siente fascinación por sus odiseas. Las inmensas distancias que nubes de mariposas son capaces de atravesar año tras año. La dolorosa terquedad de los sapos europeos empeñados en viajar a un solo estanque cueste lo que cueste. El itinerario de los ñus yendo y viniendo de sur a norte, siguiendo la lluvia y en busca de la hierba. El trayecto de ida y regreso de los vencejos de Europa a África, tragando los insectos arrastrados en el viento. El recorrido oceánico de las tortugas laúd hacia sus playas predilectas en tiempo de desovar. Por último, la errancia codiciosa de las pulgas, representada tal vez por el cometa en el fondo de la pintura de Blake y por su figura atlética y sedienta.

Narrando las travesías de estos animales, Braudeau nos cuenta a la vez las suyas, siguiéndoles el rastro. Por eso resalta la índole viajera e investigativa de su profesión, reivindicando también la amplitud de su libertad: tiene todo el mundo por descubrir y no hay tema insignificante. Como él mismo apunta, cruzó el Atlántico tras las alas de una mariposa. Además, en la posdata a la edición norteamericana, Braudeau señala que su escritura quisiera acercar a los lectores al mundo animal, incrementar la atención y el respeto

Braudeau siente fascinación por sus odiseas. Las inmensas distancias que nubes de mariposas son capaces de atravesar año tras año. La dolorosa terquedad de los sapos europeos empeñados en viajar a un solo estanque cueste lo que cueste. El itinerario de los ñus yendo y viniendo de sur a norte, siguiendo la lluvia y en busca de la hierba.

hacia ellos, porque “se ganaría una gran victoria sobre la arrogancia y voracidad humanas si pudiéramos hacer entender a la gente que la diversidad de la vida en la tierra es un tesoro incalculable (incluso desde una egoísta perspectiva humana) y que ciertos animales no necesitan desaparecer solo porque nos parecen raros o porque no se dejan domesticar” (109).

Es cierto que de estas especies Braudeau subraya algo por aprender. Por ejemplo, dilucidar la causa de la muerte de las mariposas monarca al probar maíz transgénico arrojaría luz sobre la pertinencia de su consumo; descifrar el sistema de navegación que llevan inscrito en su código genético, permitiéndoles llegar cada año a los bosques de Michoacán, podría contribuir a la tecnología de las sondas espaciales. Sobre la tortuga laúd faltaría entender mejor su capacidad de orientación a lo largo y ancho de los océanos, y lo que ocurre en sus células, el secreto de su longevidad, el hecho de que no envejezca.

Pero lo que puede aprenderse de los animales para fines prácticos y egoístas no es tan urgente como la consciencia sobre nuestra compleja relación con ellos: la misma tala de bosques que habría contribuido al incremento de la población de la mariposa monarca y a su deslumbrante migración, es la que, ejercida en sus santuarios en México, la tienen ahora amenazada. Además, está la belleza en sí misma, la maravilla de la diversidad, en lo que insiste Braudeau a lo largo de todo su libro. Las manifestaciones de la vida y las estrategias de supervivencia que las especies han desarrollado son innumerables y sorprendentes, muchas todavía ignotas. Ciertamente, hay algo que

compartimos los humanos con los animales, además de un mismo planeta: la vida es ardua para todos.

Por último, otras cosas se aprenden, tal vez más modestas, pero no de menos belleza, distrayéndonos un momento del ciclo inexorable de nacer, sobrevivir y morir, y las cuales abundan en el libro de Braudeau: saber que hay un único lugar en el mundo donde se escuchan las alas de miles de mariposas monarca sonando “como la música de una leve y fina lluvia” (20); que la tenacidad del abrazo sexual del sapo, llamado “amplexus”, hace a la pareja casi inseparable; que la fortaleza y gracia del ñu se encuentra no en el desaliñado individuo, sino en la poderosa manada; que existe un pájaro que rara vez toca la tierra, y que su realidad y su sueño es únicamente volar; que hubo quienes fueron capaces no de domesticar, sino de jugar con los movimientos de las pulgas comunes para crear la ilusión de un circo, y saber poco de la vida de las tortugas laúd cuando no están en las playas, porque, como músicos silenciosos, no transmiten tampoco los secretos del fondo del mar. ■

Julia Escobar Villegas (Colombia)  
Graduada en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Profesora de español y estudiante de maestría en el Departamento de Literatura y Lenguas Romances de la Universidad de Cincinnati, en Estados Unidos.

Referencias  
Braudeau, Michel (2001). *Le Monarque et autres sujets*. Éditions Gallimard.  
— (2004). *The Flight of the Monarch and Other Reflections* (traducción del francés de Sophie Hawkes, George Braziller).



## EN BUSCA DE POETAS

LUIS FERNANDO AFANADOR

¿Salir a buscar poetas por toda América del Sur, desde Ushuaia, Tierra del Fuego, hasta el Cabo de la Vela? Debo confesar que la idea me pareció delirante. Muy bella, pero delirante. Me la contó el propio Eduardo Bechara Navratilova, acompañado del poeta Freddy Yezzed, quien me lo presentó, en un café de Buenos Aires. Bechara, de sombrero y de barba, abría su portátil, mostraba mapas y recordaba anécdotas de sus encuentros con los poetas. Me impresionó la de Anahí Lazzaroni, una poeta de Ushuaia que “sufría de enanismo”. Bechara era histriónico, buen narrador, y tenía esa mirada intensa de los poseídos. Todo parecía tan absurdo, tan irrealizable. Como un capítulo perdido de *Los detectives salvajes*. Como un pretexto para viajar eternamente: llevaba tres años y aún no había salido de la Argentina y Chile. ¿Cuándo llegaría a Colombia, su país? ¿De qué estaba huyendo? En los relatos de viaje, el protagonista

termina siendo el que viaja. Por cierto, y ya que hablamos de la Patagonia, ¿no acusan a Bruce Chatwin de haber inventado casi la mitad de su famosa crónica? Felizmente, me había equivocado. Bechara no era otro Joe Gould, quien fascinaba a la gente con un libro maravilloso que solo existía en su cabeza. Ver para creer: acá tengo en mis manos la primera edición de Antología poética, *Breve tratado del viento del sur*. El primer tomo del viaje.

¿Hay algo más polémico que una antología poética? A las antologías poéticas siempre se les endilga el amiguismo, el sesgo del antólogo y el centralismo, aunque ya no existen las metrópolis literarias, menos aún en tiempos de globalización, internet y redes sociales. *Breve tratado del viento del sur* está libre de esas sospechas. “Qué hermoso sería hacer un viaje por toda América del Sur buscando poetas para darle reconocimiento”, pensó Bechara en 2010, durante una conversación con su homónimo argentino, en Deán Funes, un pueblito

de Córdoba. Una idea incluyente, abierta, divulgadora, generosa, que podía pecar por exceso, no por defecto: “unificar el continente americano en torno a un proyecto literario y hacer visibles a poetas inéditos, desconocidos o conocidos tan solo en su región”. Con unos criterios estéticos mínimos: no le interesaba la poesía tradicional, gauchesca, sino la contemporánea, de cualquier tendencia. ¿Populismo poético? No: “La poesía no solo vive en los grandes poetas. La poesía es de todos, nadie es dueño de ella. Los que se creen propietarios de la verdad o de la literatura, más temprano que tarde se dan cuenta de que están engañados por sus propias presunciones y gustos estéticos, que la literatura es tan vasta y cambiante como el universo... Solo el tiempo dirá qué tendencias se imponen”.

Así, empezó la búsqueda, *in situ* y escuchando el “voz a voz” y las insinuaciones de los propios poetas. Le dieron correos y teléfonos de poetas de Tierra del Fuego y Patagonia, que fueran inéditos o hubieran publicado en ediciones “cartoneras” (artesanales); le sugirieron que fuera subiendo en zigzag, de la costa a la cordillera de los Andes; le armaron un itinerario por Uruguay y la provincia de Entre Ríos (cuna del gran poeta Juan L. Ortiz); le advirtieron que no fuera a dejar por fuera a Chile, Paraguay, Bolivia y Venezuela. En definitiva, lo confrontaron con la magnitud del proyecto que había emprendido:

Había creado un Frankenstein que venía a sacarme los ojos. Me tomó un par de días salir del estupor que generaba enfrentar un proyecto por toda América del Sur. Mi vida se iría en ello. El viejo sueño de radicarme como escritor en Praga (o por lo menos llegar allá siendo joven y cerrar el círculo que se cerró con el escape de mamá, mi abuelo y mi abuelastra, al huir de Checoslovaquia en 1952 cruzando la frontera que separaba la Cortina de Hierro con Alemania, delimitada con cables de alta tensión dispuestos para achicharrar a la gente y custodiada por guardias con la orden de disparar a matar), se había vuelto lejano.

Anahí Lazzaroni, la mujer “que sufría de enanismo”, fue la primera poeta “encontrada” por Bechara. Aunque ella había nacido en La Plata, residía en Ushuaia —“fin del mundo, principio de todo”— desde niña. “Residía en Ushuaia” es un decir, en realidad vivía confinada en su casa, con su madre —una hermana le pagaba las cuentas y les traía los víveres—, un lugar que había convertido en el centro del mundo. Una delicada poeta que justificaba el largo viaje y le daba sustento literario a la antología: “Dice que está por demoler la casa de enfrente, / la de chapas de color verde agua / con el jardín tan lleno de pasto que parece abandonada. / Y que ayer escuchó en la calle que ahí construían un hotel. / En la ciudad los hoteles brotan como hongos. / ¿Y el viento? El viento sopla” (“Un día como otros”).

En la Patagonia, los elementos son tema recurrente de los poetas, el viento y la lluvia dialogan con la subjetividad: “él siempre va a volver / me previno la griega / traduciendo la borra del café / y me hablaba de un hombre / yo pensaba en el viento” (Liliana Ancalao, Fragmento de “Las mujeres y el viento”). “[...] verías callar al viento / y al viento como una lengua caída, / como un mendigo a tuestas / al viento, verías al viento...” (Gustavo de Vera, “Agua y cartón”). “El viento nos empuja como a pequeños pájaros / con su lengua de aire nos sacude / en portales y plazas / el vuelo” (Luciana Mellado, “Aquí no vive nadie”). “En el verano austral / todo es sufrimiento. Apenas la lluvia / toca el vidrio de la ventana, el alba / que fulgura eterna sobre un cielo claro / des-envuelve un mantel antiguo...” “Comenzó a llover a tiros / el barro disuelve la tarde / calle abajo / la ciudad / humillada en los charcos / su cuerpo mudo sangra / bajo las ráfagas” (Tomás Watkins, “Comenzó a llover a tiros”).

La estepa inacabable, la vastedad del paisaje que todo lo devora, es otro tópico de los poetas: “extensiones plomizas del cielo / y del mar galvanizados / en un plano único / demorado en el abismo” (Noemí Bernardello, “Oficio”). La dura geografía es una presencia ineludible pero no excluye los temas existenciales, amorosos, cotidianos, políticos y culturales: “El indio es indio, y el perro es perro, / eso dicen /

soy mapuche / en mí despierta el humo cada noche, / mi casa, el techo de huncos, quemada / en los ojos de los hijos, nuevamente / arde todo lo que arde, y se alumbra / soy la señora desconfiada de la foto / desciendo de grande estirpe / nadie lo diría”.

Hay poetas nacidos en la Patagonia, pero hay otros que provienen de las grandes ciudades argentinas y de distintas provincias. Se mueven mucho, como lo atestigua este poema de Liliana Ancalao, “Mudanza”: “[...] y mi alma / ya doblada / cabe justa en la valija / que se cansa y me abandona / en algún lugar de la intemperie”. Además, viajan miles de kilómetros para reunirse en los centros urbanos más grandes, como Río Grande, Comodoro Rivadavia, Puerto Madryn, Neuquén, Bariloche. Hacen festivales, intercambian textos, comparten talleres, entran en contacto, se retroalimentan. Fortalecer una conciencia de grupo parece ser una respuesta a la amenaza de disolución que impone el espacio abismal. “La poesía patagónica se escribe en conjunto”, dice Bechara. Según Macky Corbalán, poeta de Neuquén, fallecida en 2014, “hacemos mucho por encontrarnos, existe una capilaridad poética. Bien subterránea, es viral y es pequeña, no está asociada al canon. Nos encontramos. Son los propios poetas los que organizan estos encuentros. Eso te lleva a un lugar distinto si lo organizara el municipio. A este espacio por los márgenes de lo estatal y lo canónico, lo llamo espacio cimarrón”.

Desde el punto de vista formal, ¿es una poesía novedosa? Podría decirse que la mayoría de los poetas viene de la tradición poética argentina. Según Bechara, en el prólogo de la antología, dicha tradición tiene dos grandes vertientes, los neorrománticos o neobarrocos y los objetivistas. Los primeros tienden a lo lírico y lo musical y los segundos, siguiendo la influencia de los modernistas norteamericanos —Ginsberg, Pound, William Carlos Williams—, tienden a lo coloquial y a lo prosaico. Sin embargo, y él mismo lo advierte, se trata de “un tema problemático”. Y lo es. No se ve claramente esa presencia lírica o neorromántica —y lo neobarroco no aplica, es un concepto acuñado por el cubano Severo Sarduy y no tiene nada que ver nada con lo lírico— y el objetivismo es

una categoría aplicable a la poesía argentina de los setenta. Es más afortunada la relación que hace Bechara con la poesía chilena, “directa y sin eufemismos” y que se encuentra “muy viva y latente del otro lado de la cordillera”. Inevitable recordar a Neruda, quien venía del sur chileno: “La soledad se me vino encima como una lluvia de Temuco”.

Es mejor, como dijo Ramón Plaza, un estudioso de la poesía argentina, hablar de “muchas poéticas conviviendo dentro de un mismo espacio”. En fin, las clasificaciones no sirven mucho para entender la poesía. Y el propósito de esta antología no era académico sino, como se dijo, divulgativo. ¡Noventa poetas! Puede parecer una exageración, pero de no ser por ella —con todo y su metodología azarosa—, que los puso en el mapa literario, quizá nunca los hubiéramos leído. Y hay verdaderos hallazgos, como los poetas citados, como Raúl Mansilla, “encontrado” en abril de 2013, en Comodoro Rivadavia, Chubut:

#### Cruzadas en la ruta Cuarenta:

Unos cisnes en el cielo  
y la sombra larga del auto  
hicieron una cruz  
en el agreste escenario  
de la ruta cuarenta

ese instante gratuito y efímero  
tuvo varios metros de distancia  
y desapareció salvaje en la curva  
sin que nadie diera cuenta  
de esta entrega de sombras por la vida ■

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*.



## EL SUEÑO DE LAS PIEDRAS BLANCAS

### EL JUEGO DE GO COMO OBRA DE ARTE EN YASUNARI KAWABATA

WILSON PÉREZ  
URIBE

*Como una ráfaga de viento  
El blanco rocío en la  
Hierba de otoño se esparce  
Como un collar roto.  
Bunya No Asayasu*

#### I-Ese ritual antes del silencio

Las tradiciones de otras latitudes geográficas bien pueden parecernos ajenas o extrañas a nuestra “saludable” manera de entender el mundo. Si nos hablan de un juego de tablero pensamos en el ajedrez milenario, pero si la referencia está en el juego de Go, tal vez nuestro pensamiento se desestabilice, a la manera de una barca agitada por el más blando de los oleajes. Si el ajedrez es la batalla misma, donde la muerte y el sacrificio son dos estrategias de una misma búsqueda, el Go es la guerra en mayor proporción, donde la vida es el símbolo que une piedras, tablero y jugadores. El Go es

la vida en su mayor despliegue. Se juega para vivir.

El Go, o el juego de tablero de envolvimiento, lo heredó Japón de China. Ese certamen antiguo era, en las viejas tradiciones, junto con la caligrafía, la pintura y la interpretación musical, una de las artes de los eruditos chinos. Cuando Japón adoptó sus normas y estilos, le imprimió ese sello particular que ha llevado al País Naciente a reconfigurar toda tradición heredada: pensemos en el zen o en la pintura sumi-e. El Go, entre los samurái, era considerado un elemento estético aplicado a la vida y a la guerra donde, mientras se agiliza la mente, se fortalecía el

espíritu. En este juego se busca ocupar, invadir el terreno del otro jugador. “Cada jugador es forzado constantemente a hacer e interpretar movimientos diversos en el tablero, y a responder a ello cada vez con más ingenio y agudeza” (Kawabata, 2004: 9).

El novelista japonés Yasunari Kawabata retrata en su novela-crónica, *El maestro de Go*, “el último campeonato, en 1938, de un venerado Maestro del Go a punto de retirarse de una larga carrera profesional” (2004: 8). En esos mismos años, Kawabata cubrió para un diario la partida real; esta novela es una reelaboración de ese suceso. Cada página se despliega con un tono poético a veces conmovedor, a veces reflexivo, a veces intuitivo. Kawabata, en obras como *La casa de las bellas durmientes* o *Historias de la palma de la mano*, con un cuidadoso fervor por la escritura desde la pequeña articulación de imágenes, gestos, movimientos, crea en esta crónica novelada el juego atrayente entre el enigma que supone el juego en sí mismo y la relación que establece el Maestro entre el Go y su vida. El juego y la vida misma están en una línea paralela, donde vivir y jugar son un arte, una experiencia vital traducida en el ceremonioso movimiento de unas piedras que hacen temblar el mundo en su quietud antiquísima. Si el Maestro se retira del juego, implicará que lo haga de la vida también. No otra cosa buscan estas páginas que la de observar con atención la figura del Maestro durante su última partida, para develar esos otros sentidos estéticos que apenas logramos vislumbrar entre un impulso violento o la sencilla espera durante horas y horas para mover una piedra, una parte del mundo, una parcela del tiempo.

## II-La piedra blanca ha sido puesta en el tablero

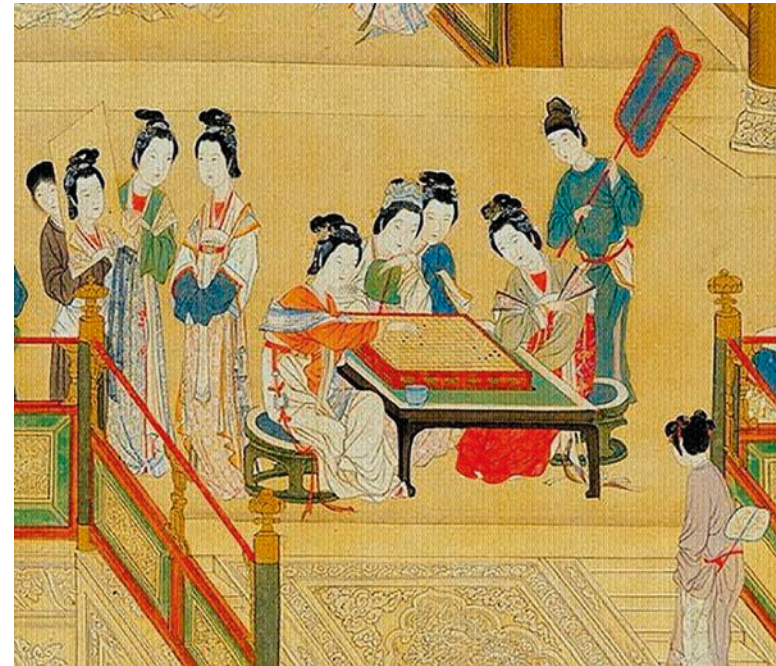
En *El libro de Chuang Tse* se cuenta que el maestro Chi fue abordado por el maestro Yen Cheng Yu, que se encontraba a su lado, y le dijo: “¿Qué sucede? ¿Es verdad que puedes convertir tu cuerpo en un árbol seco, hacer de tu corazón como el hielo o como yertas cenizas?” (2001: 53). Las preguntas no son paradójicas, más bien nos hacen pensar en ese regusto por el hombre para permanecer en unos ciertos estados

rituales que acercan todo movimiento a la quietud, al orden y a la serenidad. Imaginemos, por un instante, al Maestro de Go, Shūsai, nacido en 1874. El juego con el joven Otake, su contrincante, se inició el 26 de junio de 1938, en Tokio. Los rasgos del Maestro correspondían a los de su arte y disciplina: una cara alargada, de facciones muy marcadas y de mandíbula pronunciada. Había en su rostro un rasgo cercano a la muerte, una singular tragedia de un hombre entregado completamente a su arte y que lo había alejado, de manera paulatina, de los principios fastuosos de la realidad. El Maestro, recordemos esa figura primera del hombre que puede transformarse en un árbol seco o en un corazón de hielo, representaba el martirio por el arte. Si su vida llegaba a un fin, asimismo su arte. Su capacidad de afrontar el esfuerzo, casi doloroso, lo acercaba al ritual de un samurái que prepara sus armas para el golpe definitivo, y que, en igual medida, tendría que borrar de sí todo signo de consuelo o de falsa compasión.

El juego de Go como rito no es una idea obtusa sino verdadera en el sentido de que cada partida exigía al jugador atención y una disposición elemental para mover una piedra en la cartografía universal del tablero. Con maestría, Kawabata nos acerca al Maestro con una sana lentitud, muy a la manera de un acto que debe ser elaborado con precisión cuando se enfrenta ante el peligro:

El Maestro se puso de pie. Con el abanico plegado en su mano, parecía un guerrero preparando su daga. Se ubicó ante el tablero. Los dedos de su mano izquierda se apoyaban en la falda de su Kimono, su mano derecha se mantenía suavemente cerrada, Levantó la cabeza y miró delante de sí (2004: 52).

En la meditación antes de cada jugada, la respiración del Maestro se aceleraba, su espalda se encorbaba, pero nada en él sugería desorden. Su concentración insinuaba un espectáculo digno de admiración y reverencia, pero también una suerte de violencia, “[...] como fuerzas de un poder misterioso que hubieran tomado posesión de él” (57). Guardar



una calma inamovible durante el juego, ante cualquier tensión, no era una obligación propia de la partida. Si bien esta representaba un momento crucial en la historia del Go, más bien esas disposiciones surgían de una inclinación espiritual por conservar los valores tradicionales del juego. La estrategia, el estudio del tiempo de cada movimiento, podían ser tomados a favor de cada uno de los oponentes; sin embargo, era la reflexión sobre la pertinencia de cada jugada la que exigía total abandono corporal sobre el juego. Un movimiento, por simple que pareciera, podía durar incluso meses.

Al final del Periodo Meiji (1895-1912), Japón desempeñó un papel cada vez más importante en la historia del mundo. Las guerras sino-japonesa y ruso-japonesa estimularon la economía y el acrecentamiento del sentimiento nacionalista. La cercana modernidad se materializó en la industria, en las exportaciones y el control de la producción de mercancías (Schirokauer, Lurie y Gay: 2014). No solo los cambios a nivel sociocultural, político y económico se reflejaron en los ámbitos sociales de la vida japonesa, también las artes empezaron a virar la mirada a las tradiciones occidentales. En este sentido, el juego de Go también se fue modificando. El mismo Kawabata, al observar al Maestro, anota:

Se diría que el Maestro, en esta última partida, se veía importunado por el moderno racionalismo, para el cual los procedimientos minuciosos lo eran todo y del cual toda la gracia y elegancia del Go como por arte de magia se habían esfumado; que casi se desentendía del respeto hacia los mayores y no daba importancia al mutuo respeto entre los seres humanos. Del camino del Go, la belleza del Japón y del Oriente se habían desvanecido. Todo se había vuelto ciencia y reglas. El camino hacia el ascenso de categoría, que controlaba la vida de un jugador, se había convertido en un meticuloso procedimiento de puntaje. Uno conducía el enfrentamiento con la única meta de ganar, y no había margen para recordar la dignidad y la fragancia del Go como arte. El modo moderno enfatizaba la lucha bajo condiciones de justicia abstracta, incluso al desafiar al Maestro (2004: 72).

El arte del Maestro durante cada juego radicaba en ignorar los trucos más recientes y darle valor a la arbitrariedad de sus piedras blancas cuando se desplazaban de una manera arriesgada y poco aceptada. Pero “[...] estas maneras arbitrarias que se le admitían al Maestro habían forjado su arte, un arte que era incomparablemente superior al juego de nuestros tiempos y reglas” (75).

La figura del Maestro resulta ser interesante en medio de las tensiones que suponía entender el Go desde lo tradicional y ya desde los modelos racionales y sin fundamento. Más allá de todo deseo por ganar una competencia, su interés radicaba en la perfección de su arte. El Maestro, evidentemente, no era un nombre de aquellos tiempos modernos e industriales, sino que pertenecía a otros, ya lejanos, ya casi olvidados. Reconocemos, entonces, que el Maestro había quedado en el límite entre lo viejo y lo nuevo. Ejercía la posición del viejo sabio y de los beneficios de alguien moderno. De esta manera, el Maestro enfrentaba su duelo como el sobreviviente de los antiguos ídolos. Kawabata observa con aguda claridad que “él era el símbolo del Go mismo, él y su carrera

El juego, como obra de arte, [...] está arraigado en la vida misma: la vida es vitalidad porque el Go es vitalidad; el universo se conjura frente al cuerpo en una pequeña cuadrícula; el juego es otro mundo donde el cansancio, el esfuerzo y el insomnio representan un afinamiento del dolor, la concentración y la claridad del pensamiento.

que brilló a lo largo de Meiji, Taishō y Shōwa, con su logro de haber llevado el juego a su moderno florecimiento” (74).

Ahora bien, hemos mencionado que el Go encarna la identidad propia de Japón. Pero ¿qué pasa cuando este es jugado por extranjeros? Es cierto que este juego fue traído desde China, pero en Japón fue enaltecido y profundizado. En el Go “el espíritu japonés ha trascendido lo meramente importado y heredado” (139). Sin embargo, al Go occidental le falta alma, ya que no hay una tradición en estos países. Kawabata menciona, entonces, que “el juego oriental ha traspasado lo que significa juego y prueba de fuerza, y se ha convertido en un modo de arte” (138). No se trata de desplegar juiciosamente un tablero y disponer una que otra piedra blanca o negra para luego cerrarlo y continuar la vida sin problema alguno. El juego, como obra de arte, es descrito en estos términos porque está arraigado en la vida misma: la vida es vitalidad porque el Go es vitalidad; el universo se conjura frente al cuerpo en una pequeña cuadrícula; el juego es otro mundo donde el cansancio, el esfuerzo y el insomnio representan un afinamiento del dolor, la concentración y la claridad del pensamiento.

El cronista de la novela se llega a preguntar, y lo podemos hacer nosotros también, avizorando las influencias extranjeras a las que se estaba sometiendo el juego: “¿Se habrá hundido el Go, al igual que el drama Noh y ceremonia del té, cada vez más profundamente, en los escondrijos de una extraña tradición japonesa?” (139). Ese sentido sagrado del Go se

contenía en la figura del Maestro. Este juego, su último juego, era importante porque estaba arriesgando su título por última vez. Era su juego de despedida hacia una nueva era. El Maestro había cargado con el peso principal desde los inicios del moderno Go en los primeros tiempos Meiji. Esta novela crónica no es más que el nombramiento de una urna donde se depositan los valores de una cultura representada en un juego, para ser custodiados en la voz de la memoria y no deshechos en las redes del olvido.

### III-Esa noble manera de morir

Sopesadas en la palma de la mano, las últimas piedras blancas son puestas en el tablero. Las piedras negras, amenazantes, ejercen una violenta encrucijada. La vida misma, tratándose de un juego, en sus últimos impulsos, no hace más que devenir en presencia, como si el tiempo se acortara y los últimos instantes debieran ser vividos con soltura, mas no con la insípida sensación que dan las cosas ya hechas, ya trabajadas. No, el juego de Go, a escasas jugadas de culminar, se contenía en la imagen de una derrota que significaba la aceptación de la obra terminada, del templo erigido, de la palabra aprendida, del silencio dignificado.

El Maestro pertenecía a la línea de los Honnimbō, Maestros de Go, y había sido monje desde los comienzos con su fundador, Sansa. Cuando tomó las órdenes, su nombre religioso era Nichion. Sobre el tablero que lo acompañaba había enmarcada una caligrafía en caracteres chinos que decía: “Mi vida, fragmento de un

paisaje”. En los días de descanso, justo antes del fin del certamen, el Maestro mantenía un temperamento sereno: se olvidaba del juego, no pensaba en él, no meditaba en posibles jugadas. Esa escisión entre el juego y el mundo de afuera se contenía en una experiencia del arte como vida y del arte como Go. Es decir, ya las fronteras no existían y daba igual si respirar era en la observación de una de las piedras o durante alguna caminata a campo abierto. No se sostienen las cosas por su peso adquirido durante los años, sino que responden a la admiración de la vida en ese fragmento de un paisaje, en ese movimiento de la última piedra blanca, en la aprobación de la pérdida y en la constatación de que el adversario es un alma desgastada por la perfección que, en tanto puede erigir una obra maestra, la puede derruir con el simple abandono de sus emociones. El Maestro confiesa: “El juego ha llegado a su fin. El señor Otake me ha arruinado con esa jugada sellada. Fue como derramar tinta sobre una pintura recién terminada. En el instante en que la vi, sentí que el juego se clausuraba” (186).

El juego finalizó el 4 de diciembre en Ito, a las 2:42 de la tarde. Cuando se supo que el Maestro había perdido, se observaba cómo “la pequeña, bellamente erguida figura del Maestro mientras contaba los puntos adquiría una majestad que silenciaba el aire que lo circundaba” (198).

Chantal Maillard, en un texto titulado “Viajar por las venas del dragón”, tomando el ejemplo de aquel recordado cuento de Marguerite Yourcenar sobre el maestro Wang-Fo y su discípulo Ling, escribe que el “[...] verdadero aprendiz del Gran Arte es quien rescata al maestro desde el interior del paisaje que éste había pintado” (2000: 71). En este sentido, por el amor y la entrega completa, la quietud y el olvido de sí parecen ser la condición necesaria para el viaje. La capacidad de mimetizarse en la obra, de adentrarse en esa aparente inmovilidad, indican, sin forzar la interpretación, esa comunión entre vida y juego que en todo momento ejerció el Maestro Shūsai, hasta hacer de su tiempo único y singular, al final de sus días, un arte ya culminado con todas sus luchas, todas sus conquistas y todas sus derrotas. El

Go representa un mundo donde los jugadores abogan por otra realidad, y donde es casi primordial el viaje a través de los propios ojos. Tal vez, al despertar, el juego haya inventado otra mirada para aceptar y comprender, felizmente, la frágil condición humana. ■

Wilson Pérez Uribe (Colombia)

Escribe poesía y ensayo. Estudia Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana en la Universidad de Antioquia. Algunos de sus textos han sido publicados en Colombia, España y México. Ha emprendido un proyecto de formación y de lecturas en voz alta sobre literatura china y literatura japonesa en la Universidad de Antioquia. Dos de sus poemarios son *El amor y la eterna sinfonía del mar* (2011) y *Movimientos* (2018).

#### Referencias

*El libro de Chuang Tse* (2001). Versión de Palmer, Martin y Breuille, Elizabeth. Madrid: Edaf.  
Kawabata, Yasunari (2004). *El maestro de Go*. Buenos Aires: Emecé Editores.  
Maillard, Chantal (2000). *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Ediciones Akal.  
Schirokauer, Conrad; Lurie, David y Gay, Suzanne (2014). *Breve historia de la civilización japonesa*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.



Foto cortesía Instituto de Filosofía UdeA

El día 28 de junio murió Jairo Alarcón, Profesor de Filosofía en el Instituto de Filosofía de la Universidad y nuestro muy apreciado compañero en el Comité de la Revista. Al decirle adiós, agradecemos todo aquello que significó su vida y nos entregó como verdad a los demás.



# EL VIEJO EL NIÑO Y EL LAGUNERO

*A mi nieto Gabriel Ernesto*

WILLIAM AGUDELO

ILUSTRACIONES  
MALE CORREA

Aunque con el roce de las ortigas sentía un ardor de llamas en las pantorrillas, el niño seguía la trocha abierta a machetazos por el viejo. Iban hacia una punta donde pican los guapotes.

Una hora antes andaban por el muelle en busca de cebo. Al comienzo, el niño saltaba atemorizado cuando bajo las piedras aparecían los encarnados cangrejos con sus tenazas en guardia. El hombre, entonces, le enseñó la manera de atraparlos con rapidez por atrás y quebrarles a contrapelo con los dedos las patas y las pinzas. En una sarrosa lata de galletas completaron dos docenas, cebo suficiente.

Llegaron y cada uno tomó su sitio. El viejo eligió un árbol derribado por un rayo sobre el lago que le abría posibilidades de moverse sobre tronco y ramas a cuya sombra podía haber guapotes. En cambio aconsejó a su compañero probar la pesca de fondo desde una roca plana y grande como una mesa de cafetería, que sobresalía a seis metros de la orilla. Estaba guardada por aguas profundas que el viejo le ayudó a sortear.

El chico recordaba las pobres pescas en el riachuelo que pasaba por su pueblo. Tenía el presentimiento de que atrapar un pez hermoso (de las cosas que más deseaba en este mundo) podría sucederle ahora. Lo novedoso, además de estar contemplando el Gran Lago de Nicaragua desde una isla de la cuenca sur, era el realizar la pesca de pie sobre una roca en medio del agua y utilizando una vara de monte sin carrete y sin guía para la escasa línea. Dos varas iguales había preparado el viejo.

Primero sacó el hombre un sabaleta de dos libras que plantó feroz y breve combate por una vida que se le apagó con rayerías plateadas y azules sobre la arena lavada. De vez en cuando los dos pescadores se miraban como preguntándose qué estaba pasando pero sin romper el propicio silencio.

El hombre le había enseñado a cebar los anzuelos con mitades de cangrejo partidas a mordiscos que sabían a yema cruda con sal. En una de ellas se ocultaba bien el gancho y así el cebo rendía el doble. Pero hacía rato que el chico veía cómo mojarras rosadas y sardinas casi invisibles le birlaban la carnada.

La línea no se movía y una nube de aburrimiento y frustración se le iba asentando, tan pesada como la piedra en que se hallaba parado. Ahora el lago, sereno por completo, reflejaba el follaje entre el que sobresalían, en su estático acecho, las garzas blancas de pico infalible. Los dos pescadores sentían cómo la humedad liberaba piel abajo diminutas culebras de sudor que alborotaban el sofoco. Ni la más mísera brisa bajo el cielo de comal.

El hombre pensaba que había tenido un buen principio y que las cosas podían mejorar más para él. Seguía con su silencioso despliegue de trucos y mañas (escupir el cebo, dejar ir a pique el sedal y recobrarlo a pequeños enviones, arrojar el anzuelo cargado para simular la caída de un insecto, dar toqueos al agua con la punta de la vara, etc.) aprendidos de otros viejos y de las experiencias de su vida en las islas. No necesitaba esforzarse para demostrar, con su calma y sus modales comedidos, que allí él era el maestro.

El chico se sentó en la piedra y, a pesar de lo mucho que le incomodaban sus rugosidades, siguió así sosteniendo la vara con displicencia por largo rato. El viejo iba acrecentando su captura con dos mojarras rayadas y un verdusco guapote mediano que yacían alineados junto al sabaleta pero no suscitaban la envidia del acompañante.

Una mancha de chayules vino a sobrevolar sobre el hombre, quien, aparte de abanicarlos con su sombrero de palma, nada podía hacer para librarse de su asedio a ojos, oídos y fosas nasales. Emitían un zumbido mucho más molesto que el de los zancudos.

Se hundía el chico en su modorra cuando dos tirones rompieron el espejo perfecto y lo hicieron incorporarse en alerta máxima.

—¡Amigo!

Al tercer tirón levantó brusco la vara y sintió que ensartaba. El arco de la línea, transformado en una recta, empezó a zumbir y el niño sentía en sus brazos, como si fuera un calambre, la callada fuerza del pez. Nunca había sentido



cosa igual a este taconeo atropellado en el interior de su caja torácica. El viejo se dio cuenta al instante de que no era flaca presa y se prometió no intervenir aunque él se lo pidiera. La presa tironeaba hacia el fondo y le hizo evocar al muchacho la energía con que su perro halaba siempre de la trailla. En un momento en que el pez ascendía tiró de la vara hasta obligarlo a dar un salto que reveló las iridiscentes manchas violeta del lomo.

—¡Ánimo que ya es tuyo! —le dijo el viejo.

Pero él no sabía si atender a su pesca o sofrenar su cuerpo alterado por la sorpresa y el desafío. La piedra con sus texturas ofrecía una plataforma antiderrapante y, aunque se vio en ocasiones a punto de caer, pudo sostenerse con firmeza. El hombre seguía la lucha entre presa y apresador sin tener impresión clara de quién resultaría vencedor. Con un esfuerzo supremo el muchacho izó al pez hasta ponerlo a sus pies. Este batía la piedra con su cola como las lavanderas azotan la ropa, como si se hubiera transformado en una enorme palmeta que por momentos parecía alcanzar las aguas salvadoras.

El hombre sabía que, para asegurar la resbaladiza presa, había que sujetarla de forma adecuada y le gritó:

—¡Metele el dedo en la agalla!

Así lo hizo, pero empezó a sentir que el borde de la agalla le aserraba el dedo. El hombre lo advirtió y le indicó, usando su sabaleta como modelo, la manera de sostenerlo en sentido horizontal metiendo el pulgar en su boca y, asegurado por la mandíbula inferior, dejando descansar su peso en ella para inmovilizarlo. En su lomo como cota de malla el azul de chispa eléctrica perdía su intensidad seguido del púrpura, el cobre, el violeta y el verde que parecían conjurados para simular una pequeña puesta de sol. Sus ojos tomaban el brillo mortecino del vidrio esmerilado y su boca se abría en espasmos silenciosos.

A medida que se apagaban sus colores, el muchacho sentía que le ganaba la tristeza y un impulso irresistible lo asaltó como una ráfaga. El viejo lo intuyó y le gritó:

—¡No seás baboso!

Nada oyó. Con una sensación de felicidad que él sabía dónde tenía origen, liberó del anzuelo a su presa y la soltó en el borde de la roca. ■



# MENTIRAS SOBRE SEBASTIAN Y SU LORO

Una calurosa mañana septembrina, de la mano de su padre, Sebastian visitaba el Mercado Oriental de Managua. Se abrían paso entre un gentío que atiborraba los tramos y fluía como un deslizamiento de tierra. De pronto el niño quedó, sin darse cuenta, perdido en un laberinto de gritos restallantes y empujones, aromas agresivos de cebolla y pescado, iguanas vivas con patas y boca cosidas a burdas puntadas, pegotes sanguinolentos de achiote y tomate, plásticos de colores impensables, abundancia de frutas en todas las etapas de maduración y putrefacción... un universo nuevo e incomprensible.

Bajo un sol que era una plancha de cocina gravitando sobre su cabeza fue sintiendo cómo la desesperación ganaba peso en su pecho de niño de doce años. No cesaba en la búsqueda de su padre hasta que al doblar una esquina lo reencontró y mientras avanzaba hacia él avizoró un túnel lleno de alucinantes fantasías en el fondo del cual despuntaba un loro con su plumaje chispeante, su copete amarillo (señal de que era hablador) y el oro naranja del ojo con su centro de misterio.

Con un caminar de enano el animal se acercaba a un asta de escoba y su pico de guadaña y sus garras precisas lo izaban por ella como un acróbata que va al trapecio donde se esperan sus rutinarias suertes mortales.

Tan fuerte fue la atracción que sintió al verlo que pidió a su padre comprarlo para llevarlo a casa como mascota. Por no estar seguro de que era buena idea, el padre recibió una andanada de súplicas que fueron allanando las dificultades iniciales y las consiguientes, de tal modo que el niño salió del mercado con Monimbó (que este nombre le dio como si lo tuviera preparado) después de que su padre puso el dinero en manos del vendedor. En su caja de cartón ya empezaba el loro, con los ojos muy abiertos, a acostumbrar el oído a las cadencias de una nueva lengua.

El viaje de regreso a Alemania estaba fechado para siete días más tarde, tiempo suficiente para tramitar los documentos que harían posible su salida. No hubo problemas de alojamiento para Monimbó porque un amplio jardín y una cuerda en su pata derecha le fijaron tiempo y lugar para la espera.

Transcurrida una semana, presentes padre e hijo en el mostrador de Lufthansa, las cosas avanzaban con la rutina de todos los días hasta que la



encargada del registro de equipaje pidió ver el contenido de la canasta que cargaba Sebastian. En cuanto la abrieron un pequeño esgrimista esmeralda saltó a cubierta repartiendo estocadas con la energía de quien lucha por el campeonato. La encargada, después de restituido el loro a la canasta y puesta en su lugar la tapa, se acomodó el gracioso gorrito que el susto le había desarreglado y dijo:

—Este animal no puede viajar en cabina. Podría ir en el compartimiento de mascotas, habida cuenta de que tenga en perfecto orden su documentación.

Al oír esto, traducido por su padre, Sebastian soltó un llanto de preadolescente que no acepta contrariedades. La encargada llamó al jefe de embarque para que explicara al niño y a su padre que un animal en la cabina contravenía los reglamentos de vuelo comercial de pasajeros. Sus enérgicas frases y sus argumentos solo pudieron acentuar en el niño lo injusta que era la retención de su mascota y después de media hora de obligar a su padre a enseñar de nuevo los documentos de sanidad animal y los permisos, se encontró vencido en la lidia y, concluido el chequeo, abrió su marcha fúnebre hacia la sala de embarque.

De algún consuelo le sirvió enterarse de que Ernesto Cardenal, de quien su padre era amigo y editor, había ganado el Premio de la Paz de los Libreros Alemanes, el que iría a recibir en Frankfurt tres semanas más tarde, ocasión aprovechable para llevar al niño su mascota.

Llegó el día del viaje a Frankfurt y entre el equipaje de mano del premiado iba la cesta con el loro. La calidad del pasajero (gran poeta reconocido y ministro

Con paciencia de tejedor Monimbó trabajaba en la penumbra con su pico rozador cortando el borde alrededor de la tapa hasta que esta cayó a la alfombra con un rápido planeo.

de cultura de Nicaragua, además de presente ganador de un prestigioso premio cultural alemán) hizo que la barrera en el mostrador de la aerolínea desapareciera.

Ernesto y su acompañante tenían asignados asientos en la primera fila de turismo, al pie de la pantalla del cine, con amplio espacio al frente para acomodar la canasta, facilitándose así, sin molestar a nadie, la vigilancia de Monimbó.

El avión de cabina ancha se desplazaba con la serenidad que se alcanza en las grandes alturas y la atmósfera del interior producía en el pasaje una vacilante somnolencia. Solo un leve pero insistente rasguñar disonaba en el aire sin ser advertido.

Con paciencia de tejedor Monimbó trabajaba en la penumbra con su pico rozador cortando el borde alrededor de la tapa hasta que esta cayó a la alfombra con un rápido planeo. El loro inició un vuelo que desplegó un súbito manto de histeria sobre los pasajeros más cercanos. Daba, sin cesar, ásperos gritos selváticos mientras chocaba una y otra vez con respaldos y cabezas moviendo sus alas con tanta energía que parecía que despresurizaría la cabina. El acompañante de Cardenal y tres miembros de la tripulación corrían tras el ave que se movía con mucho más acierto y velocidad que ellos. El capitán, después de dar un vistazo, cerró la puerta de los mandos (tal vez asustado por la posible irrupción del loro allí) y usó los altavoces para pedir calma. La persecución de Monimbó se prolongó por unos minutos interminables hasta que la sobrecarga, una aterciopelada morena alta y elegante, lo entrampó como sándwich entre dos almohaditas y consiguió neutralizarle los picotazos.

Entonces surgió el problema de soltar a Monimbó del cálido abrazo de su captora para acomodarlo en sujeción por el tiempo que faltaba de un viaje que apenas iba en la mitad. Por más que se buscó jaula o caja en toda la nave no fue posible hallarla. En los picotazos a Monimbó le iba la vida, y la furia y el pánico le crecían como su pechuga con las plumas cada vez más erizadas. Un elegante pasajero que resultó ser psiquiatra sugirió aplicarle una inyección para tranquilizar enfermos mentales que llevaba en su maletín de mano, otro ofreció su corbata Armani para envolverlo como momia y una dama enseñó su chal de cachemir con propósito semejante. La idea salvadora vino de Ernesto, quien recordó que al atardecer se cubrían con una tela oscura las jaulas de los tucanes y de los pájaros cantores de su jardín que quedaban en silencio a partir de ese momento. Ofreció su chaqueta negra para que después de meter a Monimbó en la destapada canasta se la cubriera con ella y el pájaro pudiera entrar en su fase de sueño. Así el vuelo pudo arribar a Frankfurt sin más incidentes. ■

*William Agudelo* (Colombia)

Colombia, 1943. Músico, escultor y poeta, se radicó en Nicaragua en 1966. Allí colaboró con Ernesto Cardenal en la fundación de la comunidad religiosa de Solentiname. Trabajó como director de artes visuales del Ministerio de Cultura de Nicaragua. Publicó el libro-diario *Nuestro lecho es de flores*, traducido al alemán y al inglés, dos libros sobre la Revolución nicaragüense y numerosos poemas en revistas y diarios.



Foto: Gabriel Carvajal. Cortesía Biblioteca Pública Piloto

Medellín está en un valle estrecho donde cada vez se respira menos oxígeno puro y más aire contaminado. Un espeso manto grisáceo de contaminación atmosférica aparece sobre el paisaje urbano contradiciendo el risueño imaginario de la eterna primavera, que quedó reducido a las postales turísticas de un pasado no tan reciente como muchos piensan. Los augures del futuro próximo no son alentadores en cuanto al cambio de rumbo para mejorar las condiciones atmosféricas, no tanto por la falta de conocimiento sobre las acciones a implementar, sino por una sumatoria que entraba esas posibilidades, en donde se conjugan falta de voluntad política, equívocos en las prioridades de la política urbana, intereses comerciales que no se quieren tocar y, entre otras cosas más, una cultura urbana configurada alrededor del vehículo particular. Como muchas ciudades del mundo, Medellín se entregó sin reservas a él. Su estructura urbana se modeló para servirle a este dios de la modernidad y no al contrario.

En un informe de enero de 1912, el ingeniero Juan de la Cruz Posada le señalaba a los concejales de Medellín: “[la] edificación y el desarrollo de la ciudad de Medellín no ha obedecido a un plan racional alguno y se ha faltado a elementales principios, y esto, en mi concepto, hace casi imposible la introducción de sistemas de locomoción que satisfagan plenamente”; con lo cual les advertía de las dificultades que tenían las calles de la ciudad para soportar autobuses, tranvías y “automóviles industriales”, pues no había ni acueducto ni alcantarillado adecuados para soportar el peso de los vehículos, ni tampoco pavimentos apropiados, tersos y suaves, “sin escabrosidades, y amplitud de calles”. La ciudad no estaba preparada para cambiar el tránsito de caballos, carruajes, berlinas, victorias y toda clase de coches que todavía dominaban el paisaje urbano y su tráfico a principios del siglo xx.

Al momento del informe del ingeniero Posada apenas había transcurrido algo más de un decenio desde la traída, no sin

peripecias, del primer automóvil a la ciudad. Los cronistas de la vieja Villa establecen como pionero del automóvil al rico empresario Coriolano Amador, quien trajo hacia 1899 uno de fabricación francesa, marca De Dion-Bouton Tipo De, con *chauffeur* de la misma nacionalidad incluido, pero que solo rodó unas pocas cuadras antes de quedar mudo y quieto frente al estupor de la masiva concurrencia que quería ver ese novedoso espectáculo, la que debió contentarse con ver regresar a empujones aquel raro armatoste a la casa del propietario, en la esquina de Palacé con Ayacucho, tal y como lo narró Lisandro Ochoa en sus *Cosas viejas de la Villa de la Candelaria*.

De 1899 a 1912 circularon automóviles aunque más por diversión, lujo y distinción social de ciertas familias de la elite local que por razones de funcionalidad y movilidad, aunque alguno hubo de alquiler y otros de algunas familias que vivían en las colinas circundantes, por ejemplo, en el barrio Majalc —hoy La Mansión, contiguo al barrio Prado—, que bajaban diario al trabajo en sus carros.

Más allá del hecho anecdótico y solitario del carro del rico Amador, es a partir de la década de 1910 cuando la lógica que comenzó a imperar en Medellín fue la de adecuar la ciudad para ponerla al servicio del automotor: si había que cambiar los viejos atadores se cambiaban, si era necesario mejorar las vías se mejoraban, si era necesario pavimentarlas o asfaltarlas se hacía, si era necesario ensanchar las calles se ensanchaban, si se tenían que cubrir las quebradas para volverlas vías por las que transitaran se cubrían... todo estaría dispuesto para facilitar su circulación, comodidad y velocidad. Incluso sacrificando otros medios de transporte que pudieran competirle y servir de mejor manera a la configuración y el desarrollo urbano, como lo fue el tranvía por 30 años, esto es, entre 1921 y 1951.

En 1913 la ciudad tenía su plano del *Medellín Futuro*. Apenas unas escasas docenas de automóviles estaban circulando por las calles de tierra y piedra, pero ya se incluía

en la proyección futura urbana una gran Avenida Circunvalar. Casi 10 kilómetros de longitud por todo el perímetro oriental de la ciudad, que se conectaba a su vez con una Gran Avenida a ambos lados del río Medellín, desde el puente de Guayaquil en el sur hasta el Gran Bosque —hoy Jardín Botánico— en el norte. Ese imaginario potente que rodeaba la estructura urbana se correspondió, en esta misma década del diez, con el ensanche de calles en su interior; la estrechez de las mismas era considerada un problema de higiene, pero, de manera fundamental, como un impedimento para la circulación de los carros, de ahí la necesidad de pasar de vías de escasos 8 metros de heredad colonial a unas higiénicas de 15 metros, como se venía propugnando desde 1892. Ante las dificultades, los incendios de 1916 y 1919 fueron aprovechados para ampliar calles y cambiar la alineación de fachadas, como en la calle Boyacá —en el costado norte del parque de Berrío—, práctica que se intensificaría a partir de la década de 1920, cuando se compraron fajas de terrenos para demoler casas y ensanchar vías, además de hacer ochaves, es decir, cortar las esquinas para que los conductores tuvieran visibilidad al girar en las mismas. Con las décadas llegarían los grandes planes viales. El primer Plan Vial se planteó con el Plan Piloto de 1948-1951, de los urbanistas José Luis Sert y Paul Wiener; se definieron luego las directrices en el Plan de la Oficina Reguladora de 1959 y, finalmente, se desarrolló entre 1964 y 1972, lo que implicó entre muchas otras obras las denominadas troncales que comunicaban la ciudad de oriente a occidente con secciones viales de 30 metros, aunque en el caso de la emblemática calle Colombia se redujo a 20 metros, y unos anillos periféricos como la avenida Oriental y la avenida del Ferrocarril, obras que no solo implicaron grandes inversiones económicas, sino la demolición de cientos, de miles de casas, con un dramático cambio del paisaje urbano que aún hoy proyecta su sombra y la ciudad trata de enmendar sin fortuna.



Foto: Carlos Rodríguez. Cortesía Biblioteca Pública Piloto

Era el inicio de la ciudad del cemento y el automóvil. Ya para la década de 1920 Medellín estaba dispuesta para el automóvil; no en vano, solo en 1925, entre mayo y junio, se pasó de 264 a 308 vehículos, sin contar los 179 que venían de los municipios vecinos.

Pero volvamos a las calles de Medellín en la década de 1910: estas aún eran en tierra y piedra, por lo que en 1914, por ejemplo, la municipalidad se planteó la compra de un “automóvil para regar las calles de Medellín y para apagar incendios”; es decir, un carro que sirviera al doble propósito del regado de calles para evitar el polvo a la vez que para la extinción de incendios, y que fue negociado con el señor Arturo Frederech de la casa de Víctor Sperling, de Leipzig (Alemania). No sería por mucho tiempo,

pues esa idea de mejorar las superficies de rodamiento para que el auto se desplazara, ya no de manera lenta y bamboleante sobre los empedrados, empezó a cambiar entre 1923 y 1927 cuando se comenzaron a pavimentar iniciando, como no, con la emblemática calle Junín y el propio parque de Berrío, entre otras calles aledañas; pero la actividad le pareció tan lenta y el número de calles tan limitado a un destacado grupo de ciudadanos, que enviaron en agosto de 1928 una petición al Concejo de la ciudad para pedir que no destinaran recursos a la construcción de un edificio para la sede del municipio y lo hicieran mejor a lo que sí era prioritario y urgente, pues el “crecimiento inusitado de la población urbana; el prodigioso desarrollo del tráfico, y la intensidad de las construcciones exigen de una manera imperiosa que nos preocupemos, ante todo, de establecer el alcantarillado y el pavimentar las calles de la ciudad”. Un Palacio Municipal no se consideraba necesario, de hecho se pospuso su construcción por unos años más y se intensificaron no solo la pavimentación, sino el asfaltado de las principales calles.

Pero no fue suficiente tumbar casas para ampliar calles, ni pavimentarlas, ni posponer arquitecturas emblemáticas, sino que la estructura urbana se fue completando con los puentes de concreto armado que permitieron darle continuidad a las calles antes interrumpidas por las quebradas o

con frágiles puentes que no garantizaban la circulación de los pesados carros; pero, sobre todo, se empezaron a cubrir las mismas quebradas para habilitarlas como vías. Uno de los argumentos iniciales para cubrir las fuentes hídricas fue el de los malos olores y la contaminación, pero como bien lo intuyó el arquitecto Gerardo Posada en 1927, cuando se cubría la Santa Elena, en un tramo entre los puentes de Junín y Baltazar Ochoa, más que la salud se hacía por el afán de progreso y, sobre todo, “por los miles de autos que van a llegar”. Se dolía Posada desde Roma, en donde vivía, y se preguntaba “¿por qué cubrirla para que rueden mejor unos autos más?”; pero, adicional a ello, presentía lo que ocurriría a futuro con el resto de la quebrada, de ahí su oposición, “[...] aunque una mínima parte, pues más tarde seguirá la *historia* de que la ciudad lo necesita”. No solo fue la Santa Elena, sino muchísimas más las que con los años quedaron sepultadas y convertidas en vías, quebradas hoy en el olvido para los despreocupados y acelerados transeúntes urbanos. Cien años después, movimientos sociales plantean la apertura de aquello que el arquitecto Posada reclamó en 1927 que no se cubriera.

Era el inicio de la ciudad del cemento y el automóvil. Ya para la década de 1920 Medellín estaba dispuesta para estos; no en vano, solo en 1925, entre mayo y junio, se pasó de 264 a 308 vehículos, sin contar los 179 que venían de los municipios vecinos. En junio eran 120 automóviles de alquiler, 73 de uso particular, 48 camiones de pasajeros y 67 camiones de carga, es decir 193 automóviles y 115 camiones. En su mayor porcentaje los autos eran marca Ford, pero también los había Buick, Cadillac, Gray, Hudson Essex, Lincoln, Nash, Overland, Packard, Studebaker, Stutz, entre otras, hasta sumar entre todas unas cuarenta, que daban prestigio y lujo a sus propietarios, pese a que el mayor porcentaje de ese entonces eran de servicio público, en los que ya figuraban de manera destacada los camiones de pasajeros, que luego se conocerían como “chivas”, unas carrocerías acondicionadas



Foto: Gabriel Carvajal. Cortesía Biblioteca Pública Piloto

para transportar personas; estos fueron los antecedentes de los autobuses que, a partir de la década siguiente, esto es, 1930, comenzarían a competir y luego desplazar las redes del tranvía a los diferentes barrios de la ciudad.

En términos del automóvil particular, su condición social no menguó sino que aumentó con el paso de los años, cuando los autos fueron mayoritariamente particulares, como ocurre en tiempos presentes con medio millón de autos privados y solo unos 50.000 taxis públicos. La modernidad cinética llegó para multiplicarse, pero de los años de la funcionalidad y el servicio, del uso restringido a unos grupos sociales minoritarios y, por tanto, de su representatividad de estatus, fue pasando por el *glamour*, la moda, el consumo, el ascenso social y el poder mafioso hasta llegar a los tiempos presentes de la popularización y la banalización, sin que por ello pierda alguna de sus diversas connotaciones, que para muchos sectores sociales representa de manera diferenciada. La cultura urbana y muchas de las relaciones sociales se configuraron alrededor del carro, donde la vanidad y el individualismo extremo se manifiestan como elemento determinante hasta convertir lo colectivo y público en una condición indeseada.

Ahora bien, el automóvil obligó al cambio arquitectónico, como se ha visto hasta el momento, cuando la apertura de calles para convertirlas en avenidas cada vez más amplias implicó la configuración de nuevas fachadas urbanas, y también involucró nuevas tipologías arquitectónicas específicas. La primera de ellas fueron los llamados quioscos de gasolina, luego las bombas de gasolina y, después, las modernas estaciones de servicio. Como ocurrió con las diferentes tipologías arquitectónicas que se configuraron para servir al automóvil, estas también fueron portadoras de estéticas historicistas en sus inicios y luego variaron hacia el funcionalismo y la racionalidad; incluso, algo no debidamente estudiado y hasta olvidado es que las estaciones de gasolina fueron pioneras en lenguajes arquitectónicos: del

primer quiosco historicista, en pleno parque de Berrío en la década de 1920, hasta las estaciones de gasolina en la década de 1950 construidas en las nuevas áreas de expansión urbana de la ciudad; estas últimas, por ejemplo —proyectadas en su concepción general por el departamento de construcciones de la Shell de Colombia S. A., que llegó a competir en 1954 por el mercado de la gasolina— fueron construidas a nivel local por la oficina de Ingeniería y Arquitectura, de la que formaban parte los arquitectos fundadores Gonzalo Restrepo Álvarez y Antonio Álvarez Restrepo. Estas estaciones destacaban por su implantación, levantadas sobre columnas redondeadas, con formas gráciles y ligeras de los volúmenes de paredes vidriadas y losas planas, de corte funcionalista que evocaba de alguna manera la arquitectura de Mies van der Rohe; mientras que las estaciones de la Esso eran también de concreto con losas planas, pero remates esquineros curvos en la cubierta y los muros vidriados, con unas formas decididamente expresionistas.

Otro tanto se puede decir de los talleres de servicios o las centrales de llantas, cuyas concepciones espaciales y volumétricas eran novedosas para la ciudad, en tanto debían disponer desde zonas de aparcamiento hasta lugares para las labores mecánicas o de cambio de llantas, más las oficinas y los lugares de exhibición. Se construyeron bellos ejemplos de esta arquitectura comercial, tanto desde la vertiente expresionista en una sola planta como en la funcionalista, con volúmenes que en sus fachadas vidriadas eran un triple volumen, con lo cual se lograba un generoso espacio interior. Poco quedó de esta arquitectura en medio del deterioro urbano, la grasa y el aceite, el abandono y el desinterés por darle una dignidad urbana y arquitectónica a estas actividades en los nuevos proyectos de renovación urbana.

Otro de los efectos dramáticos del automóvil en la ciudad fue su aparcamiento, en un inicio sobre la calle misma, como bien lo hacían en la década del veinte los automóviles de servicio público en el propio parque



Cortesía Biblioteca Pública Piloto

El automóvil obligó al cambio arquitectónico, como se ha visto hasta el momento, cuando la apertura de calles para convertirlas en avenidas cada vez más amplias implicó la configuración de nuevas fachadas urbanas, y también involucró nuevas tipologías arquitectónicas específicas.

de Berrío o en la plaza de Cisneros con sus camiones. La calle fue el espacio primordial hasta que surgieron los parqueaderos, con los cuales se plantea otro drama arquitectónico urbano, puesto que con la demolición de viviendas y edificios antiguos se cedieron estos históricos espacios a los desapacibles y horripilantes guardadores de máquinas. Solo en las últimas décadas del siglo xx, con la construcción de parqueaderos en altura, surgen edificios específicos adecuados para esta actividad aunque no necesariamente de buena factura arquitectónica, si bien hay algunos que tratan de salvar de forma airosa esta tipología tan limitada en sus formas espaciales mediante fachadas que camuflan el contenido y el interés rentista de los mismos. Las viviendas también debieron ser adecuadas para poder recibir el nuevo inquilino, hasta que las tipologías de las viviendas de clase media, especialmente en Otrabanda y en general en el occidente de Medellín desde finales de la década de 1930, incorporaron los garajes en su concepción espacial y formal. Este tipo de vivienda, por sus características y localización, será factor determinante para el incremento de la demanda del automóvil. No en vano aquella idea americana del almacén de superficie suburbano, con amplios parqueaderos, se concreta en este lado de la ciudad en 1957, en el occidente, al otro lado del río y la ciudad antigua, cuando se construyeron los Almacenes Sears y se promovieron con amplias vías de acceso y numerosos parqueaderos como parte de sus virtudes, o como decía la publicidad: de todo para su familia, su hogar y su automóvil.

Son muchos otros los ejemplos arquitectónicos de la relación entre el automotor y la ciudad, pero sin duda uno de los más relevantes es el de las terminales de transporte. Por muchos decenios su ubicación estuvo en la plaza de Cisneros y sus alrededores, en relación directa con la plaza de mercado cubierta de Guayaquil y las estaciones terminales de los ferrocarriles de Amagá y de Antioquia. Desde entonces, motivo de sueños urbanísticos, como los de



Plaza de Cisneros, 1910. Foto: Gonzalo Escobar. Cortesía Biblioteca Pública Piloto

Ricardo Olano para hacer una gran terminal a la manera de Hamburgo o el proyecto de Pedro Nel Gómez en 1943 para hacer la Estación de Tráfico Intermunicipal con sus plazas interiores y sus jardines externos sobre la calle San Juan. Pero el incendio de la plaza de mercado y el fin de los ferrocarriles tuvo como consecuencia la relocalización de actividades tanto del comercio mayorista y minorista como del transporte en una terminal que ya se soñaba en diseños hacia 1971, pero que solo se concretó en 1984 con la primera terminal en el norte de la ciudad —posteriormente se construyó la segunda en el sur, en 1993—; la primera, caracterizada por una airosa estructura metálica de cubierta y la continuidad de sus espacios, mientras que la segunda es una elegante estructura de ladrillo y concreto que se desenvuelve alrededor de un patio central. Dos ejemplos destacados de una pieza arquitectónica definida no solo para la llegada y salida de pasajeros, sino para impedir que el automotor siguiera su caótica apropiación y el consiguiente deterioro urbano, pese al color local que brindaba al paisaje de los distintos sectores donde antes se localizaban. Hoy las terminales, con su asepsia y orden, son lugares de sociabilidad a manera de centros comerciales.

Así, son poco más de cien años en los que el automóvil en particular y el automotor en general impusieron la forma urbana a partir de los ejes viales, ya fuera por el ensanche de calles tradicionales o por la construcción ex profeso de grandes avenidas, o por los grandes puentes urbanos para conectar las dos bandas del río en oriente y occidente —iniciados en la década de 1950 y con expresiones ingenieriles y arquitectónicas en los últimos años— que tanto caracterizan el paisaje del río Medellín, o por las tipologías y piezas arquitectónicas que se construyeron. Y no solo se impuso a la forma, también a la cultura urbana. Un individualismo arrogante que está aún muy por encima de las formas colectivas ensayadas, al punto que se reclaman más vías y puentes que siempre serán insuficientes para alojar ese frenesí que hace cien años eran decenas y hoy miles compitiendo por el espacio y el aire urbano, cada vez más gris y pútrido, y, paradójicamente, cada vez más inmóviles, contrario a lo que pensó la modernidad cinética. ■

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



# CEESEPE ESE CHICO DEL MONTÓN

SOL ASTRID GIRALDO E.

Imágenes: Cortesía Proyecto  
Travesías Europa-Colombia de ABARTE

En 1980 nacieron unas chicas del montón: Eva, Luci y Bom. Como les pasa a las musas, fueron paridas por una mente masculina (sucede así desde aquellos tiempos inmemoriales cuando Atenea le rompió el cráneo a Zeus). Estas indomables tuvieron varios padres y, más que a sí mismas, encarnaron los miedos y deseos de sus progenitores. El primero de ellos, representando la ley contra la que emergieron, fue ese militar con cara y cuerpo de palo llamado Franco. Alzándose las faldas para orinarse unas encima de otras en esta fundacional película, se exorcizaron definitivamente de la sombra que el difunto todavía proyectaba después de 5 años de su muerte sobre la carne española. Luego estuvo, por supuesto, el padre biológico, ese funcionario de Telefónica, algo gordito, con



Portada de la revista *Madriz* N.º 1, 1983



Afiche de *La Ley del deseo* de Pedro Almodóvar, 1986



D. Gregorio Hernández, polaroid, collage, cartón, 1993



Afiche de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* de Pedro Almodóvar, 1980



*Capital de mis amores*, acuarela, pluma, papel, 1983

un copete frondoso y nariz redonda, cuyo cuerpo blando y ojos golosos se desparramaban por oficinas incapaces de contenerlos. Era Pedro Almodóvar, el legítimo e indiscutible demiurgo del trío de díscolas. Pero hubo todavía otro padre: Ceesepe, un flaco sacerdote que bautizó gráficamente a las inquietantes féminas al sellar con sus atrevidos pinceles el acta de nacimiento de la raza de “las chicas Almodóvar”.

Lo hizo en un cartel colorido, con los códigos de los cómics (o tebeos, la palabra usada en España), hoy fetiche de culto del cine contemporáneo. Aunque entonces apenas tenía 22 años, llevaba ya 6 desarrollando su dibujo salvaje en revistas como *La Vibora* y *Madriz*, decálogos del pathos feroz de los nuevos tiempos. En este póster está sintetizado su lenguaje: la estructura en viñetas, el juego de la tipografía, los bordes gruesos, la simplificación de las figuras, la furia de los colores planos, el atrevimiento de sus combinaciones, el movimiento, la inexpresividad de los rostros mientras todo lo demás vocifera. Y en el recuadro central, ellas en persona. El cartel da el nombre de unas actrices desconocidas: Carmen Maura, Eva Silva y Alaska... Allí las retrata Ceesepe como lo requiere el incipiente director: una mujer seductora, un ama de casa de cuello alto, una punkera galáctica. Las protochicas en su estado embrionario se presentaban así en sociedad.

No es de extrañar que Ceesepe haya sido el elegido para este encargo. Es que estaba en el centro de lo que se conocería como la *Movida Madrileña*, ese grito de liberación y anarquía que emitió su generación cuando las botas militares dieron un paso atrás. Y en este cartel se cruzaban varios de los hilos de esa semilla delirante a punto de florecer. Madrid era una fiesta, pero al parecer pequeña. Había pocos bares alternativos y todos se conocían. La creatividad y la imaginación no tenían límite. Tampoco las profesiones. Alaska, debutante adolescente de la escena alternativa musical, hacía de amante sádico-lesbiana en esta película de Almodóvar. Este, por su parte, se paseaba por las comedias cinematográficas que durante aquellos años también hacía Ceesepe y pronto conformaría un dúo pospunk junto a Fabio McNamara. Del otro lado, nuestro dibujante, además de realizar el cartel de *Las chicas del montón*, hacía una fugaz aparición en el mismo filme. Discos emblemáticos de la *Movida* tuvieron también portadas suyas como los de Kiko Veneno. Y en 1987 realizaría el afiche de ese otro desmadre almodovariano que fue la *Ley del deseo*. De semejante caldo saldrían algunas de las carreras artísticas más importantes de los últimos años de España. Como la de Ceesepe, en quien nunca se apagó la libertad feroz de la *Movida*, incluso cuando dejó de moverse.

Si al principio sus composiciones futuristas de ciudades como Barcelona, París y Madrid conservaban el espacio euclidiano y emulaban calles donde se distinguían muy bien los carros de los paseantes, pronto todo iba a fragmentarse de forma irredimible.

El remezón que esta produjo dejó todo en trizas: el pantone gris de la época, el régimen marcial, los látigos católicos, el buen gusto burgués, los controles sobre el cuerpo. Y Ceesepe fue ungido como el cronista del nuevo planeta y sus tribus urbanas. Para ellas inventó una mirada que iba de la de Picasso a la de Chagall, enturbiándola con las manías consumistas de Andy Warhol y los remolinos de las transvanguardias pictóricas de la década. Un neopop español había surgido para dar cuenta de estos huérfanos de crestas rosadas y azul eléctrico, que no conocían más sol que las bombillas de los bares, donde reían mientras lloraban y nunca, nunca, dejaban de rasgar energéticos acordes. Abortos del agónico franquismo, sus peores pesadillas, que ya no se podían dejar de ver ni de escuchar.

De las viñetas lírico-salvajes de los tebeos, Ceesepe fue pasando a pinturas de grandes formatos, a veces fachadas de Alicante o dos mil metros de paredes de alguna galería francesa. Estas superficies se

poblaron de multitudes, porque entonces el “yo” solo parecía posible en plural. Si al principio sus composiciones futuristas de ciudades como Barcelona, París y Madrid conservaban el espacio euclidiano y emulaban calles donde se distinguían muy bien los carros de los paseantes, pronto todo iba a fragmentarse de forma irredimible. Cuerpos que caminaban entre escombros y eran en sí mismos escombros, hombres estilizados, mujeres con patillas... Simplemente una corriente erótica fluía e igualaba: diablos rojos mordisqueaban pezones con dientecitos de piraña, una chica se sentaba sobre otra, un dandi con bigote de Hitler le metía la pierna a una inexpresiva mujer de medias fucsia y zapatos amarillos. Los infiernos se parecían a la más reciente resaca, *La última cena* a una pesadilla en la que el tiempo lo medía un blando reloj de la fábrica de Dalí. Las líneas seguras de Ceesepe atacaban con precisión para atrapar escorzos imposibles, descolocar los planos y hacer surgir ojos en las sombras de unas composiciones marcadas por

el movimiento, saturadas hasta el vértigo, en un inédito barroco urbano que en 1984 saldría del *underground* para erigirse como la revelación de la Feria ARCO.

Los aires documentales fueron dando paso después a las fanfarrias del circo, esa zona universalmente habitada por los que sobran, y al carnaval como método de vida, en representaciones ya sin profundidad de campo, línea de horizonte o punto de fuga, donde la yuxtaposición y la acumulación son la estrategia. Sobreimposición de cuerpos, de cosas sobre los cuerpos, de paisajes, ciudades, delirios, espacios y tiempos. Algunas de estas imágenes llegarían a las portadas de *The New Yorker* en la década del noventa, destilando la misma euforia melancólica, pero ahora a ritmo de jazz.

Por este camino se fue asomando a las orillas densas del *collage*. Viajero empedernido, del que nadie sabía cuál era la última ciudad (¿Ámsterdam, Cadaqués, Tánger?) o sofá donde había amanecido, cubre las superficies de sus cuadros con la piel mática de la urbe (la que fuera). Empieza a producir estas obras a finales de los ochenta y sigue haciéndolo hasta hoy con almanaques retro, publicidad de los cincuenta, facturas, caracteres orientales, tiquetes de avión... Cada elemento llega memorioso, contaminado de mundo, pleno de connotaciones, pero dispuesto a sumarse otras. Cuando viaja a Caracas a principios de la década de los noventa, se conecta con un abigarramiento que no podía dejarlo indiferente: sahumeros, santos autóctonos como Gregorio Hernández y divas tropicales en la más desparpajada estética *kitsch*. Imaginería heredada de los españoles, reciclada y enriquecida por los latinoamericanos y ahora deglutida de nuevo por el más voraz de los madrileños.

En sus collages, el retrato se lleva al límite. Como Max Ernst, parece preguntarse allí: ¿qué viene siendo un rostro? ¿Cuáles son sus elementos mínimos? ¿Podrían acaso provenir de distintos planetas y acomodarse libremente? ¿Las bocas se le pueden arrancar a una máscara africana o a un anuncio de

crema de dientes con total impunidad? ¿Los ojos pueden ser un sol o un caracol? ¿Cuáles son las trampas de la representación? Aquí no hay diferencia entre las caras reales y las imágenes de las caras, el ruido de la globalidad, la eclosión de los basureros que hacen allí una fiesta de encuentros y desencuentros. Sin embargo, este material del caos mundanal finalmente es recalibrado en ingeniosas geometrías, porque en el fondo permanece siempre una radical voluntad de construcción después de la deconstrucción.

Ceesepe mira su entorno con los ojos febriles de su época. No hay manera de posarlos en estos tiempos de sobreestímulos que exorciza con las técnicas atávicas de cortar y pegar. Horneado por su línea paterna en la tradición de carpinteros de Torre Vieja, nunca la abandona y la sigue buscando en las estrategias de los artesanos del barrio chino de Barcelona, en los laberintos de Bali. Aunque ha probado muchos soportes, la madera parece ser su más efectivo cable a tierra. La paradoja en esta serie es atrapar la mirada líquida de la visualidad contemporánea en la piel sólida de la madera, en la pesadez objetual de los detritos.

*Flaneur* de su tiempo, liviano, romántico, demolidor, nunca termina su periplo ni sus cuadros que se alimentan de sí mismos sin alcanzar la pincelada final. Tampoco él. Así como Paul McCartney llegó y superó sus "sixty-four" (cifra improbable para un monumento a la juventud como lo era el ex-Beatle), Ceesepe, el niño terrible de la *Movida Madrileña*, el eterno adolescente de la Gran Vía, en este 2018 está cumpliendo 60 años. Sin duda, un acontecimiento "antinatural" para el símbolo de una generación que no tenía en sus planes envejecer. Su obra sin duda tampoco lo ha hecho. ■

Sol Astrid Giraldo E. (Colombia)

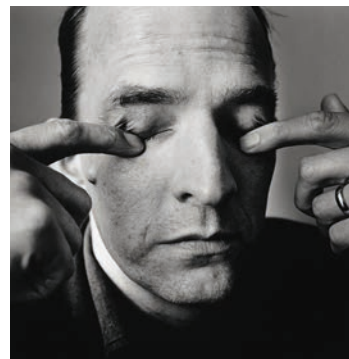
Filóloga con especialización en Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional y magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Investigadora, curadora y crítica de arte. Ha participado en proyectos editoriales y curatoriales para el Museo de Antioquia, el Museo de Arte Moderno y el Centro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



# INGMAR BERGMAN O EL DESAMPARO DE LAS ALMAS



Se cumplen cien años del natalicio de Ingmar Bergman, uno de los autores cinematográficos fundamentales del siglo xx. El director sueco logró acercarse íntimamente a lo que somos como seres humanos. Y eso duele.



JUAN CARLOS GONZÁLEZ A.

“Un año antes había ido al cine por primera vez y había visto una película que trataba de un caballo, creo que se titulaba *Belleza negra* y estaba basada en un famoso libro infantil. La pasaban en el cine Sture y nosotros estábamos en la primera fila del anfiteatro. Para mí ese fue el principio. Se apoderó de mí una fiebre que no desaparecía. Las sombras silentes vuelven sus pálidos rostros hacia mí y hablan con voces inaudibles a mis más íntimos sentimientos. Han pasado sesenta años y nada ha cambiado, sigue siendo la misma fiebre” (Bergman, 2017: 23), escribe Ingmar Bergman en su autobiografía, *Linterna mágica*, publicada originalmente en 1987, cuando este autor sueco cumplió 69 años. Pese a haber dejado de hacer cine en 1982 con *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*), se ve que aún permanecía febril, pues continuó haciendo películas y documentales para la televisión, amén de seguir con sus montajes teatrales y escribir novelas. Cuando falleció, el 30 de julio de 2007, fue el primer momento en el que supimos con certeza que ya no habría más obras de Ingmar Bergman, que ya nadie iba a reflejarnos como él lo hizo.

El desamparo fue y sigue siendo grande. Ya lo decía Karin, la protagonista de *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961):

“A veces estamos muy indefensos. No sé... como niños en la jungla de noche”. Esa indefensión es la misma que sentimos frente a un cine en el que ya no nos vemos ni nos encontramos, que ha dejado de lado el riesgo de explorarnos y cuestionarnos como solo Bergman sabía hacerlo. Lo curioso es que ante sus películas también estamos indefensos, atrapados y sin poder escapar, como cuando Jacobi invita a Jenny a su chalet en *Cara a cara* (*Ansikte mot ansikte*, 1976) y ella lo confronta con inusitada e inesperada agresividad: “Solo quería saber cómo habías imaginado que íbamos a ir de aquí a tu habitación. Cómo habías resuelto vencer la incomodidad de desvestirse. Qué técnicas asombrosas vas a usar para satisfacerme y satisfacerte, qué exigencias le haces a mi desempeño, qué arrojado e impulsado te permitías ser”, le dice sin pestañear. A nosotros como espectadores nos espera algo similar, un encuentro frontal con lo que somos, con lo que sabemos que no deseamos sacar a la luz, pues da miedo reconocer nuestras propias miserias, aceptar la derrota moral y espiritual.

Miedo. Esa es la palabra exacta. Pero no se trata del miedo externo y burdo del cine de terror, no. El que genera el cine de Bergman es el miedo profundo a cuestionarnos, a ver derribadas nuestras endebles

certezas por alguien que nos conoce de cerca y sabe dónde duele más el aguijón. Frente a sus películas nos sentimos como ese niño —el menor de los tres hermanos que han matado a una joven— que llega inadvertidamente a la casa de los padres de la víctima a pedir posada en *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960) y que cuando se acuesta a dormir es confrontado por uno de los hombres de la casa, un fraile que huyó de su país y ahora está al servicio del caballero cuya hija ha sido violada y asesinada ante los ojos de ese niño.

El fraile se asoma a verlo a la improvisada cama en la que reposa y es como si sus palabras fueran pronunciadas para nosotros mismos cuando le dice:

¿Ves el humo temblar bajo el techo? Como si gritara de miedo. Pero solo sale fuera. Ahí afuera puede dar vueltas por el cielo, pero no lo sabe. Por eso tiembla y se encoge bajo el techo. A la gente le pasa lo mismo. Tiemblan como hojas en la tormenta. Por lo que saben y por lo que no saben. Y tú estás a punto de cruzar un puente estrecho. Tan estrecho que no sabes dónde poner el pie. Debajo de ti hay un río salvaje. Es negro y quiere quedarse contigo. Pero llegas al otro lado sin problemas. Ahora estás en un valle tan profundo que no ves el final. Hay manos que vienen hacia ti, pero no te alcanzan. Finalmente, llegas a una montaña horrible. Vomita llamas como un horno. A sus pies se extiende un horrible abismo. Ahí brillan todos los colores. Cobre y hierro, vitriolo azul y sulfuro amarillo. Las llamas brillan e iluminan, mientras se comen las rocas. A su alrededor, la gente se mueve como pequeñas hormigas. Es el horno que se traga asesinos y violadores. Pero cuando pienses que estás perdido, una mano te aferrará, un brazo te abrazará y te llevará muy lejos, donde el mal no puede tocarte.

Ahí en ese discurso están muchas de las claves del cine de Bergman: la culpa, el remordimiento, la angustia existencial, el vacío, el temor a la muerte, la presencia de fantasmas del pasado, el miedo a los pasos en falso, la espera de la salvación. Y fue el segundo hijo de un pastor luterano y de una enfermera el llamado a mostrarnos todo esto en un puñado de películas donde lo autobiográfico se confunde con lo anhelado, lo real con lo soñado y lo percibible con lo intuido. “Casi toda nuestra educación estuvo basada en conceptos como pecado, confesión, castigo, perdón y misericordia, factores concretos en las relaciones entre padres e hijos, y con Dios. Había en ello una lógica interna que nosotros aceptábamos y creíamos comprender. Este hecho contribuyó posiblemente a nuestra pasiva aceptación del nazismo. Nunca habíamos oído hablar de libertad y no teníamos ni la más remota idea de a qué sabía. En un sistema jerárquico, todas las puertas están cerradas” (Bergman, 2017: 16), nos cuenta en su autobiografía.

Nacido el domingo 14 de julio de 1918 en Uppsala, al noroeste de Estocolmo, Ernst Ingmar fue bautizado de urgencia, por su mal estado al nacer. Niño de salud quebradiza, creció en medio de una familia absolutamente estricta, temerosa de Dios y de los hombres que se alejan de Él. Sometido a constantes castigos físicos y psicológicos por sus travesuras, pasaría largas temporadas en la casa de su abuela materna, el único sitio donde podía ser él mismo sin temor a alguna represalia inmediata. A los diecinueve años se marchó del hogar paterno.

Aunque apasionado de las artes escénicas —su vida se dividirá a partes casi iguales entre cine y teatro—, Bergman se pone en contacto con las películas al entrar a trabajar en la poderosa productora Svensk Filmindustri como revisor de guiones y escritor “fantasma” de diálogos. Incluso un guion de su autoría se convirtió en el filme *Tortura* (*Hets*, 1944), dirigido por Alf Sjöberg y en

el que Bergman participó como *script*. Carl Anders Dymling, cabeza de los estudios, le propuso adaptar una pieza teatral de Leck Fischer, *Instinto materno*; si el guion era adecuado, le permitiría incluso dirigirla. *Crisis* (Kris, 1946) sería su debut como director y a la vez el motivo para ser despedido por Svensk Filmindustri ante el fracaso artístico y comercial que representó. Sin embargo, en palabras de Jacques Mandelbaum, “a pesar de un desenlace de pura conveniencia, la primera película de Ingmar Bergman se caracteriza, de entrada, por ser una transposición estética de su propia trayectoria (el artificio asumido del arte frente a la mentira de la moral natural) y una ambigüedad moral (¿cuáles son las verdaderas marionetas de esta historia?) que fecundará el conjunto de su obra” (2011: 15-17).

Por fortuna fue acogido por Terrafilms, del productor Lorens Marmstedt y allí hizo sus siguientes cintas. “Mi cuarta película fue un modesto éxito, gracias a la sensatez, inteligencia, mimo y paciencia de Lorens Marmstedt. Él era un productor de verdad, un hombre que luchaba y se desvivía por sus películas, desde el guion hasta su lanzamiento comercial. Fue él quien me enseñó a hacer cine” (2017: 166), recordaba Bergman haciendo alusión a *Música en la oscuridad* (*Musik i mörker*, 1948). Cuando hace *Hacia la felicidad* (*Till glädje*, 1950) ya Svensk Filmindustri ha reconsiderado su decisión y de nuevo lo incorpora a su plantilla de directores.

*Juegos de verano* (*Sommarlek*, 1951) fue su primer gran éxito. El crítico de cine Luis Alberto Álvarez consideraba que “es la primera de las películas de Bergman que tiene unidad y equilibrio formal. Cada secuencia parece estar perfectamente ajustada al propósito de la historia” (1992: 139). No obstante, es *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1953) la cinta que hace de Bergman una sensación inmediata. Rodada en la isla de Örnö y con Harriet Andersson como protagonista, la película incluía unos osados desnudos suyos, joven epidermis que causó sensación y revuelo entre los

espectadores. La película incluso fue remontada y estrenada en Estados Unidos con otro título para explotar sus aspectos eróticos. Pero *Un verano con Mónica* ya es Bergman en su contemplación arrobada del rostro y del cuerpo de la mujer, en su incapacidad de juzgar los errores de sus protagonistas, en su habilidad para mostrarnos lo errático de sus comportamientos. He aquí la frágil condición humana como solo Bergman sabía exhibirla.

Cuando llegamos a 1957 y en ese mismo año Bergman estrena *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*) y *Fresas salvajes* (*Smultronstället*), estamos ya ante un artista consciente de su sapiencia y poderío. El debut de la primera coincidió con la celebración de los 50 años de Svensk Filmindustri, un ambiente festivo aparentemente poco propicio para un filme ambientado en la época medieval y protagonizado por un caballero que regresa de las cruzadas para encontrar desolación, miedo, supersticiones y a la muerte, pero no como un concepto sino como una aparición, como un ser que le hace sembrar dudas sobre un Dios que no escucha, ni oye, ni ve. Empieza Bergman en *El séptimo sello* a caminar el sendero del descreimiento, de la ausencia de certezas espirituales, por el que va a transitar hasta llegar a las simas de *El silencio* (*Tystnaden*, 1963). “Es sobre el miedo a la muerte. Me liberó de mi propio miedo a la muerte” (en Björkman, Manns y Sima, 1993; 117), comentaba sobre esta cinta.

*Fresas salvajes* es una película de origen autobiográfico que explora la veta onírica que también se haya en Bergman. Mezclando recuerdos y añoranzas, el director construye la historia de un viejo profesor, Isak Borg (interpretado por el anciano director Victor Sjöström), que viaja entre Estocolmo y Lund a recibir un título honorífico universitario. Sus acompañantes y los sitios por los que pasan lo transportan al pasado, en un viaje en el tiempo para tratar de entender el origen de su malestar actual, así como Bergman intentaba comprender la génesis del suyo. En su libro *Imágenes*



Miedo. Esa es la palabra exacta. Pero no se trata del miedo externo y burdo del cine de terror, no. El que genera el cine de Bergman es el miedo profundo a cuestionarnos, a ver derribadas nuestras endebles certezas por alguien que nos conoce de cerca y sabe dónde duele más el agujijón.

confiesa a propósito de este filme que “a través de la historia fluye un solo tema, mil veces variado: carencias, pobreza, vacío, la falta de perdón. No sé ahora, y no sabía entonces, cómo suplicaba a mis padres a través de *Fresas salvajes*: ‘Miradme, entendedme y —si es posible— perdonadme’” (2001: 21).

Los años cincuenta terminan para Bergman con un gesto expresionista absolutamente vigoroso llamado *El rostro* (*Ansiktet*, 1958) —filme también conocido en nuestro idioma como *El mago*—, una demostración de su control absoluto sobre la puesta en escena. Su trayectoria teatral paralela a la cinematográfica es la base en la que se apoya este proyecto, una fábula instalada entre la comedia y el drama, ambientada en 1846. *El rostro* es la historia de la compañía ambulante del curador y magnetista Albert Emanuel Vogler, que llega con su tropilla a la ciudad, para ser arrestados y llevados a casa del cónsul, donde van a ser sometidos a “prueba” para demostrar su charlatanería o constatar su poderes curativos y mágicos. La película, que es la lucha entre la creencia en lo espiritual versus el método científico, trata sobre el artificio, pero sacado del plano anecdótico —el truco, el engaño de los sentidos— para llevarlo al plano espiritual. ¿Debemos creer en algo o en alguien? ¿Hay un espíritu? La respuesta de Vergerus, el escéptico médico que va a desenmascarar a Vogler y a sus acompañantes es clara: “Sería catastrófico para la ciencia. Nos forzaría a... lógicamente tendríamos que imaginar un Dios. ¡Es totalmente obsoleto!”. Bergman parece hablar a través de este personaje tan seguro de su racionalismo (y que recibirá una lección por ello), pero el tema último

de *El rostro* es el de la *necesidad* de una fe, de una ilusión. Necesitamos del poder de una ilusión para poder seguir vivos, parece decirnos este filme magnífico.

*El rostro* es también una invaluable oportunidad de ver reunidos a un puñado de los actores fijos de Bergman hasta ese momento —como si se tratara de un grupo teatral permanente— como Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Erland Josephson, Bengt Ekerot (que había sido la muerte en *El séptimo sello*), Lars Ekborg y dos de sus actrices favoritas, Ingrid Thulin y Bibi Andersson, todos bajo la lente pasmosamente dotada de Gunnar Fischer, que sacó a flote todas las posibilidades expresivas de la luz del sol y de las sombras: la carroza de Vogler emergiendo del bosque entre haces de luz y bruma es una presencia inquietante y fantasmal. Sin embargo para su siguiente filme ya Fischer habrá sido remplazado por Sven Nykvist, que de acá en adelante se convertirá en “la mirada” de Bergman.

Los años sesenta, el periodo comprendido entre *El manantial de la doncella* y *Pasión* (*En passion*, 1969), son los de su consolidación como artista internacional. En ese lapso va a ganar dos veces —y en años consecutivos— el premio Oscar a la mejor película extranjera y su obra se va a difundir ampliamente en el mundo. Su estilo y sus temas van a hacerse más austeros, más secos y desilusionados. Son los años de la “trilogía de la fe”: *Como en un espejo*, *Luz de invierno* / *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963) y *El silencio*. Es la década en la que hizo *Persona* (1966) y *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968), pesos pesados en su filmografía. Pese a la maestría

visual de Sven Nykvist, Bergman en esta época se hace más riguroso en su dependencia del primer plano del rostro humano como espejo y reflejo de las carencias del alma. La primera de ellas es, por supuesto, la falta de fe en un más allá espiritual, un descreimiento que uno ya ve en *El séptimo sello* y que va a ir haciéndose más evidente —y desolador— en *El rostro*, en *El manantial de la doncella* y en las tres películas sucesivas que hizo en los años sesenta y que pueden verse como una trilogía. En palabras de Bergman en 1963: “estas tres películas tratan de una reducción. *Como en un espejo*: certeza conquistada. *Los comulgantes*: certeza desvelada. *El silencio*: el silencio de Dios—la huella negativa. Por eso constituyen una trilogía” (2001: 215).

La “conquista” de *Como en un espejo* es el darse cuenta de que el amor es la única forma de divinidad a la que podemos recurrir. “Lo desvelado” en *Los comulgantes* es el descubrir, de parte del pastor luterano Tomas Ericsson, que Dios —o su idea— lo han abandonado, mientras que *El silencio* es igual al vacío que existe en un mundo donde no hay ni ilusión, ni fe, ni dudas, ni amor y donde solo hay egoísmo, incomunicación, lujuria, pasiones enfermas, dolor físico y muerte. La propuesta de extremo nihilismo de *El silencio* era consecuente con lo que en Italia mostraba Michelangelo Antonioni, y Alain Resnais en Francia: una desazón colectiva recorría a las filmógrafas europeas que pasaban del cine clásico al moderno entre gritos de desesperanza.

Esa sensación de no ser, de sentirse ajeno va a prolongarse y a agudizarse en *Persona*, estilizada y libérrima metáfora de la despersonalización, de la alienación y la manipulación mental. “—¿Crees que no lo entiendo? El absurdo sueño de *ser*. No parecer, sino ser. Consciente, alerta cada instante. Y al mismo tiempo, el abismo entre lo que eres ante los demás y lo que eres ante ti misma. La sensación de vértigo y la sed constante del desenmascaramiento. De verte por fin descubierta, reducida, quizá aniquilada” (Bergman, 2010: 35), le dice la

doctora a Elisabet Vogler, su paciente, una actriz que ha enmudecido, tal como se lee en el guion de *Persona* que Bergman publicó en 1966. Lo que empezó como la anécdota entre el parecido físico entre las actrices Bibi Andersson y Liv Ullmann terminó en una obra superlativa donde se difuminan las fronteras mentales y anímicas entre dos seres. Aquí la realidad se ha quebrado como dicen en *Como en un espejo* y en *Fanny y Alexander*. Es Bergman al comando completo de su genio como realizador.

En los años setenta solo realizó 6 largometrajes, pues a raíz de un escándalo tributario debió abandonar Suecia y radicarse en Alemania, lo que supuso un desbarajuste personal y profesional apenas comprensible, amén del inevitable escándalo mediático, proporcional al de una figura pública tan relevante como la suya y cuyos detractores no iban a perder tan magnífica oportunidad de vilipendiarlo. Pese a eso, los años setenta son los de *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972), su reflexión sobre la muerte como destino final, y a ella llegamos, en este filme, presos del dolor físico. Ese que siente la protagonista, Agnes (Harriet Andersson) y que solo ven de lejos sus dos hermanas, Karin (Ingrid Thulin) y María (Liv Ullmann), incapaces de acercarse a su agonía más que en los gestos externos. Parábola de la soledad ante los rigores del dolor humano, *Gritos y susurros* explota en rojo, el color del alma. Otra fuerte explosión, pero afectiva, es la que se vive en *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978), donde por primera y única vez pudo trabajar con la actriz Ingrid Bergman, cuyo apellido común les causó a ambos más de una confusión a lo largo de sus respectivas carreras.

La fastuosa *Fanny y Alexander* más que despedida es síntesis. Si uno ha leído su autobiografía —*Linterna mágica*— entiende perfectamente que Bergman ha escenificado e intensificado desde la ficción sus recuerdos de infancia. Cuando Bergman describe a su abuela materna y las tardes tan felices que pasó junto a ella en su casa

de veraneo de Dalecarlia o en su piso en la calle Trädgårgsgatan desborda de alegría:

Los días, las semanas y los meses que pasaba en casa de mi abuela satisfacían probablemente la apremiante necesidad que he sentido toda mi vida de silencio, de regularidad, de orden. Jugaba solo y no echaba de menos la compañía. Abuela se sentaba ante el escritorio del comedor, vestida de negro, con un gran delantal de rayas azules. Leía un libro, llevaba sus cuentas o escribía cartas; la plumilla de acero raspaba levemente el papel. Lalla trabajaba en la cocina, canturreando un poco para sí misma. Yo, inclinado sobre mi teatro de muñecos, levantaba gozoso el telón sobre el oscuro bosque de Caperucita o el iluminado salón de baile de la Cenicienta. Mi juego se adueñaba del espacio escénico, mi imaginación lo poblaba (2017: 29).

Ante esas palabras no queda más remedio que evocar a esa abuela señorial e imponente que en *Fanny y Alexander* interpretó esa gran dama del teatro sueco que fue Gunn Wällgren, fallecida en 1983. Ella domina con su presencia a todos los demás personajes de este filme coral, que empieza en las navidades de 1907 con una secuencia de arrobadora belleza y de una nostalgia que se ve pasmosamente auténtica. *Alexander*, el alter ego de Bergman, es un muchacho de unos doce años, de padre y madre dedicados al teatro, pero que al morir su progenitor cae en manos de un padrastro que es un ascético e inflexible pastor luterano. Entre lo que Bergman hubiera querido que fuese su infancia y la que en realidad fue transcurre esta película que es un homenaje a su propia infancia y por ende a su vida.

Un director que llenó sus filmes de ideas que surgieron espontáneamente e inspiradas en sueños, decepciones espirituales, fracasos amorosos, delirios febriles, imágenes súbitas e intuiciones estéticas termina



su obra cinematográfica nutriéndose de sí mismo, de sus recuerdos. Escribe en su diario de trabajo: “Por fin quiero darle forma a la alegría que, a pesar de todo, llevo dentro de mí y a la que tan rara vez y tan vagamente doy vida en mi trabajo. El poder describir la fuerza de actuar, la vitalidad, la bondad. Sí, no estaría mal por una vez” (2001: 314). ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

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

#### Referencias

- Álvarez, Luis Alberto (1992). *Juegos de verano*. *Kinetoscopio* N.º 15. Medellín: Centro Colombo Americano.
- Bergman, Ingmar (2001). *Imágenes*. Barcelona: Tusquets.
- (2017). *Linterna mágica*, segunda edición. Barcelona: Maxi Tusquets.
- (2010). *Persona*. Salamanca: Nórdica Libros.
- Björkman, Stig; Manns, Torsten y Sima, Jonas (1993). *Bergman on Bergman*. Nueva York: Da Capo Press.
- Mandelbaum, Jacques (2011). *Ingmar Bergman*. París: Cahiers du Cinema.

Somos la Casa  
de todos



Sede Sonsón

Alma Máter  
de las regiones  
antioqueñas



UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA

Dirección de Regionalización

Volumen 28 N° 122 / Abril - Junio 2018 / \$14.000  
**KINETOSCOPIO**  
ColomboAmericano | Medellín

f /Kinetosciopioccam @RevKinetoscopio

Ingmar  
Bergman  
100  
años

**¡Suscríbete a la Revista Kinetoscopio!**

Valor \$60.000 incluye 4 ediciones impresas  
y 2 cuadernillos digitales exclusivos para suscriptores.

Más información:  
(57 4) 204 0404 ext. 1048  
kinetoscopio@kinetoscopio.com  
www.kinetoscopio.com

Colombo  
Americano  
MEDELLÍN

Encuétrala en Medellín:

Librería El Acontista | Tienda Mamm | Al Pie de la Letra | Librerías Colombo Americano de Medellín

ISSN 0120-2367

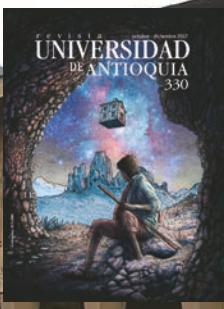


## 329



- José Manuel Arango 1937-2002
- María Zambrano, descifrar la vida entre los sueños y el tiempo
- Jane Austen dos siglos después: sensatez y sinsentido
- Una enciclopedia mínima
- Jorge Alonso Zapata: Cuerpos al este del Edén
- Festival de Cannes 2017. Diario de un cinéfilo en la Costa Azul

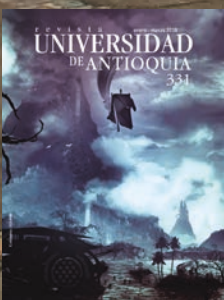
## 330



- Especial Perú
- Por los mares de Ramón Xirau (1924 - 2017)
- Rostros de piedra
- Inventos, descubrimientos y milagros
- Cuento. Mar de la serenidad
- Las mujeres en la arquitectura: de *fabricatrix* a arquitecta
- Charlie Chaplin: genio y figura

Número anterior

## 331



- Especial Viajes
- Cinco novelas de Kazuo Ishiguro
- Freud y la literatura
- Toulouse, entre el pasado y el futuro
- Cuento. Dicen que de repente vio una sombra
- Kazuo Ishiguro, de las letras a la imagen

## 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