

r e v i s t a

octubre - diciembre 2018




UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA


334





www.udea.edu.co/revistaudea

   /revistaudea

 revistaudea@udea.edu.co



Escanea el código QR
y visita nuestra página web



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

Oscar Roldán-Alzate

Director

Elkin Restrepo

Asistente de Dirección

Isabel Cristina Restrepo Espinosa

Diseñadora

Sara Ortega Ramírez

Correctora

Viviana Restrepo

Comité editorial

Óscar Roldán-Alzate, Jairo Alarcón †,
Juan Carlos Orrego, Patricia Nieto,
César Ospina, Margarita Gaviria,
Carlos Peláez, Alfredo De los Ríos,
Pablo Cuartas Restrepo, 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

Versión digital

www.latam-studies.com

<http://oceanodigital.oceano.com/>

Publicación indexada en:

MLA, Ulrich's, CLASE

Canje: Sistema de Bibliotecas,

Universidad de Antioquia

Bloque 8, Ciudad Universitaria

E-mail: canjeydonacionbiblioteca@udea.edu.co

Licencia del Ministerio de Gobierno

N.º 00238

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

Navegando hacia Bizancio

WILLIAM BUTLER YEATS

Traducción de Manuel Soto

I

No es país para viejos. Jóvenes

Abrazados, pájaros en las ramas

—Esas generaciones moribundas — a su canto,

Cataratas de salmones, mares repletos de caballa

Pez, carne, o ave, celebran a lo largo del verano

Todo aquello que se engendra, nace, y muere.

Presos en tal música celestial, todos olvidan

Los monumentos del imperecedero intelecto.

II

Cosa mezquina es un viejo,

Raído gabán sobre una estaca, a menos

Que el alma palmeé y cante, y eleve su canción

Por cada jirón de su moral atavío,

No hay escuela de canto sino sólo el estudio

De los monumentos de su propio esplendor;

Por eso crucé los mares y he llegado

A la sagrada ciudad de Bizancio.

III

Oh sabios erguidos en el fuego divino

Cual áureo y mural mosaico,

Venid del sagrado fuego, huso que gira,

Y sed los maestros cantores de mi alma.

Consumid mi corazón; doliente de deseo

Y atado al animal moribundo

Que ignora su ser; y recogedme

En el artificio de la eternidad.

IV

Libre de natura jamás tomaré

Forma corpórea de cosa alguna natural,

Sino formas como aquellas que el orfebre griego

En oro forjara y esmaltara

Para mantener despierto al somnoliento emperador;

O para cantar sobre la rama dorada

A las damas y señores de Bizancio

Lo que pasó, está pasando o pasará.

Contenido 334

OCTUBRE - DICIEMBRE 2018



Portada y viñetas **Male Correa**
Ganadora 44º Premio Salón Nacional de Artes
Universidad de Antioquia

EL PLACER DEL ESCÉPTICO

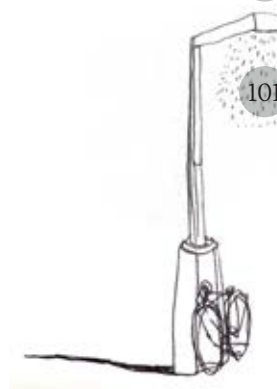
- 4 Los límites de la ironía
Alejandro Gaviria
- 8 La ilusión de los aislacionistas, o la nueva Guerra Fría
Andrés García Londoño
- 11 Los dioses
Jorge Valencia Jaramillo
- 13 El libro digital
¿competencia o complemento?
María Cristina Restrepo
- 16 El esplendor de la antigua reforma según el modelo norteamericano
Jaime Restrepo Cuartas
- 18 Las cenizas del filósofo
Santiago Gallego



EN PREDIOS DE LA QUIMERA

Ensayos

- 24 Newman y la universidad liberal
Lina María Aguirre
- 90 200 años del nacimiento de Iván S. Turguénev
Juan Carlos Orrego
- 97 Rogelio Echavarría
la poesía, refugio de lo cotidiano
Andrés Esteban Acosta Zapata
- 101 Un libro en el museo de lo obsoleto
Efrén Giraldo



ESPECIAL 50 AÑOS CAMPUS

- 32 Crónica visual
Equipo de la Revista
- 66 Arquitectura
La ciudad universitaria
Luis Fernando González
- 74 Plástica
Cincuenta años de las **BIENALES** en la ciudad universitaria
Carlos Arturo Fernández



FRAGMENTOS A SU IMÁN

El papel del doble

- 106 Los escritores leen a Schopenhauer
Luis Fernando Afanador
- 110 Cartografía de un viaje
Julia Escobar Villegas

CUENTO

- 115 La lista de tus órganos
Lina María Parra Ochoa



LA MIRADA DE ULISES

- 120 Hal Ashby, un bicho raro
Juan Carlos González A.

ENRIQUECER LA CONVERSACIÓN

- 129 Fiestas del año que termina
Marguerite Yourcenar
Traducción Alberto Betancourt
- 130 La inevitabilidad de una muerte
Alberto Betancourt



LOS LÍMITES DE LA IRONÍA

ALEJANDRO GAVIRIA

UNA PROPUESTA MODESTA PARA prevenir que los hijos de los pobres se conviertan en una carga para sus padres, y para hacer que sean un beneficio para el público general es un ensayo satírico, escrito por el escritor irlandés Jonathan Swift en 1729. Casi 300 años después mantiene (estilísticamente, digamos) cierta vigencia. Sigue siendo imitado, parodiado cada vez que un comentarista político quiere, por ejemplo, denunciar los excesos utilitaristas, los deslices éticos o las amenazas a la dignidad humana de una política pública o un pronunciamiento oficial. Swift logró lo impensable, que sus obsesiones políticas locales, específicas, sus textos rabiosos, casi con nombre propio, perduraran en el tiempo. Un milagro del estilo.

En el texto en cuestión, Swift propone que, con el fin de aliviar su acelerado empobrecimiento, las familias irlandesas más pobres vendan sus hijos como comida a las familias adineradas, a los ricos y poderosos. Swift no se queda en una propuesta general. Incurrir en

la minucia. Brinda detalles sobre la culinaria del asunto y ofrece cálculos precisos sobre sus ventajas financieras. La propuesta se hace en términos técnicos, en un lenguaje neutral, sosegado. Pero la ironía es evidente. El narrador es uno, el proponente es otro.

La ironía es, en este caso, un instrumento retórico para denunciar el mercantilismo de la época, los incipientes intentos tecnocráticos del siglo XVIII, la racionalidad en los medios y el consecuente desprecio por la dignidad humana. En los *Viajes de Gulliver*, Swift había imaginado una isla flotante, una especie de república artificial, administrada según los preceptos científicos más rigurosos. El nombre de la república, escrito en español, no dejaba mucho margen para la imaginación, *Laputa*. Una propuesta modesta es un desarrollo de la misma animadversión.

La frase “Una propuesta modesta” se convirtió, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX, en una frase de cajón, en una manera de contarles a los lectores que las intenciones del autor son irónicas y no deberían, por lo tanto, intentarse una lectura literal del texto subsiguiente. El título hace de entrada una advertencia: “ironía, no tomar en serio”. Así lo dice Wikipedia (esa forma emergente y contingente de sabiduría colectiva). Y así lo creí yo cuando, hace unos años, intenté (sin éxito) una ironía swiftiana.

La historia es sencilla. En 2012, en medio de una gran crisis fiscal de los países europeos, leí dos artículos de prensa que me llamaron la atención. El primero era una noticia publicada por *El País* de España sobre un reporte del Fondo Monetario Internacional que proponía una reforma radical a los sistemas de seguridad social europeos. El reporte era de una crudeza infrecuente. Llamativa. Casi deshumanizante. El Fondo Monetario reclamaba, entre otras medidas, un recorte a las prestaciones y un aumento a la edad de jubilación ante “el riesgo de que la gente viva más de lo esperado”. “Vivir más es bueno, pero conlleva un riesgo financiero importante. Nos va a costar más como individuos, a las corporaciones y a los gobiernos. Por eso debemos preocuparnos ahora por los riesgos de la longevidad, para que los costes no nos atosiguen en el futuro”, decía uno de los autores del reporte. Sin rodeos. Sin ambages.

El segundo artículo de prensa, que había sido publicado unos meses antes, era una columna escrita por David Brooks, uno de los columnistas más leídos del *New York Times*. La columna tenía un título sugerente, *La muerte y el*

La ironía es, en este caso, un instrumento retórico para denunciar el mercantilismo de la época, los incipientes intentos tecnocráticos del siglo XVIII, la racionalidad en los medios y el consecuente desprecio por la dignidad humana.

presupuesto. Brooks no tenía ninguna intención irónica. Todo lo contrario. La columna era seria, reflexiva, existencial si se quiere. Planteaba que una de las principales causas de los problemas fiscales de Estados Unidos tenía que ver con la extensión de la vida más allá de lo necesario, con el alto costo médico de una población envejecida y apegada a la vida (absurdamente en su opinión).

Una porción muy alta del gasto en salud va al cuidado de pacientes enfermos en las últimas fases de la vida. En 2005, los estadounidenses gastaron 91 mil millones de dólares en el cuidado de los pacientes con Alzheimer. En 2050, gastarán un billón.

En fin, el acabose.

Los dos artículos planteaban preocupaciones reales, problemas muy complejos, probablemente los problemas más complejos de las democracias modernas. Pero parecían soslayar las cuestiones éticas. Recurrían a un utilitarismo ramplón. Ninguno planteaba la complejidad de la situación: la tensión entre la dignidad humana y la esca-

sez de recursos, entre los derechos individuales y colectivos, entre una generación y la siguiente. Ninguno planteaba que nuestras democracias mediatizadas no están preparadas para enfrentar seriamente dilemas bioéticos. El asunto en cuestión no es tecnocrático. Involucra los valores máspreciados de la humanidad. En fin, estábamos ante una oportunidad swiftiana. Cabía plantear, entonces, una propuesta modesta.

En abril de 2012, escribí para el periódico *El Espectador* de Colombia una columna de prensa con ese título: un título que advertía casi todo (al menos eso pensaba yo ingenuamente). La columna hizo explícita la distinción entre el narrador (irónico) y el proponente (cínico). Una distinción que intentaba señalar las omisiones deshumanizantes del discurso sobre envejecimiento y crisis fiscal, pero, a pesar de las precauciones, retóricas, fracasó estruendosamente. Ya veremos. Vale la pena leerla de todos modos.

Una propuesta modesta

Por razones fortuitas, —probablemente un funcionario de una organización multilateral lo dejó olvidado en la sala de espera de un aeropuerto—, tuve acceso a un memorando confidencial que plantea algunas propuestas sobre cómo resolver la crisis fiscal del primer mundo. Transcribo el documento de manera casi literal. Solo me he tomado algunas libertades con la traducción.

1. El riesgo de envejecimiento es la principal amenaza para la sostenibilidad fiscal del mundo. En Inglaterra, por ejemplo, los estimativos oficiales proyectaban que, en promedio, una persona de 65 años de edad debería vivir otros 17 años. Pero los estimativos se quedaron cortos. La gente está viviendo tres años más de lo esperado, con consecuencias fiscales desastrosas. Tres años más de vida con respecto a las edades proyectadas implican un costo fiscal de largo de plazo del orden de 50 % del PIB. Reconocer y mitigar este

riesgo es un proceso que debe ponerse en marcha ahora mismo. Las reformas tradicionales tardarán muchos años en producir resultados. Nuevas reformas son necesarias.

2. El riesgo de envejecimiento no solo constituye una amenaza para la sostenibilidad de los sistemas de pensiones. También afecta la sostenibilidad de los sistemas de salud. Muchos de los problemas presupuestales del primer mundo tienen que ver con la intención absurda de extender marginalmente la duración de la vida de personas enfermas y mayores de edad.

3. La generación que causó la crisis tendrá que asumir el costo de su resolución. Los países desarrollados deberían, mediante un proceso participativo liderado por organizaciones científicas, determinar (e incorporar en sus constituciones) el valor de un año de vida adicional. Con base en este valor, los beneficios y los costos de los medicamentos y procedimientos médicos podrán ser claramente calculados. Si los beneficios son inferiores a los costos, el uso de recursos públicos debería prohibirse explícitamente. El valor de la vida no es infinito.

4. Al mismo tiempo, los países del primer mundo deberían imponer un límite etario para el pago de pensiones. Las personas de ochenta y cinco o más años deberían vivir por su cuenta y riesgo. Resulta muy oneroso para el resto de la sociedad asumir el costo de las distorsiones demográficas individuales. Algunos intelectuales públicos han señalado que las vidas cortas constituyen un imperativo ético. Los gobiernos deberían promover un diálogo sobre los costos sociales y las externalidades negativas de las vidas prolongadas. Muchos actores sociales desconocen estos costos.

5. Resumiendo: los países desarrollados han sobrepasado el nivel óptimo de envejecimiento. Por razones de justicia intergeneracional, los más jóvenes no deberían pagar por el exceso de años de vida de una generación privilegiada. Las reformas sugeridas para evitar un crecimiento insostenible de los costos de salud y pensiones son inaplazables.

Tal vez la columna fue demasiado verosímil. Pude haber mencionado, al final, como lo propuso el escritor inglés Martin Amis, que los gobiernos deberían, como un asunto de política pública, instalar unas cabinas de suicidio, dotadas con una jeringada de morfina y una copa de Martini para diluir las dudas existenciales de último minuto. O mencionado que la eutanasia debería ser una obligación para los pacientes con Alzheimer. No me alcanzó el espacio. Limitaciones del formato.

Sea lo que sea, la columna causó todo tipo de reacciones airadas. Un lector rabioso escribió al director de *El Espectador*: “¡Por favor! Así lo tilden de censorador, de enemigo de la libertad de prensa, etc., no permita que adefesios como el de esta columna vean la luz pública. Es una ofensa a sus lectores serios”. Cuatro meses después de haber escrito la columna, ya como ministro de salud, recibí un derecho de petición que me exigía retractarme públicamente de lo escrito. Algunos meses más tarde, un asesor de un senador colombiano trató de armar un escándalo menudo, una de esas explosiones de indignación que caracterizan las redes sociales en Colombia y el mundo.

Algunos conocían el escrito de Swift y celebraron la forma, el uso de la ironía para señalar los deslices éticos del mundo actual. Pero fueron una mino-

ría. Las barras bravas de la política, que pululan en las redes sociales, se caracterizan por una sordera completa a la ironía. El debate democrático, en su fase actual, en estos tiempos de intolerancia, pareciera solo admitir una postura, la indignación rabiosa. La ironía ya no tiene cabida.

En palabras del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez,

Me dirán que exagero, pero cuando uno piensa en los otros ámbitos de la vida donde la ironía no tiene cabida, se encuentra con ejemplos más bien inquietantes: la iglesia o las dictaduras. Ni en la una ni en las otras se permite el humor; en ambas se tiene una interpretación literal de las cosas. Una sociedad que no percibe una ironía tan flagrante como la señalada es una sociedad que ha comenzado a volverse ciega, a ver solo lo que quiere ver, a dejar de cuestionar lo visto o lo leído. Es una sociedad que ha comenzado a pensar en blanco y negro. Es una sociedad en regresión. ■



LA ILUSIÓN DE LOS AISLACIONISTAS O LA NUEVA GUERRA FRÍA

ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO



BASTA UN CORTO PASEO por la propia casa para convencernos de que estaría muerto si estuviera solo. De las cosas que poseo, que necesito para vivir, ¿qué podría tener sin otros seres humanos? ¿Ese sillón? No, no tengo ni idea de cómo trabajar la madera ni de cómo hacer las fibras que lo cubren. ¿Y los bolígrafos de mi escritorio? ¿O el papel? La verdad, sin quienes los produjeran me vería forzado a escribir con carbones sobre hojas de árboles secas. ¿El alimento que como? Incluso en el mejor de los casos, el 90% estaría más allá de la dieta que podría cultivar yo mismo, pues además de que los productos vienen de distintos climas no provienen todos de un solo país, e incluso los espaguetis han sido procesados antes. ¿El grifo de agua? Incluso si supiera como elaborar el grifo mismo, no serviría de nada sin el complejo sistema de bombas y electricidad que sube el agua hasta mi apartamento y que no puede manejar una sola persona. ¿El horno para calentar mis alimentos? ¿La nevera? ¿La computadora donde escribo esto? Ni hablemos. Todos ellos superan los conocimientos y capacidades no solo mías, sino de cualquier ser humano individual, pues ningún arte-

facto moderno puede ser construido en su totalidad por una sola persona: el que sabe cómo armarlos, no sabe cómo producir los componentes, y el que sabe cómo producir los componentes, no sabe cómo extraer las materias primas originales.

Sin otros seres humanos, nuestras vidas serían miserables, incómodas... Y cortas, muy cortas. No es ni siquiera necesario mencionar ese insoportable peso de la soledad no elegida para saber que necesitamos a otros. Si la sociedad colapsara, no habría ciudades. Sin ciudades, sin comunidad, la única forma de sobrevivir para la gran mayoría de los seres humanos sería regresar al nomadismo, pues incluso la mayoría de las comunidades campesinas actuales colapsarían sin ciudades. Y la vida es dura para los nómadas, pues la existencia debe girar alrededor de la búsqueda de suficiente alimento para subsistir. No es fácil encontrar los suficientes nutrientes diariamente para mantener a nuestro cerebro vivo y a nuestro corazón latiente, ni siquiera en ambientes tan llenos de vida como

el Amazonas, donde los que se pierden deben enfrentar un dilema: o seguir andando para salir de la selva, o reunir alimento para no debilitarse, pues no se puede hacer las dos cosas a la vez. Nuestra civilización, nuestra ciencia y nuestro arte, existen porque gracias a unirnos pudimos especializarnos y crear estructuras más complejas y más productivas, lo que nos permite dedicar nuestro trabajo y nuestro tiempo a algo más que encontrar la comida indispensable cada día. Y mientras más equitativa sea una sociedad, más personas podrán tener esa posibilidad y beneficiarnos a todos con su trabajo especializado.

Ahora bien, los pueblos nómadas sobreviven en la selva, la estepa o el desierto por conocimientos transmitidos durante generaciones. ¿Qué pasaría con nosotros, los hombres y mujeres de las ciudades, si nos viéramos forzados a volver a la vida nómada? Lo más probable es que al final siguiéramos el camino de tantos conquistadores españoles extraviados en las selvas latinoamericanas durante la conquista, o de algunos exploradores polares de los siglos XIX y XX, como la famosa expedición perdida de John Franklin, y acabaríamos consumiendo el cuerpo de desconocidos y amigos para poder vivir siquiera un día más, pues para el hombre urbano, incapaz de saber cómo producir o encontrar el alimento que necesita, del nomadismo al canibalismo hay un solo corto y frágil paso. Pero lo cierto es que, si las ciudades cayeran, eso no llegaría a ser una preocupación para la mayoría de nosotros, pues solo algunos vivirían tanto como para verse en esa encrucijada, ya que el hambre, la sed, y

las enfermedades acabarían con la mayoría de nosotros mucho antes de ello.

Pero entonces, si es tan fácil saber que necesitamos a otros, que necesitamos comuni-

Sin otros seres humanos, nuestras vidas serían miserables, incómodas...

Y cortas, muy cortas.

No es ni siquiera necesario mencionar ese insoportable peso de la soledad no elegida para saber que necesitamos a otros.

dades grandes para sobrevivir, que el terror en su dimensión más absoluta nos espera si dejamos que lo que llamamos “civilización moderna” fracase, ¿por qué parece que cada vez lucen más poderosas las fuerzas que pretenden

disolver las ideas de “comunidad” e “integración” que están en la base misma del sistema? Una nueva ronda de regímenes autoritarios, centrados en la exclusión y el aislamiento están tomando fuerza en gran parte del mundo, llevados a la cima del poder por medios democráticos y ayudados por intensas campañas de desinformación en las redes sociales y promesas de beneficios económicos rápidos. El que ofrezcan a sus votantes un “enemigo” (cualquier forma de “otro”, sean extranjeros o miembros de minorías excluidas) o prometan rápidos beneficios económicos a punta de desregulación ecológica y económica, recortes de impuestos a los más ricos, y retorno a un nacionalismo distorsionado, solo explica parte de su nuevo auge. Tanto si cumplen sus promesas económicas como si no (y es fácil que las cumplan, pues no se necesita ser un genio para generar un boom cortoplacista, mientras no le importe a uno lo que pasará después cuando llegue la factura por esas políticas) su base seguirá con ellos, pues lo que han despertado es una mezcla de egoísmo, narcisismo y resentimiento por los derechos

ajenos que nunca nos han abandonado como especie. Esta “nueva Guerra Fría”, como la califica David Brooks, no es en últimas ni siquiera entre ricos y pobres, o entre estados del bienestar y neoliberalismo, aunque dichos temas estén relacionados al nuevo conflicto, sino entre las fuerzas que mantienen nuestras sociedades unidas y esas otras que pretenden fragmentarlas.

No es la primera vez. Hasta cierto punto uno podría pensar incluso que la democracia se rompe de forma cíclica. Ante todo por la acumulación de temas evadidos por conveniencia, como la imposibilidad de que la democracia funcione sin una educación de calidad que empodere a los votantes. Pero hay una diferencia: antes creíamos en un futuro abierto y pensábamos que teníamos todo el tiempo para reparar el mundo luego de que los regímenes del egoísmo lo quebraran con carreras armamentistas y rompimiento de tratados. De hecho, ni siquiera estábamos conscientes de que había otro elemento, la ecología, que no da espera. No era siquiera un tema a considerar en las campañas electorales. Hoy sabemos mucho mejor que nuestra desidia tiene consecuencias, que nuestro consumo no es sostenible y que se precisa de urgentes cambios para mantener un balance mínimo que preserve para generaciones futuras al único planeta con que contamos.

Y en ese sentido hay que tener claro algo: la presente crisis de las democracias no se trata de una más, ni de un simple enfrentamiento entre la extrema derecha y el centro del extremo político, o entre el nacionalismo y el globalismo malentendidos. Se trata de un enfrentamiento por la supervivencia misma de la idea de sociedad que hemos erigido sobre ciertos idea-

les de interdependencia y que hemos dado por sentado durante demasiadas décadas. Ningún país es autosuficiente hoy, ni puede serlo, pues todos compartimos una misma atmósfera, un mismo ecosistema global y recursos limitados. Por eso, lo que está en riesgo ahora no es solo el futuro de algunas naciones (entre ellas Brasil, la nación que posee la mayoría del único pulmón que le queda a la Tierra), sino la idea misma de sociedad. Si algo deberíamos haber aprendido luego del último siglo es que la frontera entre lo macro y lo cotidiano solo existe en nuestra imaginación. Si el sistema macro global colapsa ahora, precisamente cuando enfrentamos la mayor amenaza ecológica de nuestra historia como especie, ninguna de nuestras sociedades sobrevivirá incólume, ni todas ellas sobrevivirán. Hoy nadie está solo, pues la soledad es imposible en nuestra mutua interdependencia. Si no aceptamos esto, eso no cambiará el hecho de nuestra profunda interconexión, pero si lo aceptamos y defendemos, quizá tengamos tiempo de escoger el resultado final. ■



LOS DIOSSES

JORGE VALENCIA JARAMILLO

NO SÉ DESDE CUÁNDO los dioses me dan vueltas en la cabeza. Hago esfuerzos interminables para imaginar la vida de los primeros humanos, en qué momento empezaron a razonar en algún sentido, por elemental que fuera, y pienso que en esos primerísimos instantes, precisamente, aparecieron los dioses, uno, dos, cien, miles después. Por lo tanto, había que encontrarle algún sentido, alguna explicación a todo lo que acontecía: los rayos, los truenos, las tormentas, el sol, la luna, las estrellas, los miles de animales que deambulaban por todas partes y podían devorarlo al menor descuido y fundamentalmente, a la muerte, nada menos que a la muerte. La muerte de unos y otros, la muerte misteriosa, terriblemente misteriosa, puesto que no podía ser que alguien que estaba vivo, bien vivo y a tu lado, de repente se desplomara y nunca más volviera a levantarse. A pesar de tus esfuerzos, de tu llanto, de tus lamentos, del fuego encendido con todos los inciensos, invocando en el infinito a los miles de dioses que gobernaban el universo. Y todo inútil, ninguno de los muertos resucitaba, todo inútil.

Entonces qué hacer, convocar con más fuerza, hasta el propio límite, a aquellos seres superiores que parecían insensibles, lejos de ti. Pedirles que se

apiadaran de tanto sufrimiento, de tanto dolor. Que tú mismo no querías morirte, no, de ninguna manera. Y así, por ese camino de la incomprensión, el terror y de miles de fallidas esperanzas, empezaron, nacieron LAS RELIGIONES.

Y si mi padre o mi madre morían, había que enterrarlos y no podía ser de cualquier manera, debía hacerles una tumba lo más adornada posible. Y como no quería aceptar que en verdad ellos hubieran muerto, sino que, según las creencias iban a emprender un viaje a la eternidad, debía proveerlos de comida y de los utensilios necesarios para ese viaje, su viaje a la propia eternidad. Así tendría yo menos pena, menos tristeza.

Pero yo no estaba solo en este mundo, otros al igual que yo sentían pavor a todo lo que los rodeaba, pero como eran distintos a mí, invocaban a esos dioses de manera diferente, los pensaban con otras cualidades, los veían con otras fuerzas y otros comportamientos. Y durante siglos y siglos el cielo y la tierra se llenaron de dioses, dioses con todos los poderes imaginables, omniscientes y omnipresentes, dioses que creaban y destruían a la vez, dueños del universo entero.

Y la tierra se fue llenando de monumentos de las más diversas formas para honrar a esos dioses, pero los rayos y los truenos y las tormentas y la muerte, ¡ah! la muerte, siguieron igual, nada cambiaba y los hombres, entonces, ante esa terrible realidad, cada vez los adoraban más, con mayor fuerza cada día, con más sacrificios, con la más grande intensidad, hasta límites impensables para poder así convencer a los dioses que ellos mismos habían inventado que tuvieran piedad, que no más penas, que no más sufrimientos, que no más muertes, hasta que de pronto, en medio del mayor asombro, algunos de esos seres humanos se creyeron representantes en la tierra de esos dioses, se autonombraron, se abrogaron ese increíble papel de poder interpretar la voluntad de esos seres superiores algunos hasta llegaban a sentirse de otra categoría, casi iguales a esos mismos dioses.

Nunca se sabrá cuándo pero algunos dicen que ciertos pueblos empezaron a pensar que tal vez podría existir un dios único y no tantos dioses como hasta ese momento, y que fue en el antiguo Egipto cuando el faraón Akenaton dijo que Atón, el sol, era el único dios y que este reemplazaba a todos los demás.

Pero el monoteísmo de su reinado duró solo unos dieciocho años, pues a su muerte sus sucesores afirmaron que Akenaton estaba profundamente equivocado y exiliaron a Atón para siempre.

Otros afirman que fue durante los siglos VII y VI a. C. cuando apareció el concepto del dios único, y que fue con los judíos cuando su patriarca Abraham habló con un dios y este hizo un pacto con él. Y así apareció Yahvé y ese concepto del monoteísmo se prolongó con el dios cristiano y con Alá, el dios de los musulmanes.

Pero otros pueblos como el hindú, tienen cientos, miles de dioses y más de mil millones creen en ellos. Y aunque Brahma podría ser un dios superior, son tantos los demás

dioses que no se puede afirmar que sea el único. Imposible decirlo, son millones los demás. Y los adoran por igual los hindúes.

Bueno, ya teníamos un dios o muchos dioses, pero eso no era razonable, no podía ser que siguiéramos muriéndonos igual que los animales, no, de ninguna manera, teníamos que ser diferentes y entonces, ¡oh sorpresa!, nos inventamos el alma, el gran componente espiritual de todos los seres humanos, lo que nos haría inmortales. Sí, tendríamos una parte material, el cuerpo y otra espiritual, inmortal, el alma. Pero qué triste, igual seguimos muriéndonos, y sin que nadie, nunca jamás, pueda resucitar. No fue por lo tanto aceptable, digamos, dolorosamente no fue suficiente nuestro invento de los dioses y las almas y los espíritus, pues ellos no pasaron de ser fruto de nuestra imaginación: que no hay, a pesar de todos esos infinitos esfuerzos, vida en el más allá, porque el más allá dura exactamente hasta el más acá, hasta ese mismo instante de nuestra muerte, sí, la tuya, la mía, la de todos los que vivieron antes de nosotros, la de todos los que vivirán después. Ese es, sin duda alguna, el verdadero, el único destino de los hombres, LA MUERTE. ■



EL LIBRO DIGITAL ¿COMPETENCIA O COMPLEMENTO?

MARÍA CRISTINA RESTREPO

TODAVÍA HOY, PASADOS AÑOS desde su creación, seguimos discutiendo sobre las bondades o defectos de las publicaciones electrónicas, sin llegar a un consenso. La gente tiende a opinar a partir de sus inclinaciones personales, dejando de lado otros aspectos del libro electrónico que, en el campo de la educación, por ejemplo, pueden ser fuente de oportunidades antes impensadas.

La crítica más frecuente, casi siempre teñida del temor a lo desconocido, es que el libro electrónico “acabará con los libros”. Nada más alejado de la realidad. En este caso lo único que cambia es el formato, cosa que por lo demás no es nueva, pues el libro ha venido evolucionando a través del tiempo desde la piedra, el barro y el papiro, hasta la tela, el papel y, lo que sigue siendo una novedad, el electrónico. En este punto podría responderseles a quienes cuestionan el cambio, que lo verdaderamente importante es el contenido, y lo secundario, la forma en la que se presenta.

Es cierto que el auge del libro electrónico ha ocasionado el cierre de muchas librerías especialmente en países desarrollados, aún el de algunas mundialmente prestigiosas como Barnes and Noble, en los Estados Unidos, o Borders, en ese mismo país, la cual clausuró las

ventas en sus cuarenta y cinco sucursales. Sin embargo, este no es un caso determinante. Existen librerías tradicionales que se sostienen bien, nuevas librerías que abren con éxito. Es un hecho que, para sobrevivir debido a la competencia digital, los libreros se han visto obligados a diversificar su quehacer ofreciendo una serie de actividades culturales, lo cual es un valor agregado para los lectores, a quienes se les brindan encuentros con escritores, conferencias, exposiciones, conciertos, clubes de lectura y hasta eventos gastronómicos, otro aspecto importante de la cultura.

La mayor bondad del libro electrónico es sin lugar a dudas la accesibilidad, lo cual hace que haya más libros en circulación. En el campo personal, un lector puede llevar consigo cientos de obras en una tableta. Tiene la posibilidad de adquirir las últimas publicaciones de su interés sin esperar a que lleguen al país, puede buscar textos en distintos idiomas sin moverse de su casa, estar suscrito a revistas y periódicos.

cos sin el engorro de tener que disponer de ellos una vez los haya leído, sin verse obligado a cargar con un maletín lleno de papel.

Pero es el ámbito académico, en el mundo de la educación, donde el libro o las revistas electrónicas pueden obrar milagros. Para poner un ejemplo, basta pensar en los inconvenientes que presentan los libros de reserva en una biblioteca universitaria. Son aquellos que un profesor separa debido a su importancia para el curso que está dictando y que los alumnos únicamente pueden consultar dentro de la biblioteca, durante un espacio limitado de tiempo, de manera que sus compañeros también puedan hacer uso de esa información. Pero si ese mismo libro estuviera en formato electrónico, podría ser leído el mismo día, a la misma hora, por la totalidad de los estudiantes de una institución educativa. Podría ser estudiado por el profesor que cursa un doctorado en otro país, por el joven que acaba de salir a hacer una Maestría, por aquel que, por motivos de salud, no pudo ir a clase, o por los estudiantes a distancia.

El libro electrónico pasa por alto algunas dificultades que presenta el libro físico. La primera, la del almacenamiento. El espacio en cualquier biblioteca es limitado, más aún si se trata de una biblioteca académica donde se incorporan nuevas áreas del conocimiento y las ya existentes requieren de permanentes actualizaciones. Tanto los libros como las revistas deben ser sometidos a diver-

sos procedimientos. No solo es preciso clasificarlos, rotularlos, sino que deben llevar algún dispositivo de seguridad, hay que mantenerlos en buenas condiciones, almacenarlos rigurosamente, porque un libro, o una revista guardados en el lugar equivocado, están perdidos. El libro debe pasar por un proceso de préstamo y devolución, se debe educar a los usuarios para que no los rayen, ni doblen las páginas, ni las arranquen, para que los devuelvan y lo hagan a tiempo, de manera que el resto de la comunidad pueda hacer uso de ellos.

Compañías como JSTOR, Elsevier, Taylor, Wiley, ofrecen hoy en día bases de datos, es decir, conjuntos de publicaciones periódicas o de libros, que contribuyen a crecer de manera exponencial las colecciones de una biblioteca académica; y ofrecen, además, las facilidades de la consulta en línea. Lo único es que su utilización no es permanente. La suscripción debe renovarse cada año y su precio es bastante elevado. Sin embargo, estas compañías ofrecen la posibilidad de adquirir información en aquellas disciplinas afines a la institución, no la base de datos completa.

Los documentos y libros patrimoniales pueden prestar servicio a los investigadores en formato digital. El proceso de digitalización es bastante sencillo y a partir de allí, ese incunable, ese documento único, pasa a ser leído sin temor a que se estropee, consultado a distancia evitando gastos de viaje, de alojamiento en el caso de investigaciones que requieran de un desplazamiento. Instituciones educativas, bibliotecas públicas, tienen hoy a disposición de

quien quiera estudiarlos, documentos que hasta hace unos años solo estaban al alcance de un privilegiado y reducido grupo de investigadores.

En un país como Colombia, donde el libro es un artículo de lujo, las publicaciones electrónicas son una manera de democratizar el saber. Pensemos no más en las precarias condiciones de nuestras escuelas rurales. Muchas de ellas carecen por completo de libros. Sin embargo, bastaría que tuvieran un computador y acceso a internet, para que los maestros y los niños encontraran al alcance de la mano toda una serie de publicaciones que pueden ser consultadas de manera gratuita, y expandir así el horizonte mental de estas personas en un momento crítico de su formación. Otro ejemplo serían las casas de la cultura, a donde no llega la cantidad de libros suficientes para satisfacer las necesidades de sus usuarios. En este caso los libros electrónicos podrían ofrecer posibilidades de lectura a personas de todas las edades. Las mismas universidades están en condiciones de formar grandes reservorios del conocimiento al servicio de comunidades marginadas, de jóvenes en regiones apartadas, de profesores sin oportunidades de capacitación. Asimismo, estas instituciones tienen la posibilidad de publicar en la web revistas académicas, investigaciones, monografías, tesis de grado, conferencias, planos, mapas. Esto, unido a una buena difusión, es otra manera de promover el intercambio de conocimiento y mejorar las condiciones de la docencia y la investigación.

Para el autor de un libro, el formato digital es la mejor manera de garantizar que su trabajo no desaparezca. El número de publicaciones que salen a diario supera el espacio de una librería. Hoy el libro es un artículo de consumo que

debe rotar para dejar sitio a lo nuevo que va llegando y que pronto deberá salir también. Lo ideal sería una primera edición en papel, seguida de una publicación digital. Si el libro en papel se agota y la editorial considera que no amerita una segunda, una tercera reimpresión, el libro electrónico puede suplir esa limitante.

La última de las muchas bondades del libro electrónico que quiero mencionar es la del ahorro y la conservación de recursos. La publicación digital evita la tala de bosques, el gasto de tintas, de combustible, economiza tiempo en el momento de distribuirlo. Hay libros que después de publicados requieren modificaciones en ciertos datos, cambios de estadísticas, de modelos, de fórmulas. Si están en formato físico tienen que ser reimpresos de manera completa. El libro digital permite que se hagan las modificaciones sin el innecesario gasto en materiales.

Aliada del libro físico, no competencia, la publicación digital puede ser garantía de permanencia, y, lo más importante, servir de apoyo incuestionable en las tareas del aprendizaje y la investigación. Además, permite que en el mundo haya más lectores y que el hecho de llevar los libros hasta ellos, sea más sencillo. ■



EL ESPLENDOR DE LA ANTIGUA REFORMA SEGÚN EL MODELO NORTEAMERICANO

JAIME RESTREPO CUARTAS



SI HAY ALGO QUE debe ser de perenne reconocimiento por los ciudadanos y por quienes hemos tenido relación con la Universidad de Antioquia, es destacar que existen mentes claras, capaces de ver el atraso, e idóneas para vislumbrar caminos que permitan transformar lo precario en fuente inagotable del saber. Si hay algo digno de encomio en administraciones como la del doctor Ignacio Vélez Escobar, es, por encima incluso de la Ciudad Universitaria, la reforma académica que promovió e implantó en la década de los sesenta en Antioquia, modelo que también se desarrolló en el resto del país.

Nos sentimos orgullosos de la magnificencia de un campus universitario como el que tenemos: bello, acogedor, apto para la meditación, para la diversión física e intelectual, y para cultivar el espíritu, tal como debe ser: estricto, inquieto, rebelde, capaz de perseguir la verdad, ésa que no está únicamente en los libros ni en las ideas de un maestro ni en las críticas de los adversarios, sino en el todo, en el conjunto de la realidad, en lo que se ha discernido y en lo que no se conoce, en lo que ofrece posibilidades de saber y en lo que nos está vedado, porque no tenemos la capacidad o las condiciones para descubrirlo. La formación integral de ciudadanos aptos y sensibles requiere espacios como los que brinda la ciudad universitaria.

A más de la Ciudad Universitaria, hay otros símbolos de la Universidad. El Edificio de San Ignacio, por ejemplo, algo de lo cual nos sentimos orgullosos quienes amamos a la Universidad de Antioquia: los que la vieron desde el balcón de una casa sobre la calle Ayacucho o los que caminaron por sus pasillos o jugaron en sus patios; o los que la vivieron en los laboratorios y en los salones de clase. Fue y sigue siendo el símbolo de la historia, porque allí nació nuestra Alma Mater. La Ciudad Universitaria es el símbolo de la nueva era, de la modernidad, del espíritu de los tiempos actuales, de la Universidad que necesita espacios para convivir, áreas deportivas, bibliotecas, teatros, cafeterías, zonas verdes, árboles. Pero la vida no ha terminado con el retiro de los rectores que la han hecho posible. Tal vez en el siglo XXI el símbolo sea la Sede de Investigaciones Universitarias, SIU, porque cristaliza aquello en lo cual está convertida hoy la Universidad, o sea el centro para buscar conocimiento, algo que parecía vedado porque era potestativo de los países desarrollados, ya que hasta hace muy poco se creía que nosotros no merecíamos el título de descubridores de verdades. Y quizá mañana, y ni siquiera lo soñamos, lo

simbólico se traslade a las Sedes Regionales en los municipios de Antioquia, olvidados por la misma Universidad en sus periodos anteriores a la década del noventa.

Pero de lo que se trata es de reconocer que la reforma académica de los años sesenta, inducida por el doctor Ignacio Vélez Escobar, fue un cambio de paradigma de enorme significación, porque sepultó lentamente la vieja escuela europea de la clase magistral, la tutoría, el profesor omnisciente, el saber encerrado en feudos, la escuela de profesores eminentes en pedestales y de estudiantes somnolientos y pasivos, y abrió las puertas al nuevo saber, a la desconcentración del conocimiento, a la posibilidad de opinar, al aprendizaje obtenido en los laboratorios y en las prácticas, al surgimiento de la particularidad desarrollada en las especialidades y al interés por las ciencias básicas y las humanidades. Esto, con independencia del Instituto de Ciencias y Humanidades, luego convertido en Facultad, que fue simplemente un modelo.

Ello produjo la natural reacción de los sectores tradicionales, representados por los movimientos liberales y conservadores, presentes en todas las épocas de la Universidad. Y la oposición de sectores con opiniones distintas, no se hizo esperar. La reacción debe verse como algo normal: primero, los más encastrosados en su época renuncian y se sienten perseguidos, y luego, las juventudes, antes apagadas, encuentran que es posible ser partícipes y se hacen sentir, con los excesos propios de la juventud, con la ideología por delante y la razón rezagada, con el ímpetu de quien ya no traga entero; cuestiones que los maestros han sabido y sabrán manejar a lo largo de los tiempos. Pero la salida de la rectoría de la U. de A. del doctor Ignacio Vélez Escobar no fue solo un fenómeno interno de la Universidad de Antioquia, que ya había sido allanada, merced a los desórdenes, por orden del Gobernador Mario Aramburo Res-

trepo; se relaciona también con un movimiento estudiantil nacional que el Gobierno del Presidente Guillermo León Valencia no logró controlar y que cargó con la muerte de un estudiante en Bogotá, José Useche, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Por eso, epítetos que duelen, son apenas parte de la jerga de la masa y ya deberían estar olvidados, entre otras cosas porque nadie es capaz de negar hoy en día que la Ciudad Universitaria se constituye en un monumento al saber, y que la reforma académica de los sesenta permitió dar el salto de la escuela tradicional a la Universidad científica. La reforma no fracasó por el hecho de no haberse mantenido un modelo específico dentro de la categorización que quiso lograr el doctor Ignacio Vélez Escobar. Eso de dividir el conocimiento en departamentos o en Facultades, en Ciencias y Humanidades, o en programas académicos completos, en el *College*, al estilo norteamericano, como él lo soñó y hubiera querido que resultase, no son más que apreciaciones y propuestas, que si son lo suficientemente buenas prosperan, y si no lo son o si se complica su aplicabilidad, como ocurrió entre nosotros, terminan siendo modificadas. El éxito de su gestión radica en el cambio de actitud y de mentalidad que sembró con la reforma, porque se inició un nuevo modelo educativo: el profesor ha dejado de ser el centro de atención, el estudiante se ha hecho partícipe del saber, las prácticas y los laboratorios promovieron el interés por los problemas de la sociedad y por la investigación, y el surgimiento de las especializaciones nos han introducido en la particularidad del conocimiento. Pero, para ese proceso se requiere un tiempo, como veremos más adelante. ■

* Tomado de: *La nueva historia de la Universidad de Antioquia*. Jaime Restrepo Cuartas. El tambor de Arlequín. Medellín, 2005. ISBN: 958-9237-64-9

LAS CENIZAS DEL FILÓSOFO

SANTIAGO GALLEGO

A Adriana López y Manuela Alarcón

*Quien imagina que se destruye lo que ama, se entristecerá,
pero si imagina que se conserva, se alegrará*
Spinoza, *Ética*, III, Prop. XIX

Hace más de dos meses, el 28 de junio de 2018, murió a sus 69 años el filósofo Jairo Alarcón: mi suegro. Desde entonces, la urna que contiene sus cenizas no ha parado de moverse: estuvo en su apartamento, ha transitado por diversos lugares del nuestro, fue a la Universidad de Antioquia, fue al campo y regresó a Medellín, y pasó unas horas en un bar de tangos para asistir a un homenaje que le hicieron sus amigos. Casi puede decirse que la urna con las cenizas de Jairo ha viajado más que él cuando estuvo vivo.

Al principio, construimos un pequeño altar doméstico mientras decidíamos dónde depositar las cenizas. En la sala de nuestra casa la urna estaba rodeada por las figuras en madera del Quijote y Sancho, las gafas redondas de carey que Jairo usaba, los últimos billetes de lotería que compró, su marcador y borrador de profesor, uno de sus infaltables radios SONY, un portavaso del Patio del Tango y su reloj de pulso.

Sin embargo, tras tantos ires y venires, fuimos guardando los objetos y la urna terminó instalada en una repisa de nuestro cuarto, al lado de las camisetas limpias todavía sin doblar. Lo cierto es que aún no sabemos cuál es el lugar más propicio para garantizar la “morada eterna” de mi suegro, y los amigos y familiares

ya nos preguntan, con prudencia menguante: “¿Todavía tienen las cenizas en la casa?”.

Estoy seguro de que Jairo se divertiría macabramente con este itinerario suyo desde la solemnidad de la muerte, vencida por cada día que pasa, hasta la cotidianidad de la vida, prosaica y envolvente. Al escuchar la historia, se habría tomado la cabeza con las dos manos y le habría salido una risa desde muy hondo, antes de gritar: “¡Ay no, hombre!”.

Después de la cremación, la primera salida de las cenizas fue hacia un auditorio de la Universidad de Antioquia, donde le hicieron un homenaje “Al maestro de maestros”. La asistencia superó las expectativas y muchas personas terminaron sentadas en las escaleras, escuchando los perfiles sobre Jairo Alarcón escritos por colegas, amigos, estudiantes y familiares. Su pupilo más cercano, Andrés Acosta, que lo acompañó a lo largo de sus siete meses de enfermedad, lo recordó así:

[...]. José Jairo Alarcón Arteaga, un maestro de la vida, otro de esos filósofos que prescindieron de la escritura, que decidieron no dejar constancia de sus ideas de mundo en el papel. La palabra hablada fue su herramienta de enseñanza, y aún más, su estilo de vida fue su obra, obra fundamentada en la sencillez y la coherencia.

En el aula, nuestro filósofo vivía la sabiduría, llevaba a los estudiantes a plantearse las preguntas fundamentales de los textos, hablaba de la existencia como pregunta esencial, de las situaciones del día a día, se reía de sí mismo, recordaba sus desgracias, alzaba la voz para hacer énfasis en algún comentario a tener en cuenta. Todo constituía el mejor ambiente para que el mensaje de la filosofía y la literatura se transmitiera de una manera más amable, más cercana a la sensibilidad de quien escuchaba las lecciones de alguien que sentía profunda pasión por lo que hacía.

Esa misma personalidad la reflejaba en los pasillos caminando con las manos atrás, haciendo pausas cada tanto para hablar con él mismo o para fijarse detenidamente en algo. Con su estilo defendía la lentitud, que, bien asumida, permite el asombro, la reflexión y la contemplación [...].

Por su parte, su amigo Asdrúbal Valencia, ingeniero con mirada de acero y autor pantagruélico de más de quince libros sobre el tango, lo celebró con estas palabras punzantes y genuinas, musicales y hermosas, que no me canso de leer:

Lo nuestro fue un diálogo incesante, como decía Jairo, y en él estuvimos inmersos varias decenas de años. ¿De qué hablábamos? De todo, desde la comodidad de los zapatos y las camisetas, la calidad de los radios portátiles y los relojes de pulso, hasta el significado de la existencia; de nuestras pequeñas vidas —y de los que las han compartido—, de la universidad, de la ciudad, de la sociedad, el país, el mundo y el universo. Y a veces llegábamos al universo del tango y allí nos perdíamos. Porque este era uno de los varios y amplios ámbitos que compartíamos plenamente, como la literatura o la contemplación de la ciudad y sus expresiones.

Era un extraño diálogo entre un pragmático ingeniero de origen campesino y un filósofo nefelibata, venido de un pueblo grande, y quien, como Max Jacob, decía que “el campo es ese horrible lugar donde los pollos se pasean crudos”. Era, a veces, la conversación entre la física y la metafísica. Pero no solo compartíamos ideas, sino también libros, tragos, asados, canciones, amigos, afectos y —algunas veces— decepciones y desafectos, porque un hombre tan suavemente pacífico como Jairo también sufrió con la arrogancia, la estupidez o la insensibilidad de alguna gente... Pero, a diferencia de mi carácter hirsuto, el suyo era modulado y sereno, y, por eso, más bien sufría en silencio. Y analizaba esos personajes, porque, como decía citando a Heidegger, “la esencia tiene que manifestarse”.

De modo que conocí de Jairo todo lo que era dable conocer, incluidos sus pequeños secretos, y con él recorrí su Manizales de malva, pues me enseñó con amor su tierra de azucenos y me presentó a familiares y viejos compañeros. Y en esta Medellín, que fue su segunda patria chica, frecuentamos los lugares cotidianos de la universidad y sus alrededores, nuestros hogares, los sitios de tango, los escenarios, las cátedras, los congresos y rituales y hasta lugares *non sanctos*, y sufrí con sus angustias, y sentí el amor por sus dos mujeres (Manuelita y Adriana); me alegré con sus borracheras y sentí su afecto profundo y la manera como se solidarizó con mis quebrantos y mis penas.

Supe de su humor y cómo decía, cuando no quería volver a un lugar o a una actividad, “Yo ya fui”, y que, cuando se retirara —cosa que no estaba en sus planes ni siquiera la noche previa a su muerte—, pensaba poner una fábrica de epitafios.

Él frecuentaba mi casa y le gustaba mucho lo que cocinaba Gloria, sobre todo el arroz, y cuando mis hijos estaban chicos vivían fascinados con él, lo llamaban “Arrocito”, y cuando Jairo lo supo, dijo que era un nombre muy adecuado para un taoísta como él... [...].

Sobre la trascendencia de las ideas de Jairo y su desempeño académico, gremial e intelectual, en general, hay personas mucho más autorizadas que han dejado y dejarán constancia de ello. Yo solo quiero recordar al magnífico ser humano que fue nuestro amigo; contener las lágrimas al dimensionar el casi infinito hueco negro que deja en mi vivir [...].

Un estudiante suyo publicó en las redes sociales un mensaje espontáneo cuando se enteró de su muerte; escrito a una mayor distancia que los perfiles anteriores —pero no inferior en admiración y cariño—, este recuerdo completa el retrato:

Todas las clases de Filosofía en la U de A tenían en promedio doce cupos. Pero la clase de Spinoza de Jairo Alarcón, infaltable cada semestre desde tiempos recónditos, abría más de cuarenta. La demanda por el profe Alarcón era notable. Yo alcancé a ver tres clases con él: la sabida clase de Spinoza, un curioso curso de *Ética* III (teniendo en cuenta que nunca hubo I o II) y su otro infaltable seminario de Filosofía y Literatura. Su gusto por Molière, su profundo conocimiento de la tradición filosófica, la concordancia de tener una vida hecha filosofía (cosa bastante rara en este árido ámbito académico), su humor destornillante y lleno de ocurrencias únicas, sus confites en

clase para premiar a los estudiantes que respondieran bien a sus preguntas repentinas, sus caminatas con las manos atrás y su mirada perdida quién sabe en qué cuestión de la existencia van a hacer mucha falta.

El homenaje fue posible gracias a la gestión de Norma Guzmán, secretaria histórica del Instituto de Filosofía, quien tuvo una larga y estrecha relación con Jairo. Según ella, él había consentido que sus cenizas se enterraran junto a un inmenso guayacán de la universidad. Y aunque Jairo nunca fue un hombre bucólico —eran las empresas humanas las que llamaban toda su atención—, la idea no era del todo descabellada: al fin y al cabo, la universidad era su lugar más querido, adonde iba incluso en vacaciones.

Es elocuente que al principio de la enfermedad —cuyo fin inevitable e inminente era más o menos claro para todos, a pesar de nuestros deseos tercos—, Jairo solo expresara dos anhelos: primero, poder dar clase de nuevo, y segundo, hacer una vez más el programa de tango que tenía en la emisora de la universidad desde hacía diez años. Desafortunadamente, lo primero nunca pudo cumplirse. De manera que, para Jairo, estudioso del estoicismo, la resignación frente a la enfermedad no implicó renunciar a la vida o a la ensoñación del futuro; ¿por qué, siendo el futuro una idea buena, tendríamos que prescindir de él en la enfermedad, cuando las cosas buenas parecen ser tan pocas?

Pese a ello, nunca discutimos qué haríamos con sus cenizas cuando muriera (tal vez porque Jairo podía decir, como el poeta, “No tengo preferencias para cuando no pueda tener preferencias”). Solo una vez lo escuché referirse a él mismo en su forma póstuma. Estábamos almorzando y dijo, burlonamente:

—¡Manu, Manu! Cuando el papá esté así: —A continuación cruzó los brazos sobre el pecho, abrió la boca y cerró los ojos unos segundos, mientras le ganábamos por un instante la batalla perdida a la muerte, riéndonos de ella. A Jairo siempre le gustó hacer reír a los demás mientras él mismo permanecía impávido como una momia, escuchando las carcajadas ajenas.

Desde que lo conocí, Jairo hablaba con frecuencia de la muerte: la de su mamá, la de sus colegas y la de los tangueros conocidos. La tenía, como recomendó Montaigne, tanto en la imaginación como en la lengua.

Cuando al principio de la enfermedad un

médico de cuidados paliativos lo visitó y lo escuchó decir tranquilamente que no tenía miedo de morir, el especialista desestimó el aserto y aseguró, con algo de condescendencia, que ese momento de temor llegaría... Falso: contrario a las leyendas sobre filósofos que antes de morir se arrepienten de sus pensamientos públicos y lloriquean o se dan bendiciones con los ojos desorbitados, Jairo Alarcón fue hasta la última exhalación un hombre sereno, convencido de que la razón era un medio poderoso para vivir bien. Nada más cierto, en su caso, que aquello de “murió como vivió”.

Además, como siempre había pensado en su muerte, tenía preparado ese momento y dejó un sobre de manila cerrado para que se abriera tras su deceso. Un remolino de prejuicios entre literarios y telenovelescos resonaron en mi corazón cuando Manuela y Adriana abrieron el sobre, que solo contenía una lista escueta con los pasos burocráticos a seguir y los números telefónicos a marcar. No pude ver en esas frías indicaciones más que otro gesto del oscuro humorismo de mi suegro.

El dependiente de la funeraria se extrañó cuando solo solicitamos una cremación, sin incluir ninguno de los múltiples servicios que la póliza cubría: ni coches fúnebres, ni velaciones extensas, ni, en fin, ceremonias de ningún tipo (“¿Podría responder una encuesta sobre por qué no quieren esos servicios? Es que esto no es común y me van a preguntar por qué”, oímos decir del otro lado de la línea).

Al día siguiente la urna estaba en la casa de Jairo y los amigos fueron llegando uno a uno. Lo más parecido a una oración fue la lectura que hicimos en voz alta del prólogo del *Quijote* y de la escena final de la novela, en la que Alonso Quijano se reconoce cuerdo y Sancho le pide que no se muera (“No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía”). Al terminar la lectura, Asdrúbal Valencia cerró el libro con violencia y comentó:

—El que se murió cuerdo fue Quijano... ¡Por eso Jairo siempre insistió que Cervantes no mató al Quijote!

La vida del muerto no termina con la cremación del cuerpo, sino que se prolonga tenuemente en sus pertenencias. Jairo ya estaba en una urna, en la sala de su casa junto a una foto en la que miraba su reloj de pulso, pero su voz grave se podía oír al mirar a cualquier lado: estaba en *La Pietà* que tenía en su cuarto, en sus

radios portátiles, en el escritorio de madera con la máquina de escribir, en sus relojes viejos y en sus libros. Su olor a agua de Colonia todavía se sentía en todo el apartamento. Yo miraba el jardín y casi podía verlo allí sentado en su silla Rimax, flaco, recibiendo el sol.

Tal vez por eso, el proceso de elegir cuáles de esos objetos huérfanos conservaríamos y cuáles no vino a representar como una segunda muerte. Jairo siempre fue alérgico a lo suntuoso y, en cambio, predicaba y practicaba la sencillez —que en su caso era todo lo contrario a la despreocupación o al descuido—: sus zapatos blancos marca Croydon, sus *jeans* y camisetas Carrel, su búsqueda incesante de lo que llamaba “suelitas” (restaurantes humildes, buenos y baratos) y su gusto exclusivo por el aguardiente eran características de su estilo modesto y calculado. Todas sus pertenencias seguían el mismo principio de la humildad, incluyendo su biblioteca.

En total, no tenía más de quinientos libros; el coleccionismo siempre le despertó más recelo que admiración y nunca estuvo interesado en conocerlo todo ni en acceder a las rarezas de los círculos herméticos. Más de una vez me repitió su criterio libresco: “Tengo pocos libros, pero los tengo bien leídos”. No obstante, en medio de los clásicos usuales de filosofía y literatura, encontré un par de curiosidades que de cierta forma ilustran lo que fue su carácter. Una biblioteca puede equivaler a un retrato, y, si esta es austera, los rasgos del dueño son todavía más nítidos.

En primer lugar, encontré un libro de título escabroso: *Somos todo lo que dicen de nosotros, pero peor* —más escabroso aún si se considera que su autor es José Obdulio Gaviria—. Una vez le pregunté a Jairo por esa obra autografiada y me contó que, recién llegado a Medellín tras terminar su pregrado de Filosofía en la Universidad Nacional de Bogotá, había conocido y trabado amistad con Gaviria, a quien recordaba como un joven liberal, estudioso, con inclinaciones políticas de izquierda. Aunque no se explicaba su metamorfosis posterior, nunca cedió a la tentación de la maledicencia (ni con José Obdulio ni con ninguna persona que habitara un lugar ideológico distinto al suyo). Creo que su esfuerzo por ser justo le evitó caer en la desmesura del odio o del desprecio, y siempre le reconoció algún mérito, aunque fuera pequeño, a todo tipo de personas antipáticas. Así, su obstinación por alejarse del sectarismo lo acercó a los círculos más disímiles y en apariencia irreconciliables: le interesaba más comprender al otro que hacerlo cambiar de opinión.

En segundo lugar, los libros de poesía ocupaban una parte importante entre los otros. Había varias obras de Juan Manuel Roca, Elkin Restrepo y José Manuel Arango (unos versos de *Signos* estaban subrayados: “la noche, como un animal / dejó su

vaho en mi ventana”). En esos libros estaba presente su amor por las imágenes, su preocupación por la precisión del lenguaje y su interés por los temas urbanos. Esos poetas, y muchos otros escritores, fueron cercanos a Jairo Alarcón: él no veía en sus contemporáneos a enemigos, ni a competidores, ni a productores de segunda categoría comparados con “los clásicos”; al contrario, las personas que compartieron el mundo cultural de Medellín con él siempre le despertaron curiosidad y gratitud. No era un paria ni tenía vocación de anacoreta.

Por último, una sección más bien atípica incluía la Biblia, el Corán, el I Ching, El libro del Tao y Los cuatro libros clásicos de Confucio, además de textos budistas y compilaciones de haiku. La búsqueda de Jairo por la sabiduría no se circunscribía a la producción europea; de allí que hubiera tenido algunos desencuentros con unos pocos colegas a lo largo de los años: los tuvo que intentar persuadir, cada tanto, de que el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia no quedaba en Heidelberg. Alguna vez, cuando propuso dictar un seminario para estudiar el Tao, por ejemplo, ciertos germanófilos levantaron su voz de indignación:

—Decían que eso no era filosofía —me dijo—. Yo les decía que los textos estaban ahí, para leerlos y estudiarlos. Y entonces estudiamos el Tao como cualquier hijo de vecino.

La heterodoxia en sus lecturas no era más que la continuación de su pasión por el diálogo y la indagación en los mundos extraños. Una vez dijo en una entrevista:

—Me gusta oír a todo el mundo. Tengo pasión por oír al hombre del común. Muchos profesores solo hablan con profesores, y eso no es ilegítimo, pero a mí me gusta oír al hombre común. Cada que puedo lo oigo. Me gusta saber cómo siente, qué piensa, cómo percibe el mundo.

Trajimos a nuestra casa, pues, las cenizas, los libros, los muebles, las pequeñas cosas. Y en los días siguientes, revisando papeles, organizando carpetas y haciendo balances, mi tristeza se hizo más profunda y etérea: no solo sentí una desolación personal por la pérdida de mi suegro, sino una suerte de tristeza social y ciudadana por lo que Medellín había perdido con su muerte.

Jairo fundó la primera revista de filosofía del Instituto (*Estudios de Filosofía*); creó las llamadas “Lecciones de Noviembre” (un ciclo de conferencias de filosofía con fines divulgativos, que todavía se realiza cada año); participó en las charlas del Aula Abierta de

la Biblioteca Pública Piloto y fue miembro activo del comité editorial de la *Revista Universidad de Antioquia*. Incluso fue presidente de la Asociación Colombiana del Tango. Y, sobre todo, fue profesor: uno que tuvo la fortuna de querer su trabajo y ejercerlo por convicción y no por falta de otros talentos. Al recibir la distinción a la excelencia docente, en 2009, Jairo dijo esto del oficio:

—El profesor es garante de la memoria de la humanidad y por ello estoy seguro [de] que tiene una acción humana muy importante, invaluable y difícil de descifrar, que además bordea la archivística y el teatro, porque también somos inventores de estrategias para mover las pasiones del otro y para tratar de trasladar al otro nuestras pasiones.

Ajeno a cualquier tipo de arrogancia, pero justo con él mismo, esto diría sobre esa distinción:

—Recibí ese premio con una mezcla de humildad y certeza. La certeza de que la universidad no estaba cometiendo una barbaridad. Que yo había trabajado con tesón y había aplicado mi intelecto a tratar de hacer algo bien.

Unos meses antes de morir, Jairo había comenzado con sus amigos un proyecto editorial de nombre memorable: Esquina Tomada. Fue uno más de sus intentos por hacer menos pobre a esta ciudad.

Después del homenaje en la universidad, quisimos enterrar las cenizas en la casa de campo del Carmen de Viboral y llevamos la urna a ese lugar. Allí podríamos estar más cerca de Jairo, pensamos inicialmente. Allí seguiría viviendo Adriana y allí estaban Mela, la perra, y Flora y Rincón, los gatos. Y luego nos dijimos: el cielo azul, el silencio interrumpido solo por el canto de los pájaros y por el sonido de las herraduras chocando contra las piedras, las volutas de humo saliendo a lo lejos de los humildes hornos de leña, los últimos arrieros trasegando los caminos de nuestras montañas... tal vez ese no era el paisaje más compatible con la vida y la sensibilidad de Jairo.

Para él, el campo fue una pausa necesaria y autoinfligida en medio de la agitación de su vida citadina, que amenazaba con excederlo. Le gustaba tan poco el campo que su excusa favorita para devolverse temprano a Medellín cada domingo, por cualquier medio, era que al día siguiente debía asistir a una reunión importantísima. Nunca le interesó la paciente contemplación de los atardeceres, ni participar en fogatas, ni las caminatas revitalizantes por los sinuosos caminos veredales. En su lugar, permanecía dentro de la casa todo el día, releyendo el *Discurso del método* o escuchando la radio. Y aunque se preocupaba por la salud y el bienestar de las mascotas, no las llamaba por sus nombres, sino que se

refería a ellas como “los animalitos”: uno de los pocos diminutivos que se permitía.

De los tres animales, Rincón fue el más cercano a Jairo. Al verlo, el gato negro comenzaba a maullar de manera desconsolada, como si fuera un convicto pidiéndole clemencia a un juez en una ópera. Jairo veía el gesto con cierta resignación y nos anunciaba, al prever nuestro reproche por ceder a la manipulación felina:

—Voy a darle una merienda al animalito.

A continuación, les servía a todos una porción desproporcionada de cuidado, intentando que ese exceso acallara los lamentos de Rincón, que lo herían como el sonido metálico de un cuchillo contra un plato. Por lo demás, Jairo no acariciaba al gato como si lo arrojara la tersura de una alfombra, sino que apenas era capaz de darle unos toques torpes en el lomo, como si fuera un niño tocando un gato por primera vez.

En breve, después de ese fin de semana la urna con las cenizas volvió a la ciudad con nosotros, recorriendo lentamente los sesenta kilómetros que hay entre el Carmen de Viboral y Medellín.

Una mañana recibí en mi casa a Alberto Gómez, el taxista anarquista que había transportado a Jairo durante muchos años y con quien tenía una larga amistad. Lo ayudé a meter la urna con las cenizas en una bolsa del Éxito para evitar accidentes y Jairo se fue por última vez a El club de los tranquilos, toda una tarde. Sus amigos más cercanos querían tomarse un último trago con él.

Más que un hombre “de familia” y “de la casa”, Jairo era un hombre “de amigos” y “de la calle”. Sus mejores amigos no fueron sus colegas del Instituto, sino muchos profesores de otras Facultades y personajes variopintos de la ciudad, en quienes brillaba y aún brilla esa individualidad propia de la locura. A lo largo de los meses de la enfermedad vi pasar por la casa de Jairo, entre muchas otras personas, a un grave filósofo de la ciencia, a un profesor de inglés que cuidaba pollos en Connecticut, a un exatleta olímpico, a una estudiante melancólica (“Está haciendo la tesis sobre la vejez”, dijo Jairo subrayando la ironía), a un experto en música ecuatoriana, a dos enfermeras bohemias, a una economista elocuente, a un joven filósofo que sufría de vértigo, a un centroamericano que había estudiado diseño gráfico en la Unión Soviética y a una famosa actriz de teatro. Alguna tarde le hice notar a Jairo lo numerosos y diversos que eran sus amigos y él concluyó:

—A algunas personas les gusta tener a los amigos troquelados. A mí no.

Ninguno de ellos era presuntuoso, y la jactancia era un vicio que le molestaba a Jairo, con todas sus

variantes y manifestaciones (de los políglotas, por ejemplo, afirmaba con escepticismo: “Uno puede ser una mala persona en cinco lenguas distintas”, e imitaba la presunta profundidad de ciertos germanófilos: “El fin que, cerrándose, se abre, convoca la oscura luminosidad que alumbra en la penumbra...”).

El club de los tranquilos, entonces, fue el último sitio adonde viajaron las cenizas, pero igual podían haber estado en cualquiera de los otros lugares que Jairo visitaba con frecuencia: Homero Manzi, el Salón Málaga, La Buerta, Ambrosía, La cabaña del recuerdo, Sentimiento Gaucho o La ruana.

Además de la pasión por el estudio y la enseñanza de la filosofía y la literatura, el tango estuvo siempre presente en la vida de Jairo y fue la banda sonora de sus días. Sin embargo, era un porro de Noel Petro, “Juan Onofre”, el que accionaba no sé qué mecanismos internos en él y lo hacía levantar de la silla, aplaudir, cantar a los gritos y hasta mover los pies como si estuviera bailando. Durante estos días tristes nos preguntamos por qué esa canción causaba tal efecto. La reprodujimos y escuchamos con atención: “Por ahí viene Juan Onofre / Con su facha sin igual / Caminando muy derecho y sin dejar de cantar / A cualquier hora del día / Oímos a Juan Onofre / Que entona su melodía y repite sin cesar: / ‘Dónde están los pajaritos, en aquel árbol están, todos ellos se volaron, con el tiempo volverán’”. El cantante-narrador se dirige luego al protagonista de la historia y le dice, socarronamente: “Llaman por teléfono, Juan Onofre, ¡que a ti te gusta mucho!”. Entonces creímos entender lo que nunca, por desatención, habíamos entendido: Juan Onofre era el loco de un pueblo, que iba cantando por ahí la misma tonada. Esa imagen cautivaba la imaginación de Jairo y lo hacía saltar de emoción.

No en vano, siempre repetía, al hablar de literatura (principio que también se aplica, me parece, a él y a sus amigos y a la vida):

—Los argumentos están en todas partes. ¡Lo importante es el personaje!

Jairo era, tal como lo dice la frase hecha pero verídica, “un personaje”. Así lo recordó Manuela Alarcón en el homenaje de la Universidad de Antioquia:

Voy a empezar este breve comentario con una intimidad: mi papá también hablaba dormido. En ocasiones, sus elucubraciones y conversaciones dormido eran tan acaloradas que en la casa nos despertábamos pensando que le había pasado algo.

Nunca le pregunté qué soñaba y pocas veces él se refería a sus sueños. Sin embargo, cuando le diag-

nosticaron su enfermedad me empecé a interesar por ellos. ¿Qué sueña un hombre al que le dicen que se morirá pronto?

“¿Papi, dormiste bien?”, le preguntaba cada día. Para mi sorpresa, siempre lograba dormir (y hablaba dormido, como siempre). Entonces traté de oír sus conversaciones provenientes del mundo de los sueños, pero eran fragmentadas y dispersas.

Una noche ya cercana al día de su muerte, mi papá dijo claro y seguro, como si su voz viniera de la vigilia y no del sueño: “Saquen una hoja: primera pregunta...”.


Espero que esas difíciles noches de la enfermedad hayan sido la continuación de su vida como maestro, porque la muerte para él era ausentarse de la universidad y dejar a sus amigos.

Por esto, quiero agradecer a la Universidad de Antioquia por ser su casa. A sus amigos, que fueron su felicidad. A sus alumnos, su razón de ser.

Gracias por haberle dado la vida que él quiso vivir.

La urna blanca permanece al lado de la ventana y desde acá se ven los árboles altos, firmes pero maleables, llenos de hojas verdes. Pronto haremos algo con las cenizas. Los “restos mortales” de Jairo Alarcón se mezclarán con la tierra o permanecerán en un osario y nos quedarán sus libros, sus cosas y unos recuerdos. Justamente, quisiera terminar con un recuerdo de Jairo que Manuela me contó hace mucho tiempo y que se me ha quedado grabado desde entonces. Un recuerdo ajeno puede herirnos de una forma más profunda y sutil que uno propio. En este recuerdo, que me entristece y alegra, veo nítidamente a mi suegro.

Al lado de la Universidad de Antioquia está el Parque Norte, el pequeño parque de diversiones mecánicas de Medellín. En las tardes de los violentos años noventa, Jairo llevaba allí a su hija Manuela cuando era una niña. Ella se sentaba en el carrito de la montaña rusa y él se quedaba afuera, contemplándola. Los nervios no le permitían subirse, pero la razón le impedía prohibirle la adrenalina a su hija: en esos momentos el corazón de ese profesor de Spinoza debía agitarse como un remolino. Y entonces, antes de que el carrito comenzara a correr por los rieles metálicos, él le gritaba desde abajo, usando sus manos como un megáfono:

—Manuelita, ¡agárrse bien! ¡No vaya a sacar las manos! 

NEWMAN y la universidad liberal

LINA MARÍA AGUIRRE JARAMILLO

El cardenal John Henry Newman (1801-1890), converso del anglicanismo al catolicismo, Beato desde 2010 por gracia del Papa Benedicto XVI, dedicó una considerable parte de su vida a pensar, escribir y argumentar sobre la educación; particularmente, sobre la educación en la universidad, una institución que conoció profundamente, cuya razón de ser defendió durante muchos años y en muchas páginas, a pesar de que, entre los claustros, no le fue siempre bien: de estudiante en Oxford, en uno de sus colegios más célebres, Trinity College (fundado en 1555), al llegar la hora del examen final en *Classics* (estudio de la antigüedad clásica) y después de no haber pasado los ensayos matemáticos, la angustia lo hizo derrumbarse y se graduó apenas con un título de segundo grado (*second class degree*). Consiguió luego ser elegido miembro (*fellow*) en otro distinguido colegio de Oxford, Oriel College, en 1822. Sin embargo, una disputa con el director sobre el sistema tutorial personalizado profesor-alumno que Newman defendía hizo que le quitaran la tutoría y las funciones de dictar clase. Se dedicó a estudiar los Padres de la Iglesia. Renunció a su *fellowship* en 1848 y no pudo cumplir a cabalidad el sueño de “vivir y morir como *fellow* de Oriel”, que por ese entonces era considerado “el objeto de ambición, el centro intelectual” de la famosa institución. En 1852 viajó a

Dublín, en donde asesoró a la iglesia católica irlandesa en la obra de la nueva *Irish Catholic University* pero diferentes controversias con la clerecía, con autoridades, con grupos laicos, persecuciones, pleitos legales y decepciones de algunas personas de su confianza hicieron que su rectoría terminase en fracaso y no pudiese llevar a cabo su otro sueño de ver en realidad la universidad liberal auténtica que él se había esmerado tanto en fundar.

“El centro de la excelencia”, en donde el intelecto puede explorar y especular con seguridad, con la confianza de “encontrar su par en alguna actividad antagonista y su juez en el tribunal de la verdad”; un lugar en donde “la indagación es estimulada, los descubrimientos verificados y perfeccionados, la precipitación se vuelve inocua, el error se expone por la colisión de mente con mente, conocimiento con conocimiento”. Así empezaba Newman respondiendo a la pregunta “¿Qué es una Universidad?”, y continuaba:

Es el lugar en el cual el profesor se vuelve elocuente, y es un misionario y un predicador, desplegando su ciencia en la forma más completa y convincente, derramándola con entusiasmo, y encendiendo su propio amor por ella en el pecho de quienes le escuchan. Es el lugar en el cual el catequista hace bien de la tierra que pisa, arando la verdad en la memoria preparada para ello, acunándola y afianzándola en la razón que se expande. Es un lugar que se gana la admiración del joven por su celebridad, que aviva los afectos de aquel de mediana edad por su belleza y captura la atención del viejo por las asociaciones que despierta.

La universidad como una sede de la sabiduría, una luz del mundo, un ministerio de la fe, “un *Alma Mater* de la generación en crecimiento”. Newman advertía que era esto y más, y que exigía de alguna manera una “mente y una mano” mejores que las de él para describirla bien. No obstante, emprendió la misión, y pronunció una serie discursos en los

cuales presentó extensivamente su visión de aquel centro inigualable de excelencia que él se tomó tanto esfuerzo en imaginar, describir y explicar minuciosamente. Dichos discursos fueron pronunciados como antesala a la apertura de la Universidad Católica de Irlanda y publicados bajo el título de *Discourses on the Scope and Nature of University Education* en 1852. Una vez inició sus funciones de rector fundador, conferencias y ensayos suyos fueron compilados como *Lectures and Essays on University Subjects* en 1859. Ambas colecciones componen el volumen *The Idea of a University*, publicado en 1873.

Newman abarca con exigencia diversos asuntos de la educación universitaria, y tanto como se ocupa de los fundamentos teóricos, lo hace también con aspectos prácticos del quehacer en los claustros en la era victoriana. Pasados 145 años, el libro continúa siendo un clásico dentro y fuera de la academia. No es a menudo que altos prelados de la iglesia católica figuran por buenos motivos en el diario británico abiertamente secular *The Guardian* pero una nota de prensa del 20 de octubre 2010, a propósito de la discusión sobre “el alma de una universidad”, da un ejemplo de cómo las palabras del cardenal continúan siendo referencia de suma importancia en el razonamiento sobre la naturaleza y el propósito de esta institución de alrededor de 930 años de existencia en Occidente (si se tiene en cuenta Bolonia, en el año 1088 como la fundación más antigua). El texto de la autora Sophia Deboick también deja ver cómo algunos de los elementos de la crisis que ella menciona se reeditan en 2018, y no solamente en Gran Bretaña.

Recortes de presupuesto público destinado a las universidades (4,2 mil millones de libras esterlinas en aquel año 2010) y una creciente presión para que estuvieran más dirigidas hacia “el mercado” son temas álgidos del debate sobre la institución universitaria, que en estas primeras décadas del siglo XXI se enfrenta a cuestionamientos serios acerca de su rol en la “infantilización” y excesivo mimo de la mentalidad de los estudiantes, como argumentan, por ejemplo, los autores

Newman abarca con exigencia diversos asuntos de la educación universitaria, y tanto como se ocupa de los fundamentos teóricos, lo hace también con aspectos prácticos del quehacer en los claustros en la era victoriana.

Greg Lukianoff y Jonathan Haidt en su libro *The Coddling of the American Mind* publicado en 2018, y que pasa revista a los conflictos surgidos en campus a lo largo de los Estados Unidos (y otros países ya también) que se han llenado de los llamados en inglés *safe spaces*, espacios seguros y otras concesiones para jóvenes que se sienten afectados fácilmente ante cualquier idea que pueda ofender sus sensibilidades, bien sea en su dimensión social ampliada o en lo profundo de su ser, así que se apartan de eventos potencialmente ‘angustiantes’. Todo esto en detrimento de la ventilación clara y razonada de argumentos que se espera en un aula de clase. Se cuestiona también el rol que cumplen universidades en las cuales una sola forma de pensar, alimentada desde los años sesenta en adelante, se ha convertido en la “políticamente correcta” de tal manera que esta rige de manera autoritaria los temas y posturas aceptables en la academia, en escuelas de gobierno y política, pero también, especialmente, de las ciencias sociales y humanas. Está el reciente caso denominado “Sokal al cuadrado”, en el cual tres investigadores, Peter Boghossian, James Lindsay y Helen Pluckrose, expusieron la complacencia viciada de ciertas publicaciones académicas con artículos no científicos pero que “rimaban” con la “agenda de la victimización”, los llamados “*grievance studies*” que cubren, no de forma rigurosa, asuntos sobre comunidades tenidas como agraviadas por razones de género, origen étnico, social, postura ideológica u otra razón, en un caso que, arguyen los autores, alerta sobre la “corrupción” de la producción

académica ideologizada. Se habla también de nuevas “cazas de brujas” a académicos que no se suscriben a la agenda dominante de las llamadas políticas de identidad (de género, etnia, credo), independientemente de lo que ellos tengan para comprobar bajo claras premisas de investigación. Así mismo, están las controversias por la expansión burocrática en aras de supuesta eficiencia de los centros universitarios, que terminan sobrecargando de tareas absurdas a los académicos, a quienes la administración confunde con oficinistas; la proliferación de campañas “innovadoras” sin mucho peso pero sí publicidad, para dar a entender a los otrora estudiantes, hoy ‘clientes potenciales’, que una carrera tiene como fin único sumarse a la maquinaria productiva sin que haya que preocuparse por la formación del ser humano-alumno. Se cuestionan además las pedagogías que se deshacen descuidadamente de cualquier cosa que parezca “premoderna”; la “titulitis” crónica que padecen algunos países, el no resuelto divorcio entre ciencias y humanidades que amarga las relaciones entre departamentos de instituciones alrededor del mundo y un desdén por “los expertos” en favor de tecnicismos baratos o de populistas con ambición que hoy campean, con banderas de todos los colores, por ilustres palacios de gobierno. Con todo esto, sumado de nuevo a los presupuestos agujereados, tiene que enfrentar actualmente la universidad.

Newman no anticipó necesariamente este panorama, pero su profundo conocimiento del pasado le permitió sentar un precedente en el tiempo que vivió y, desde allí, desde su presente, dejar trazado un mapa para configurar el futuro posible de una universidad (a la cual siempre se refería con mayúscula inicial). Su abogacía era en favor de la “educación liberal”, un objetivo que él describe en términos de “*special Philosophy*” o “*Liberal or Philosophical Knowledge*”. Pero esto no significa impartir cursos de una especie de misteriosa *supra*

filosofía sino en que la educación propenda por la “filosofía de un intelecto imperial”. No en el sentido “imperialista” sino, como explica el Doctor Ian Ker, reconocido investigador de la vida, obra y pensamiento de John Henry Newman, en el sentido de una educación para “el cultivo real de la mente [...] el intelecto entrenado apropiadamente y formado para tener una visión conectada y entendimiento de las cosas”. El autor, reconociendo su grandilocuencia, indica que usa las palabras filosofía, conocimiento filosófico, ampliación de la mente e iluminación para referirse a la “perfección o virtud del intelecto”.

Un contenido crucial en los textos de Newman es el de la centralidad de las artes liberales en la educación universitaria, “reconocidas [...] por ser los mejores instrumentos del cultivo de la mente, y las mejores garantes del progreso intelectual”. Aquí, él hace alusión a las artes que se enseñaban en la universidad medieval:

gramática, retórica, lógica y matemáticas, que se subdividía a su vez en geometría, aritmética, astronomía y música, y reitera el conjunto como un soporte en el propósito de “reforzar, refinar y enriquecer los poderes intelectuales”. Él habla de los beneficios de explorar, por ejemplo, los textos de poetas, historiadores y filósofos de Grecia y Roma, pero también de conocer a los matemáticos. En el primer *pensum* de la Universidad Católica de Irlanda, los estudiantes —que podían ingresar a los dieciséis años— tenían que seguir un curso de dos años en estudios liberales, que pasaba por las letras del alfabeto griego, el latín, hasta las expresiones numéricas de la antigüedad y principios de ciencia. Él mismo había tenido que seguir

esa línea siendo estudiante en Oxford, cuando leyó a Platón y Aristóteles, así como a Euclides, Newton y otros nombres preeminentes de la filosofía natural, la precursora de la física.

Así que Newman no solamente hablaba de las artes liberales evocando las musas clásicas, sino que consiguió incorporarlas en su idea de



Biblioteca personal de Newman, residencia del Oratorio de Birmingham.

universidad. Sin embargo, con cierta flexibilidad, del diálogo pasado-presente que mantuvo siempre vivo, incorporó en el *pensum* ciencia y teología que, así pueda sorprender hoy a algunos lectores desprevenidos —especialmente a aquellos muy posmodernos—, era una decisión no necesariamente predecible. El autor recalca que, en la universidad, no se trataba de clasificar las áreas de estudio para ver cuál contenía “más hechos maravillosos, o promesas de descubrimientos más brillantes, cuál tenía un rango más alto o bajo” sino, simplemente, “cuál proveía la disciplina más robusta y vigorizante para la mente no formada”. En ese sentido,

aclara Ker, teología, por ejemplo, era la rama de estudio “más importante desde el punto de vista del conocimiento”, pero no desde la educación. Proveía información necesaria para la prédica religiosa y la catequesis, y se incluía entre la lista de asignaturas, pero no era parte esencial de las artes liberales. De igual manera, Newman era cauto con la ciencia, tal y como estaba siendo integrada en las universidades en el siglo XIX: “un objetivo intelectual perfectamente respetable”, como resume Ker, aunque no un componente sustancial de la educación que exige un excelente cultivo de la mente, algo que no se podía impartir —como una sucesión de datos, hechos, fórmulas, versos— sino que se iba formando en

El Cardenal es explícito e insistente (casi, se disculpaba él, ‘hasta el cansancio’) en que la universidad es para la educación, en donde se “enseña el conocimiento universal”, el objetivo es intelectual, no moral.

un proceso de aprender a pensar cabalmente, lo cual se manifestaba, en el ideal de Newman, en el “buen sentido, sobriedad de pensamiento, razonabilidad, candor, auto-dominio, consistencia en la opinión”.

En cuanto a la literatura, Newman la consideraba igualmente otra materia componente de los estudios, cuyo conocimiento sacaba a la luz “la vida y vestigios del hombre [...] la manifestación de la naturaleza humana en el lenguaje” pero no un componente indispensable de la educación en el sentido que ya se ha descrito. Es necesario recordar además que él hablaba en el siglo XIX, tiempo de periódicos por doquier y de multiplicación de publicaciones editoriales. No se oponía a una ampliación más masiva del acceso a información, sino que advertía que esto no equivalía a educación, como la aparición de “trabajos científicos y literarios baratos” era solamente una difusión del llamado “conocimiento general” superficial.

A lo largo de las más de cuatrocientas páginas que comprenden el libro completo, el cardenal es explícito e insistente (casi, se disculpaba él, “hasta el cansancio”) en que la universidad es para la educación, en donde se “enseña el conocimiento universal” y el objetivo es intelectual, no moral. Esto iba bien dirigido a una buena parte de su audiencia: la jerarquía católica irlandesa. ¿Quería esta, realmente, una universidad? O, más bien, para usar una expresión frecuente en otros textos sobre el tema, ¿en abrir un “seminario con pretensiones”, una

especie de convento extendido? Ese era el temor de muchos católicos laicos, a quienes se les pedía contribuir a la causa, quienes veían en los jerarcas una voluntad de crear un claustro cerrado para salvaguardar a los feligreses de lo que pasaba en otros lugares, como la universidad protestante Trinity College Dublin (fundada por la reina Isabel I en 1592) o la nueva, secular, Queen’s Colleges (reina Victoria, 1845), y de otras más al sur de las Islas Británicas. Newman dice que, por supuesto, la nueva universidad irlandesa, por su denominación, existe como parte de la comunidad de la Iglesia, pero existe para un propósito de formación y cultivo del intelecto, y su carácter académico debía ser respetado: “[si el objeto fuera] el entrenamiento religioso, no veo cómo puede ser la sede de la literatura y la ciencia”. Esta línea la pronunció después de decir “si el propósito fuera el descubrimiento filosófico o científico, no veo cómo una Universidad debería tener estudiantes”, lo cual ha sido malinterpretado posteriormente por aquellos que dicen que Newman se oponía a la investigación y concebía exclusivamente la docencia. Evidentemente en su momento, las instituciones no estaban, como ha sucedido un siglo después, clasificándose en índices de producción científica asimilable a laboratorio, experimentos, resultados publicados. Él equiparaba la significación e impacto de un imperio en la historia política con el que tenía la universidad en la esfera de la investigación, y sentó las bases para la creación de institutos especializados de ciencia, tecnología, arqueología y medicina cuyo “valor era intrínseco”, tuvieran o no estudiantes en clases continuas, al mismo tiempo que reivindicaba la labor del maestro en el aula y más aún de la tutoría: la relación diaria de los tutores con los estudiantes, en un clima de comunidad intelectual: “Un sistema académico sin la influencia personal de maestros sobre sus pupilos, es un invierno ártico; creará una universidad helada, petrificada, forjada en hierro, y nada más”.

Para aquellos prelados que ya había hecho preocupar con sus reflexiones sobre la teología en el campus, fue un motivo más de sobresalto el hecho de que Newman no solamente

importaba hacia Irlanda los fundamentos y algunos modelos de universidades católicas del continente, como la de Lovaina, sino que también importaba la práctica tutorial dedicada, exigente, continua, individual, que era insigne en las protestantes Oxford y Cambridge. Nada de esto era casual, el cardenal lo venía meditando y dándole forma desde su propia experiencia en Oriel College y durante sus viajes por el continente europeo. La búsqueda de la verdad, de la mano de un intelecto robusto sin dejar de ser versátil, eran principios que Newman se tomaba con gravedad en su noción de universidad católica. Esta es la razón, entre otras, por la cual la lectura de sus textos incomoda actualmente en algunos sitios por donde gobiernan monseñores y se cobra por educación con sello católico y bendición papal, porque allí el objetivo de la educación se ha diluido entre una mezcla de mediocridad y de faltar a la verdad en más de una manera, como señala acusatoriamente el sacerdote Edward T. Oakes en un ensayo publicado en *First Things* en 2015: el ideal de “la fe que busca entendimiento” se ha olvidado, se trata con desdén o directamente se rechaza, mientras algunos miembros de la supuesta comunidad académica tampoco entienden ni acatan el Magisterio y proceden a difundir una teoría propia, incoherente, de la revelación en el sentido teológico y filosófico. Cuando esto sucede, dice el jesuita, la escuela en cuestión “no es católica, diga lo que diga el catálogo”.

Newman previno acerca de uno de los problemas que hoy aquejan a las universidades, con el incremento de programas con título, de la urgencia por atrapar a más estudiantes que se matriculen, y es la propagación de ramas muy especializadas que pierden de vista el sentido del todo de la universidad. Él imaginaba un sistema mediante el cual distintas ramas del conocimiento contribuían a la educación integral, el cual era amenazado por quienes, perteneciendo a una rama únicamente (más aún si esta tiene importancia alta en el conjunto de estudios) se podían convertir en “fanáticos, charlatanes que desprecian todos los principios y hechos reportados que

Entre más ignorante sea un especialista en un tema fuera de su terreno, más tendencia a imponer su punto de vista, a dogmatizar, en detrimento de la interdependencia que debería dominar en el campus.

no hacen parte de su interés”. Entre más ignorante sea un especialista en un tema fuera de su terreno, más tendencia a imponer su punto de vista, a dogmatizar, en detrimento de la interdependencia que debería dominar en el campus. Así, el especialista corre el peligro “de permanecer absorto y cercado en su único tema, y en dar cátedras que no son más que las cátedras de un abogado, médico, geólogo o economista político” que no se ha tenido que medir con profesores de otros campos de estudio y no ha ganado la “iluminación especial y apertura de mente y libertad” que esto implica, de tal manera que pueda tratar su propio tema “con la filosofía como recurso, la cual no pertenece a su conocimiento específico, sino a [la] educación liberal”.

Cuando dejó Irlanda, tras cuatro años, Newman regresó a Inglaterra, en donde había fundado en 1848 la comunidad *Oratory* en la ciudad de Birmingham, en donde los sacerdotes no eran ni monjes ni frailes pero compartían la vida religiosa. Sobrevendrían nuevas disputas, entre los Oratorios de Birmingham y el de Londres, y otras tanto teológicas como eclesásticas que tuvo que librar. Pero hacia la década de 1860, su destino empezó a mostrar un rostro más bondadoso que redundó en creatividad. En 1865 escribió el celebrado poema devocional *The Dream of*

Gerontius y el año anterior había publicado la que sería su autobiografía espiritual *Apologia pro vita sua* (“Una defensa de mi vida”), en la cual explicaba y defendía el proceso de su conversión, habiendo sido evangélico los primeros años de su vida, se hizo anglicano a los quince años y católico a los cuarenta y cuatro; y el camino teológico que había recorrido desde que iniciara, décadas atrás, el llamado Movimiento de Oxford que abrió paso al anglocatolicismo. En 1879 fue nombrado cardenal. El lema que acompañó su escudo de armas fue *Cor ad Cor Loquitur* (“El corazón le habla al corazón”).

The Idea of a University no tuvo en su momento el amplio recibimiento que su autor hubiese querido, pero el interés por ambos ha ido en aumento paulatino con el tiempo y hoy, lectores de muy diversos orígenes, intereses y conocimientos descubren una y otra vez lo que las palabras del cardenal de tantas batallas y discursos tienen de resonancia en las universidades del tiempo presente, tanto aquellas que tienen larga tradición como las que apenas la están construyendo. En unas y otras cabe preguntarse, recordando a Newman, sobre la mente liberalmente educada de verdad, que en sus palabras:

Ha sido disciplinada con la perfección de sus poderes, que conoce, que piensa mientras conoce, que ha aprendido a fermentar la densa masa de hechos y eventos con la elástica fuerza de la razón; este intelecto no puede ser parcial, no puede ser exclusivo, no puede ser impetuoso, no puede estar perdido, no puede sino ser paciente, compuesto y majestuosamente calmo.

Las personas, observaba el cardenal, comúnmente piensan que porque están familiarizadas con las palabras, entienden realmente lo que significan. La universidad del siglo XXI está sometida a debates dispares. Es lo más deseable entonces que sea en ella misma en donde se conozca la idea principal de su definición y propósito. Finalmente, la Universidad con mayúscula que defendió Newman debe “elevantar el tono intelectual de una sociedad” y esto, para empezar, no es poca cosa. ■

Referencias

- Todas las fuentes disponibles en línea consultadas por última vez el 14 octubre 2018.
- Deboick, S. (2010). Newman suggests a university's 'souls' lies in the mark it leaves on students. *The Guardian*. <https://bit.ly/2KYqhtS>
- Lukianoff, G. y Haidt, J. (2018). *The Coddling of the American Mind: How Good Intentions and Bad Ideas Are Setting Up a Generation for Failure*. Nueva York: Penguin Press.
- Ker, I. (2010). *John Henry Newman*. Oxford: Oxford University Press.
- Ker, I. (2011). Newman's Idea of a University and its Relevance for the 21st Century. *Australian eJournal of Theology* 18(1). <https://bit.ly/2POo5bE>
- Muller, M. (2015). Newman, Imagination, and the Idea of a University. *Newman Studies Journal* 12 (1), págs. 43-56. <https://philpapers.org/rec/MULNIA-4>
- Newman, J. H. (1995). *Apologia pro Vita Sua*. Londres: Penguin Classics.
- Newman, J. H. y Oesman, H. (Ed.) (2016). *The Idea of a University: New Revised and Annotated Edition*. Scotts Valley, California: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Oakes, E. (2011). *Newman's Ideal University*. First Things. <https://www.firstthings.com/article/2011/03/newmans-ideal-university>
- Pluckrose, H., Lindsay, J. y Boghossian, P. (2018). *Academic grievance Studies and the Corruption of Scholarship*. *Areo*. <https://bit.ly/2zObwaX>
- Society for the Study of Cardinal Newman. *Some major ideas and themes from Newman's reflections on the University*. <http://www.cardinalnewmansociety.net/university.html>



Lina María Aguirre Jaramillo

Doctora en literatura y periodista. Docente e investigadora sobre temas relacionados con literatura, viajes, arte, ciencia y comunicación. Autora del libro *Por curiosidad* (2016). Es miembro del Grupo de Estudios Literarios (GEL) de la Universidad de Antioquia.



ESPECIAL

CAMPUS 50

[Ir a Contenido >>](#)

La vida. Los lugares. La vida en los lugares. El instante, entre muchos, en que la vida toma forma y sentido allí. ¿Cómo conservarlo y no

perderlo, sabiendo que a un instante sigue otro, y a éste, otro; y a este otro, otro más?

¿Cuál más significativo para retraerlo de esa suerte en que, ignorado el acontecer, todo se diluye en la generalidad? ¿Cuál entonces —deteniéndonos—, entre todos elegir?

¿Además, en alianza con la mente, cuál el instrumento más adecuado y que sirva mejor a dichos propósitos?

Durante varios días el equipo editorial de la Revista, cámara en mano, se paseó por el Campus Universitario con los ojos bien abiertos en busca del lugar y el momento, la ocasión en que el presente allí —un mundo propicio a todas las formas, no sólo al académico y arquitectónico—, dejaba constancia del tránsito y rastro común, del asomo transfigurador.

Fueron mañanas y tardes, grises o soleadas, en las que el detalle y la observación, el paseo por patios, corredores y jardines, pronto posibilitaron un resultado: la *crónica visual*, viva y diversa, acaso singular, que hoy presentamos en este *Especial* con el que celebramos los 50 años de El Campus Universitario, otro rostro del lugar que también amamos.

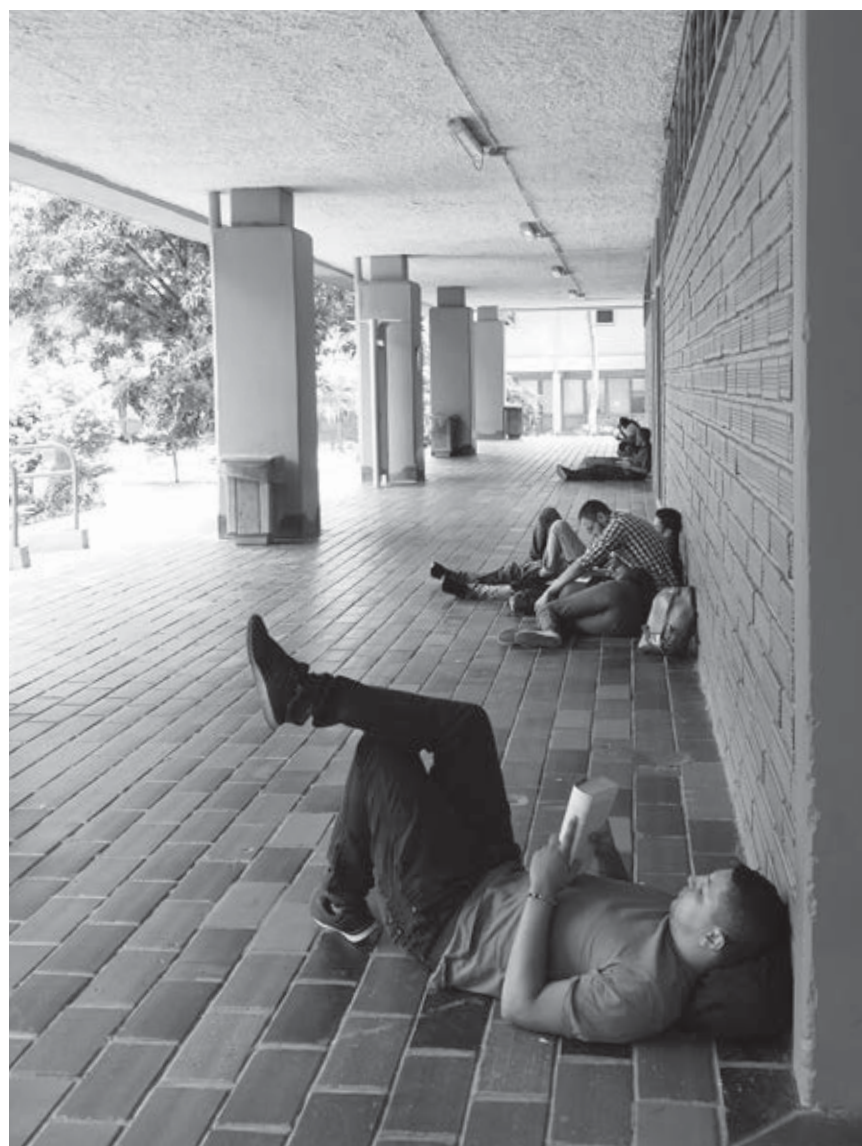
VIVIR LA



Universidad



Bloque de Artes.

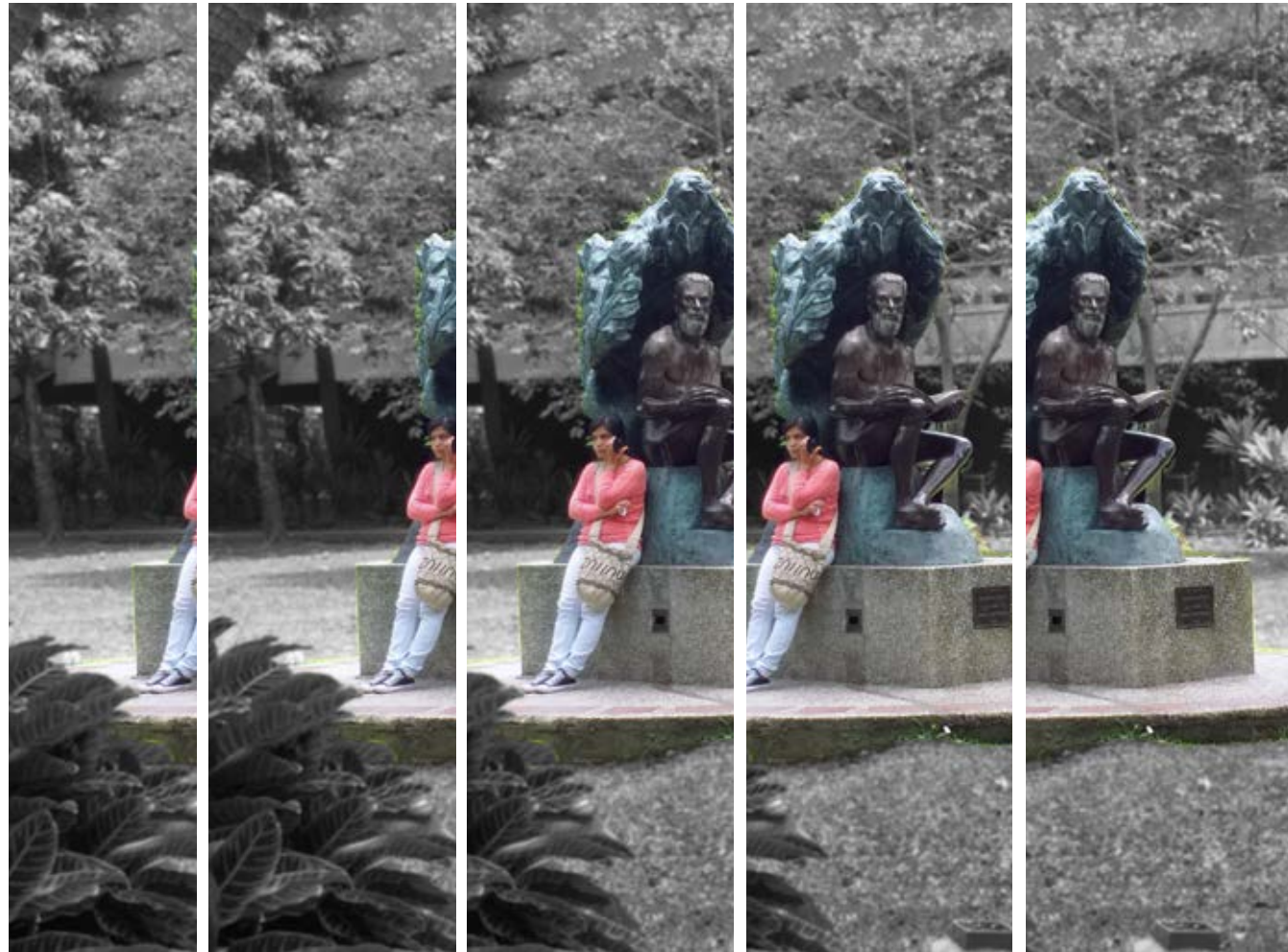


Museo Universitario - MUUA.

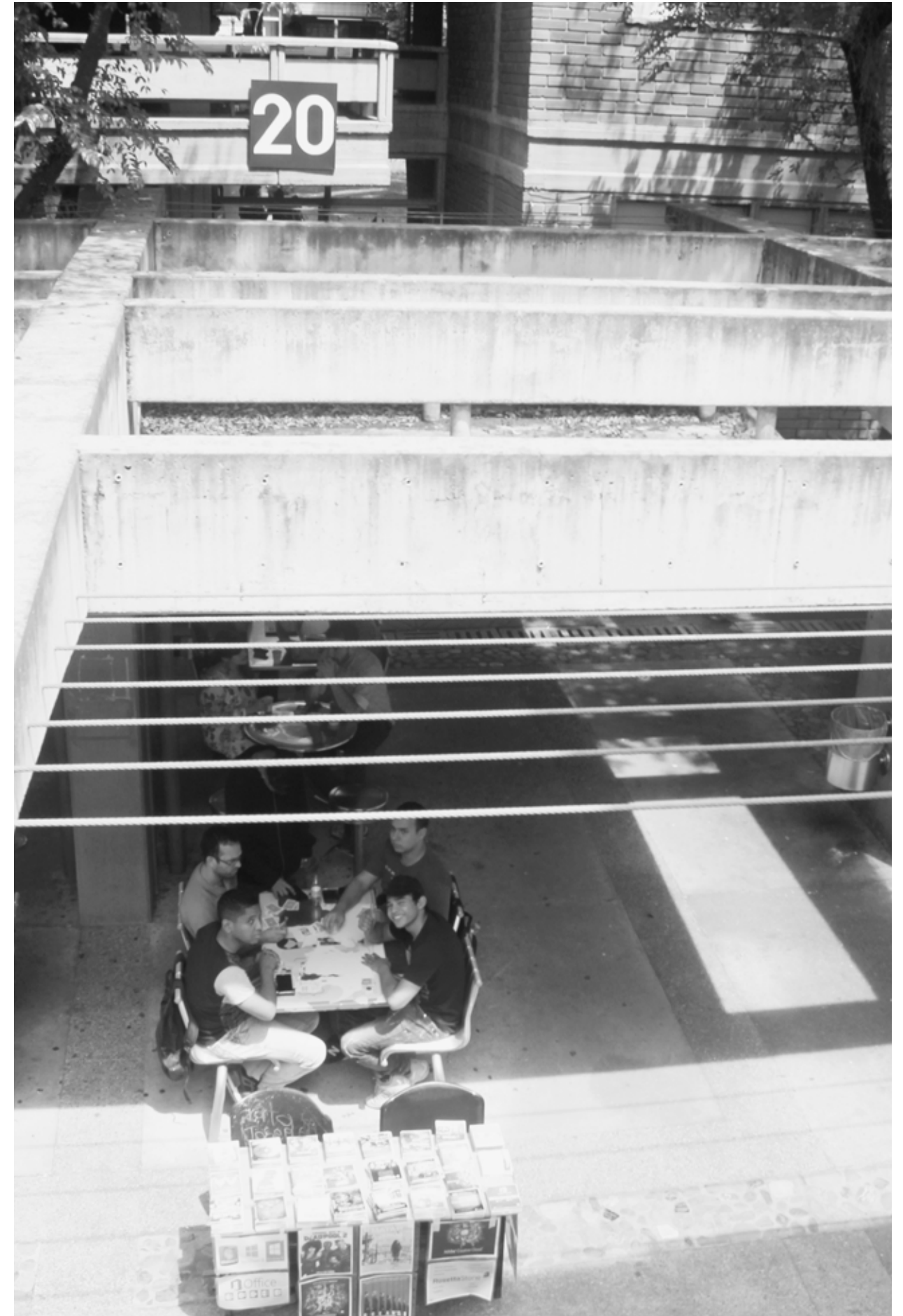


Teatro Universitario Camilo Torres.





El maestro: formador de futuro - Alonso Ríos Vanegas.





Corredor Plazoleta Barrientos.



Octubre 2018.

*Los árboles me dan un poco de miedo.
Son tan hermosos.*
J.L.Borges





[Ir a Contenido >>](#)





Estampadón. Celebración 50 años del Campus. Primero de octubre 2018. Bloque 16.



Bloque de ingeniería. Octubre, 2018.





Baños Museo Universitario - MUUA.

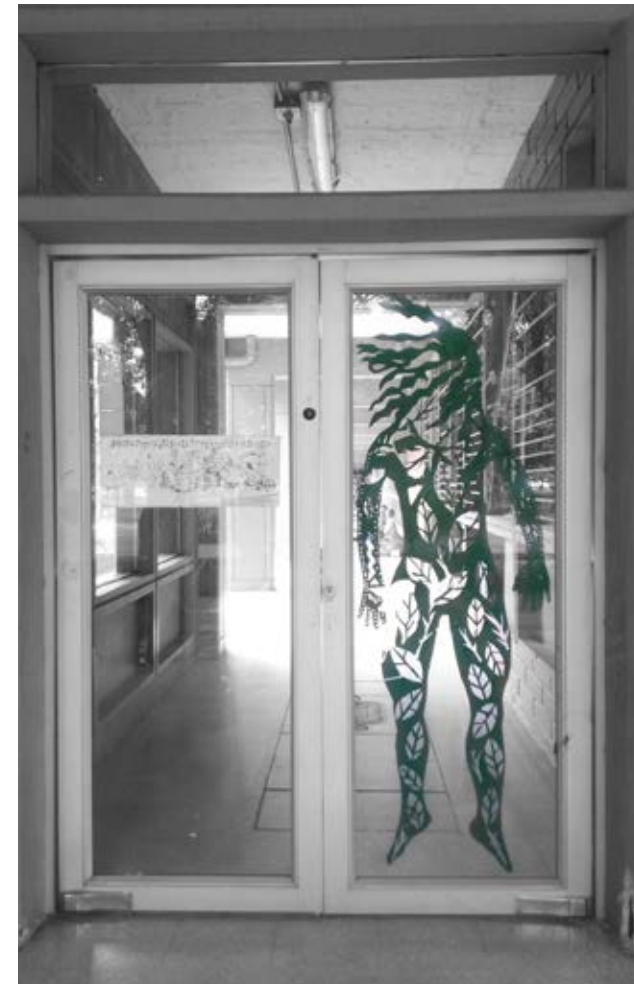




Puesta en escena, Artes.



Mural de la artista Maripaz, Coliseo.

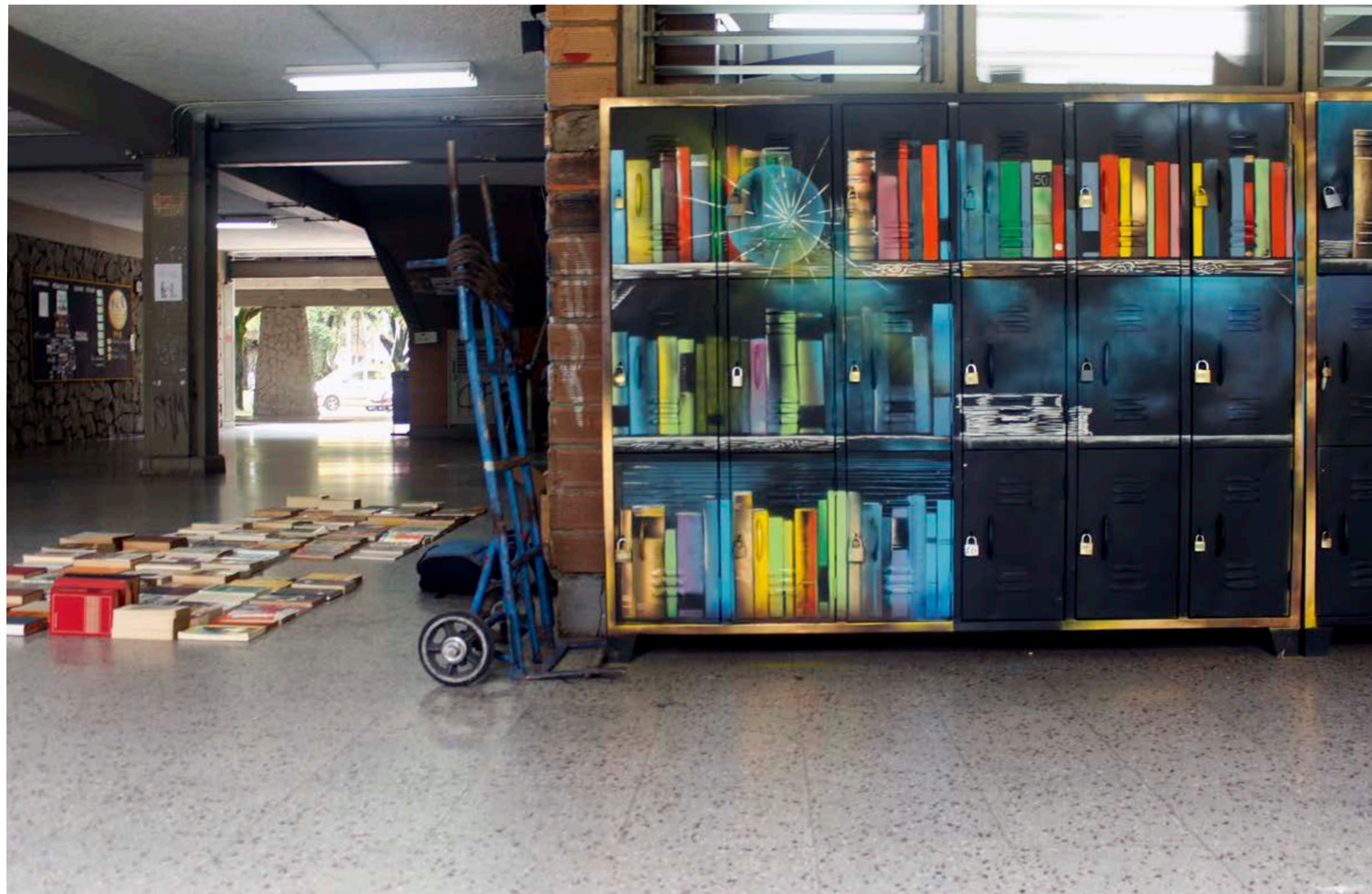


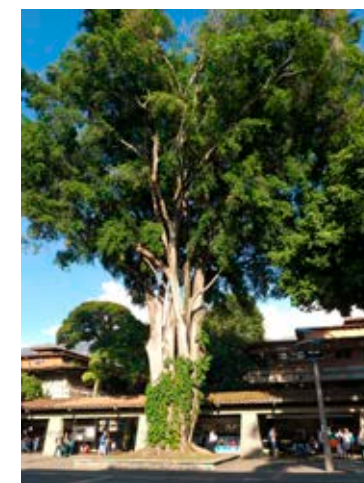
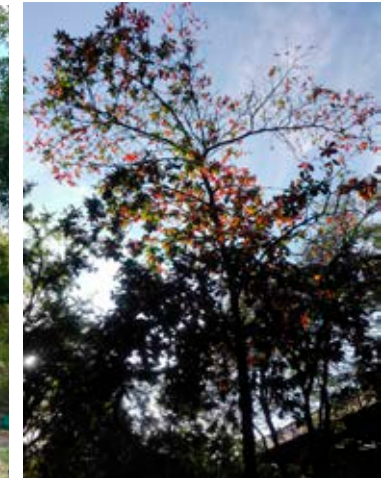
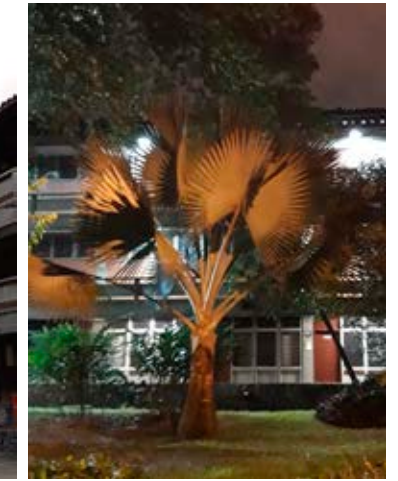


[Ir a Contenido >>](#)

Mural Pedro Nel Gómez.
Escultura Eduardo Ramírez Villamizar.







La ciudad UNI VERSITA RIA

LUIS FERNANDO GONZÁLEZ

Las ciudades universitarias en Medellín

Medellín no fue ajena al movimiento en torno a la arquitectura escolar ni al desarrollo de las ciudades universitarias, teniendo en cuenta que en la década de 1930 se plantearon diferentes iniciativas, comenzando, de manera curiosa y hasta paradójica por el momento histórico, con el desarrollo del proyecto para una universidad confesional como la Universidad Católica Bolivariana, entre finales de 1937 y junio de 1941, cuando se puso la primera piedra. También para mediados de 1940 se planteó la Ciudad Universitaria de Medellín, en la que se reuniría en un terreno de la jurisdicción de Robledo los edificios del “Liceo, anexo a la Universidad de Antioquia,

con dos pisos y todas las comodidades; el edificio del Instituto Pascual Bravo, el de la Escuela de Minas y otros destinados a la educación antioqueña”, con un concepto que al decir de los promotores institucionales tenía “mucho semejanza con la de Bogotá”,¹ como para no poner en duda la influencia de la Ciudad Universitaria de aquella ciudad. Proyecto de ciudad universitaria que sería la obsesión del pintor, ingeniero, arquitecto y urbanista Pedro Nel Gómez, quien precisamente había ganado junto a Horacio Longas el concurso para el diseño de la ciudad universitaria bolivariana en 1939 pero

que no pudo desarrollar. Gómez planteó a mediados de los años 1940 un plano regulador para la que denominó Ciudad Universitaria de Antioquia, en la que pretendía conectar mediante bulevares y paseos edificaciones dispersas de las diferentes instituciones ya implantadas o en construcción — las facultades de Minas, Agronomía y Arquitectura de la Universidad Nacional, el Liceo de Bachillerato y las facultades de ciencias químicas y de farmacia de la Universidad de Antioquia, o el Instituto Pascual Bravo—, dentro de un gran parque o jardín público de ochenta hectáreas que iría de Robledo al Occidente hasta la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia al Oriente, teniendo como eje el Cerro El Volador, en el que se incluía bibliotecas,

teatros al aire libre, campos deportivos, jardines y una gran arborización; pero, adicional a ello, el proyecto “pretendía dar forma al debate educativo regional antioqueño que venía en crecimiento en términos de ampliación de cobertura y enfoque, para contraponer al proyecto de Bogotá una propuesta orientada a lo politécnico”.² Pero de aquella concepción quedarían los proyectos puntuales y aislados, a los que se sumaría el que el propio Pedro Nel Gómez formularía del campus de la Facultad Nacional de Agronomía en 1947, cuyo primer edificio se comenzó a construir en febrero de 1948, en el que volvía a insistir en los jardines y la conexión con la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia y con el centro de la ciudad; hoy este campus es el eje de la Universidad Nacional, sometido a diversas intervenciones, especialmente entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, las que se superpusieron al planteamiento inicial del maestro Gómez.

Pero será el proyecto de la Ciudad Universitaria de la Universidad de Medellín el antecedente más inmediato al campus de la Universidad de Antioquia, tanto por la contigüidad temporal, el tipo de planteamiento, la arquitectura y su materialidad, y, especialmente, por el grupo de arquitectos responsables del mismo. Este fue un proyecto que se inició en febrero de 1960, en el sector de Los Alpes, del barrio Belén, al occidente de la ciudad; “concebida con un criterio de agrupación de los alumnos, como medio de aquilatar el espíritu universitario, pues que las concepciones modernas sobre esta materia estiman que es

ello la mejor forma para lograrlo, ya que la dispersión perjudica ese espíritu”.³ La observación de las sedes de universidades norteamericanas, visitadas por los rectores, fueron determinantes en tanto la definición del principio que el conocimiento debía ir de la mano con la diversión, la biblioteca con los campos deportivos. Un planteamiento urbanístico que partía de una plaza nucleada donde se concentran la biblioteca, los edificios de administración y de medios —revista y emisora— y edificios para doce facultades, dispuestos de manera dispersa pero articulada a ese punto focal, con solo dos pisos, de ahí su desarrollo horizontal. Fue el planteamiento realizado por el grupo de arquitectos conformado por Ariel Escobar Llano, Sonia Gutiérrez Castro, Juan José Posada G., Raúl Fajardo Moreno, César Valencia y Augusto González. La primera etapa fue inaugurada en febrero de 1961, con los edificios para las facultades de Derecho, Economía y Administración Industrial, en los que se destacaba la horizontalidad del conjunto formado por bloques de solo dos pisos, los corredores y espacios en relación con las zonas verdes; además de la economía constructiva, caracterizada por las estructuras de concreto, el uso de prefabricados, los muros en ladrillo, la larga ventanería en aluminio anodizado, la cubierta en teja de barro, entre otros aspectos que son utilizados allí y luego serían retomados en el proyecto del campus de la Universidad de Antioquia, por este mismo equipo de arquitectos, ahora dirigidos por César Valencia,

con la excepción de Sonia Gutiérrez, cuyo lugar ocuparía Edgar J. Isaza, como arquitecto asistente.

La ciudad universitaria UdeA

En febrero de 1968 comenzaron las actividades académicas en el campus de la que se conoció como la nueva Universidad de Antioquia, aunque la inauguración oficial solo ocurrió el 10 de noviembre de 1969. Pero, como ocurrió con la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá en la década de 1930, no se trató simplemente de construir una nueva estructura urbanística y arquitectónica, sino que esta debía corresponder a una nueva estructura académica y administrativa, lo cual fue resumido en el denominado Plan General de Desarrollo. Esto implicó, entre otras cosas, que la Universidad de Antioquia en la década de 1960 pasara de las facultades dispersas en lo físico y aisladas en lo académico, a una con una coordinación central teniendo como eje el Instituto de Estudios Generales, planteado en 1961 y puesto en funcionamiento a partir de 1964, desde donde se coordinaba y orientaba la doctrina universitaria que respondiera a las nuevas demandas sociales y técnicas que vivía la entonces capital industrial de Colombia, con sus paradójicas secuelas de formalidad e informalidad —barrios piratas e invasiones— en el territorio urbano. En correspondencia con esa centralización

La primera etapa fue inaugurada en febrero de 1961, con los edificios para las facultades de Derecho, Economía y Administración Industrial.

y coordinación en lo académico fue la respuesta para el ordenamiento físico de la ciudad universitaria, a partir de la creación de la Oficina de Planeación Universitaria, encargada de formular esa nueva idea de desarrollo integral. Esto condujo al planteamiento de la zonificación general inicial, que se concibió con la biblioteca como centro gravitacional, alrededor del cual giraba un primer anillo de servicios institucionales y académicos como un centro de aprendizaje, paraninfo —grupo de auditorios—, museo, club de estudiantes y rectoría, y después cuatro zonas o cuadrantes, como se les llamaba, definidos para los núcleos de ciencias humanas —sureste—, humanidades —suroeste—, ingenierías —noreste—, y bellas artes —noroeste—; con una zona deportiva en la parte norte, en relación directa con el parque proyectado por la municipalidad, y todo este conjunto rodeado por una arborización para mitigar el impacto de las vías perimetrales. Si bien este planteamiento varió en algunos aspectos, como la construcción del teatro, posteriormente llamado Camilo Torres, a cambio del club planteado, en su mayor parte se mantuvo, teniendo un sentido altamente simbólico el planteamiento de la biblioteca con sus diez mil metros cuadrados como eje o “cerebro principal del programa académico”, como se decía en la prensa, pues “tendrá una nueva concepción, será un centro dinámico de enseñanza y no un lugar pasivo como en su antigua naturaleza”.⁴ Desde allí surge la nueva concepción del campus, que se reflejara en otros planteamientos de los espacios arquitectónicos, un logro que se ha

mantenido en el tiempo y se mantiene en la actualidad.

En la definición de la configuración física espacial de la nueva ciudad universitaria se tuvieron en cuenta tanto la nueva estructuración académica e institucional, como también la definición de no hacer un campus dentro de la trama urbana tradicional al remodelar cuatro manzanas del centro, ni el desarrollo por fuera de la ciudad como pretendieron algunos directivos con el ánimo de evitar o controlar los crecientes movimientos estudiantiles y sociales de la década de 1960, sino una que diera continuidad a la estructura urbana. Para el desarrollo de este planteamiento se definió un lote que se había ganado a las rondas del río Medellín, en el proceso de canalización entre el puente de Colombia y la curva de El Mico desarrollado precisamente a principios de esta década de 1960; pero, a pesar de ser un lote de reciente configuración o “recuperación”, como se decía en su momento, estaba en la zona de expansión y consolidación urbana al norte, entre los procesos de oferta institucional como el Hospital San Vicente de Paúl y los aledaños bloques de la Facultad de Medicina; de ofertas de urbanización formal como el barrio Sevilla o desarrollo informal como El Chagualo y Álamos, en relación con la actividad industrial de fábricas como Pepalfa y Fatelares; y de nuevos proyectos como el Parque Norte, formulado como parte del Plan de Parques en 1964, establecido como complemento al entonces denominado Bosque Los Libertadores (hoy Jardín Botánico). Lo que hizo que la ciudadela universitaria fuera una pieza determinante en la estructuración de este sector urbano y tuviese un impacto en términos de los cambios de uso del suelo urbano, tanto en el momento de su construcción, como

posteriormente con el uso a partir de la década de 1970, pese al aislamiento del vecindario con la malla perimetral, pero, sobre todo, a partir de la década de 1990 cuando fue factor fundamental para definir este entorno urbano como un distrito tecnológico.

Los arquitectos a cargo del proyecto de la ciudad universitaria partieron de seis premisas básicas para su propuesta formal: crear un conjunto urbanístico y arquitectónico homogéneo; una integración plástica con los elementos arquitectónicos de la región y el paisaje; disminución de tiempos y costos en la construcción, para diseñar edificios que se pudieran construir en serie; priorizar el uso de materiales de la región; el mayor porcentaje del área construida que se dedicara a la educación; hacer una arquitectura funcional y ejemplo por costos, uso de materiales locales, facilidad de construcción, adaptabilidad de los espacios a los nuevos usos y a los cambios en las técnicas de enseñanza e investigación. Un programa que cumplieron a cabalidad, lo que se refleja en el rigor, austeridad, materialidad, sostenibilidad y coherencia del campus en su desarrollo hasta el presente.

Un primer elemento destacable de la formalización urbanística es que los arquitectos retomaron el planteamiento de pabellones articulados, con los que se dejaron atrás los diseños alrededor de patios centrales o claustros. Los pabellones fueron el desarrollo de las teorías higienistas en los hospitales, luego retomados por la arquitectura escolar bajo el concepto de las denominadas “escuelas al aire libre” de los pedagogos alemanes de principios del siglo xx, las que tenían entre otras características ser tipologías abiertas y extendidas en reemplazo de los claustros, volúmenes simples y geométricos, tendencia al uso



Construcción de El hombre creador de energía y el Museo Universitario.
Foto: Oficina de planeación UdeA. Tomado de delaurbe.udea.edu.co

de aulas de planta cuadrada, flexibilidad espacial, escala humana dejando de lado lo monumental, y “vínculos más estrechos con el aire libre, a través de la integración con el espacio exterior”, a los que se sumaron criterios arquitectónicos fuertemente influidos por la escuela arquitectónica alemana de La Bauhaus, como bien lo indica la investigadora argentina Daniela Cattaneo,⁵ al hacer una reflexión sobre la arquitectura escolar moderna en Argentina, que siguió procesos similares a la colombiana donde también se aplicaron estos principios a partir de la década de 1930 con las reformas liberales, aplicados por los arquitectos del Ministerio de Obras Públicas especialmente en las escuelas normales y de las artes y oficios. Después se haría uso en colegios y universidades, pero pasando de pabellones dispersos a unos articulados mediante calles pavimentadas o corredores cubiertos como ocurrió en el caso de Medellín en colegios como el Jorge Robledo (llamada “la pequeña ciudad universitaria” en 1954), el Liceo Marco Fidel Suárez (1956) y el Liceo Antioqueño (1960).

La gran plaza en el eje sur-norte, desde la portada sobre la tranquila calle Barranquilla —pues para ese momento no era eje vial importante, pues el puente sobre el río Medellín solo se comenzó a construir en mayo de 1972— hasta la zona deportiva, si bien

definía cierta simetría espacial, era dislocada por la disposición de la biblioteca para acentuar en la perspectiva su importancia al disponerse sobre el mismo eje, lo que se reafirmaría con la escultura de Rodrigo Arenas Betancur, “El hombre creador de energía”, con sus dieciocho metros en el centro del espejo de agua contiguo. La plaza distribuye fluidamente, a ambos lados del acceso a dos de los cuadrantes, y luego mediante plazoletas articuladas, salvando con escalinatas la topografía para llegar a los edificios administrativos, a los dos cuadrantes posteriores y la zona deportiva. Y en cada cuadrante los pabellones se articulan de manera diferente, mediante patios, jardines y espacios interiores. Como también son diferentes los pabellones, en tanto los hay poligonales, cuadrados y rectangulares, y estos últimos en distintas proporciones de su longitud. Pese al rigor compositivo hay una fluidez espacial, que permite tanto el recorrido peatonal como la transparencia y la fuga visual, por la forma, disposición y altura de los pabellones, generalmente de tres pisos con la excepción de la biblioteca y la rectoría, cuya acentuada horizontalidad permite la relación con los jardines y la arborización inmediata, como con el paisaje del valle del Aburrá, una de las premisas planteadas por los arquitectos desde el inicio, como se ha dicho.

Pero todo el conjunto tiene una sutil diversidad, aunado por la materialidad y el lenguaje arquitectónico. Los muros de piedra y ladrillo, las estructuras de concreto rústico o abujardado, los acabados grises de concreto a la vista de los distintos prefabricados, las estructuras de madera a la vista en cubiertas de los corredores y de los edificios, y los techos con teja de barro, son parte de esa idea arquitectónica, dentro de la funcionalidad moderna, emparentarle con un lenguaje arquitectónico regional; pero también, desde esa materialidad, hacer

uso de la prefabricación para agilizar el proceso constructivo, bajar costos y tener una arquitectura durable en el tiempo, sin grandes gastos de mantenimiento, lo que se ha demostrado pese a los abusos y tropeles vividos al interior del campus. Rigor constructivo, funcionalidad y austeridad, planteado también en el manejo del clima en columnatas, corredores perimetrales, quiebrasoles, en relación con los patios interiores y la arborización para obtener vientos, sombras y temperaturas más benignas sin recurrir a equipos sofisticados. Teniendo en cuenta que la riqueza arbórea no era precisamente un atributo natural de esta zona pantanosa, inundable y de relleno sobre la que se construyó la ciudadela, sino un logro de las plantaciones y jardinería sembrada por años, de ahí su calidad ambiental como para ser declarado Patrimonio Ecológico y Paisajístico de Medellín desde 2009.

Afuera de la nueva ciudad universitaria quedaron edificios de significativas arquitecturas y gran valor histórico como el Paraninfo diseñado por Horacio Marino Rodríguez (1913-1915), la Escuela de Derecho con diseño del arquitecto belga Agustín Goovaerts (1926-1935), la Escuela de Medicina (1929-1935), también de Goovaerts, los cuales de manera afortunada no se demolieron como ocurrió con otros edificios significativos de la ciudad. Por el contrario, se restauraron y se les dio una resignificación urbana para formar parte no solo del inventario patrimonial sino de su cotidianidad; pero, lo interesante, es que este nuevo campus, con otro lenguaje, contemporáneo y austero, no fue inferior en su riqueza espacial y formal al punto de constituirse un hito significativo en el paisaje de Medellín para ser considerado como Bien de Interés Cultural de la Nación en 2013,

que le reconocía su riqueza urbanística y arquitectónica; de ahí que la inclusión de nuevas piezas como el bloque de ingeniería inaugurado en abril de 2007 y el coliseo en 2014, fueran ejercicios de contención e inserción respetuosa en el lenguaje, materialidad, escala y calidades espaciales y formales del conjunto.

Pero, más allá de la consideración patrimonial, está el hecho indiscutible que ese soporte físico espacial coadyuvó a la vida académica desarrollada en cincuenta años, una relación integral pensada desde su concepción inicial por parte de los arquitectos. Pocas arquitecturas tienen esas bondades y de ahí el fracaso de muchas de aquellas y el éxito de esta experiencia concreta. Por lo mismo, lo vivido allí, forma parte indisoluble de la historia contemporánea, con sus conflictos y desencuentros, pero también con sus búsquedas y propuestas que han enriquecido la sociedad colombiana. ■

Referencias

- ¹ *El Heraldo de Antioquia*, Medellín, 31 de agosto de 1940, p. 3.
- ² González Escobar, L. F. (2004). *Pedro Nel Gómez. El Maestro. Arquitecto-urbanista-paisajista*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia sede Medellín-Facultad de Arquitectura, p. 99.
- ³ *El Correo*, Medellín, núm. 11.601, 10 de febrero de 1960, p. 2.
- ⁴ *El Correo*, Medellín, núm. 14092, 9 de febrero de 1967, p. 2.
- ⁵ Cattaneo, D. A. (2015). Arquitectura escolar moderna: interferencias, representación y pedagogía, *Voces y Silencios: Revista Latinoamericana de Educación*, Universidad de los Andes, 6(1) p. 70.



Luis Fernando González Escobar

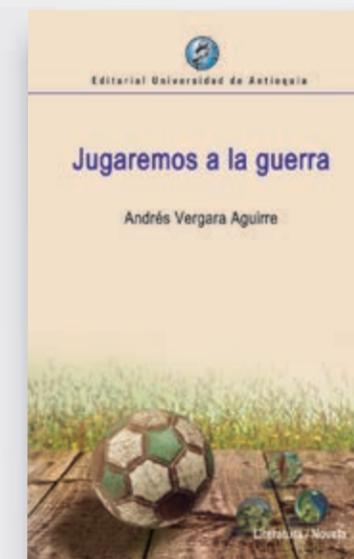
Profesor asociado adscrito a la Escuela del Hábitat, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín).

Ahora 
disponibles en Epub

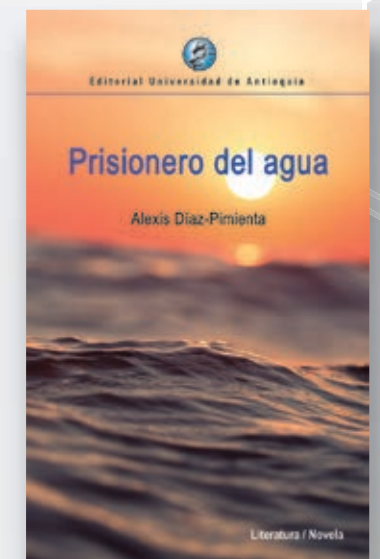
en:
Amazon.com
Apple iBooks Store



Amor en la Nube
Ana Cristina Vélez



Jugaremos a la guerra
Andrés Vergara Aguirre





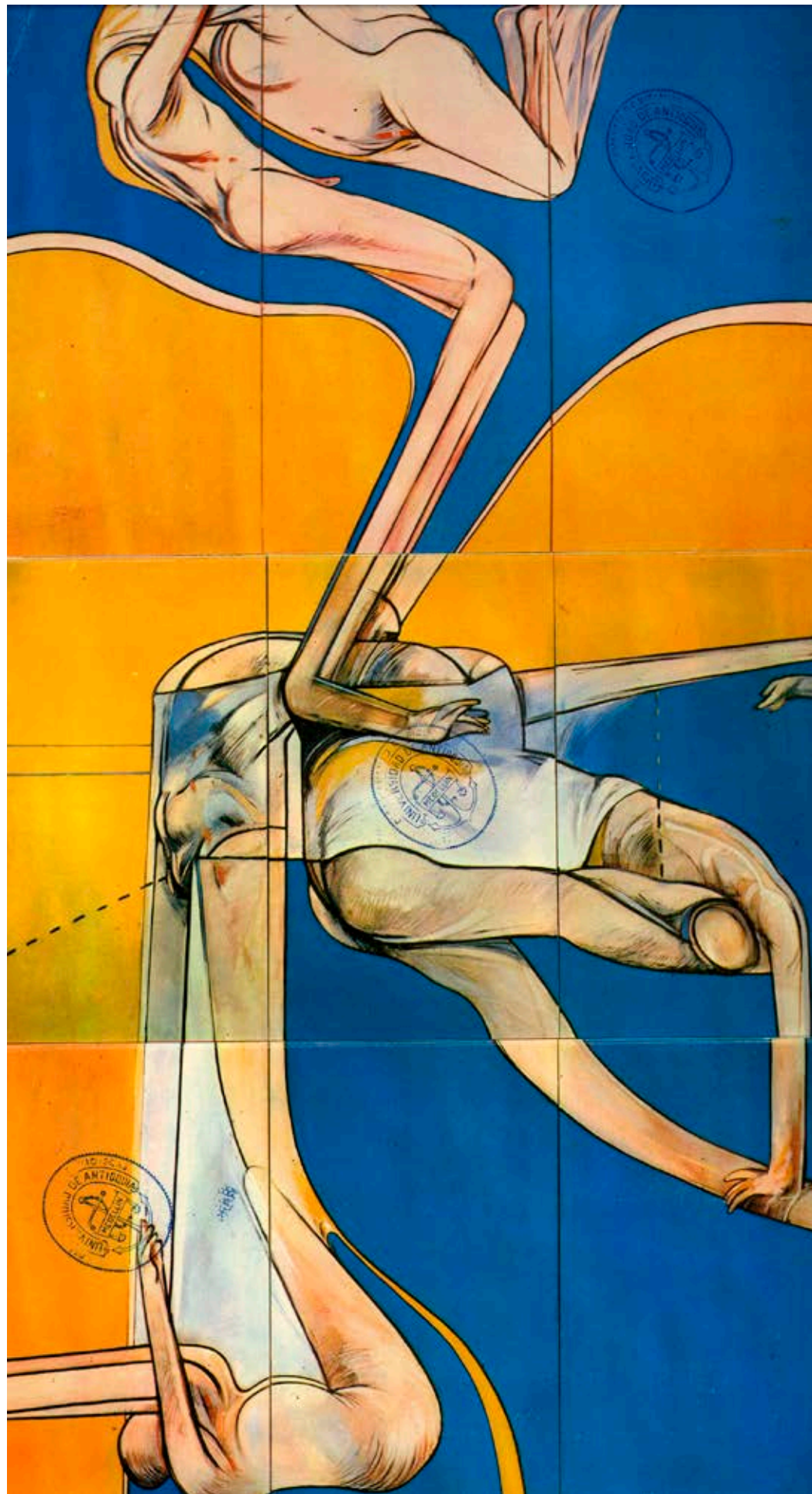
Prisionero del agua
Alexis Díaz-Pimienta



Editorial
Universidad de Antioquia®

Correo: editorial@udea.edu.co • Sitio web: <http://editorial.udea.edu.co> • Teléfono: (574) 219 50 10

Redes sociales:  



CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ URIBE

El sábado 4 de mayo de 1968 se inauguró en el edificio de Física de la Ciudad Universitaria, todavía en construcción, la *Primera Bienal Iberoamericana de Pintura*, patrocinada por Coltejer. En la página inicial del periódico *El Colombiano* de ese día aparece una noticia que, bajo el título de “El Ministro de Educación inaugura hoy la Bienal Iberoamericana de Pintura”, informa, sobre todo, acerca de las personalidades que han sido invitadas a la apertura de “la extraordinaria exposición pictórica”; adicionalmente, entre otras cosas, señala los nombres de los jurados y recoge sus positivos conceptos acerca de la calidad de la muestra y del espíritu acogedor de la ciudad, reconoce el aporte de los organizadores, informa sobre los montos de los premios e indica que Leonel Estrada acaba de ser designado por Coltejer como director permanente de la Bienal. Es apenas natural que una nota como la publicada por *El Colombiano* de esa fecha sea tan genérica, puramente informativa, y que no entre en análisis ni críticas; se trataba de un acontecimiento que no tenía antecedentes en la historia nacional y no era posible imaginar la trascendencia que podía llegar a tener. Tampoco se hace ninguna referencia al sentido de que la Bienal

se hubiera instalado en la nueva Ciudad Universitaria que ya estaba parcialmente en funcionamiento.¹

Pero en la primera página de *El Colombiano* del 4 de mayo hay un dato curioso adicional, quizá, cargado de potencial significativo. Exactamente al lado de la noticia sobre la inauguración de la Bienal se informa acerca del inicio de lo que luego conoceremos como el Mayo del 68: “Clausurada la Sorbona”. La nota da cuenta de los estallidos de violencia producidos por el cierre de la Facultad de Letras de Nanterre, del hecho, “casi sin precedentes”, de que el rector de la Universidad de París haya solicitado la intervención de la policía y de los posteriores disturbios en el Barrio Latino.

En ese momento, nada permitía unir ambos acontecimientos, tan distantes y tan diferentes. Sin embargo, los dos se ubicaban en un clima revolucionario que recogía amplísimas influencias de todo orden y que tendría profundas resonancias nacionales e internacionales.

Los orígenes de las Bienales de Coltejer

En un contexto inmediato, puede afirmarse que las Bienales de Coltejer se originan a partir de 1967 con la celebración de los 60 años de fundación de esa empresa textil.

Entre 1961 y 1970, Coltejer respaldó la realización del Festival de Arte de Cali; de manera particular, en la edición del Festival en 1967, patrocinó, como parte de los eventos programados con motivo de sus 60 años, el llamado *Salón de artistas residentes en Cali*. Un grupo de jóvenes creadores de Medellín, entre quienes se destacaban Aníbal Vallejo y Samuel Vásquez, manifestaron entonces que era inexplicable que se apoyara el arte de otra ciudad y no el de los nuevos creadores locales; a través de Leonel Estrada, estos artistas buscaron el apoyo de la empresa textilera para la realización de una exposición que permitiera mostrar las propuestas, de un arte decididamente moderno, que se realizaban en la ciudad, pero que no lograban encontrar espacios adecuados de exhibición ni mucho menos despertar interés y debate crítico a su alrededor.

Conviene recordar que Leonel Estrada y Rodrigo Uribe Echavarría estaban ligados por estrechos vínculos familiares y de amistad. En efecto, la escritora María Helena Uribe, esposa de Leonel Estrada, era hermana del entonces presidente de Coltejer quien, por lo demás, era aficionado al ejercicio de la pintura, actividad en la cual recibía el apoyo de Estrada. Por otra parte, según afirmaba Leonel Estrada, en muy frecuentes encuentros familiares él sostenía conversaciones con Rodrigo Uribe en las cuales le insistía sobre la conveniencia de que Coltejer apoyara eventos de alcance nacional e internacional que contribuyeran a cambiar los esquemas tradicionales de las artes.

Finalmente, con el apoyo de Coltejer, se realiza en 1967 la muestra *Arte Nuevo para*

Medellín, completamente volcada hacia el arte moderno, que reivindicaba nuevos valores, en franca oposición al folclorismo de los viejos artistas antioqueños y contra la reducción del arte a técnicas fosilizadas. Aunque los mismos artistas que participaron en aquella muestra reconocían que entre ellos había tendencias e intereses muy diversos e incluso contrapuestos, *Arte nuevo para Medellín* se constituye en parteaguas fundamental. Es claro que se planeó como una exposición de trabajos y de poéticas en desarrollo y que no se formularon entonces unas ideas estéticas que este grupo de artistas pretendiera defender; sin embargo, *Arte nuevo para Medellín* tuvo el efecto de ser una especie de “manifiesto práctico” a partir del cual la perspectiva de lo moderno se instaló en el contexto cultural de la ciudad y proclamó una ruptura radical con el arte académico tradicional. En otras palabras, este evento allanó el camino para aperturas y proyectos cada vez más ambiciosos, que se van a concretar en la *Primera Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer*, en 1968, que, aunque impulsada desde la celebración de los 60 años, ya se escapaba de las dinámicas de una programación puntual de ese tipo y desde su mismo título planteaba una continuidad en el tiempo e incluso una periodicidad específica.

La *Primera Bienal* fue el resultado de un intenso trabajo de los Departamentos de Extensión Cultural y de Relaciones Públicas de Coltejer, dirigidos, respectivamente, por Rodolfo Pérez González y Álvaro Pérez, quienes, en palabras de Rodrigo Uribe Echavarría, presidente de la empresa, en la ceremonia de inauguración del 4 de mayo de 1968, organizaron y coordinaron la muestra, “[...] con la colaboración de Leonel Estrada, quien ha sido designado director de la Bienal”.²

En realidad, Coltejer asumió el riesgo de organizar en muy poco tiempo un evento de grandes dimensiones, para el que no se contaba con experiencia suficiente ni con un sistema de conexiones con otros eventos del mismo tipo que se realizaban en el mundo en ese momento. Es muy poca y muy genérica la información que se difunde a lo largo de los primeros meses de 1968 y es solo en los días anteriores al 4 de mayo cuando, en efecto, se empieza a divulgar el evento de manera más amplia y concreta. En esa primera versión no se contó con la figura de director artístico o “comisario” (o “curador”, una palabra que no se usaba en esa época). La selección de las obras participantes no fue hecha de forma directa por la Bienal, sino que se puso en manos de las embajadas de las naciones iberoamericanas en Colombia, las cuales invitaron libremente a quienes consideraban que eran sus cinco artistas más representativos en el terreno de la pintura moderna. En el caso de Colombia se comisionó al escritor y crítico Darío Ruiz Gómez para que hiciera la selección de Bogotá y al historiador del arte Francisco Gil Tovar para los artistas antioqueños. En total se presentaron 160 obras de once países, incluido Colombia. Pero tampoco el esquema de selección significó que se buscaran representaciones paritarias ni se respetó el número de cinco artistas elegidos; según el catálogo, cada país tuvo entre ocho y diez pinturas, con un máximo de doce correspondientes a seis artistas en el caso español y de diez obras de ocho pintores en el caso argentino, y un mínimo de dos pinturas de un solo artista

Se realiza en 1967 la muestra *Arte Nuevo para Medellín*, completamente volcada hacia el arte moderno, que reivindicaba nuevos valores, en franca oposición al folclorismo de los viejos artistas antioqueños y contra la reducción del arte a técnicas fosilizadas.

por Guatemala. Por Colombia aparecen sesenta y tres obras, casi todas seleccionadas por Darío Ruiz, aparentemente a partir de los artistas que habían estado presentes en el Salón Nacional de Artistas de 1967; en Medellín, Francisco Gil Tovar solo escogió la pintura “Pan” de Jorge Cárdenas Hernández; también había en la Bienal una obra del pintor antioqueño Ignacio Gómez Jaramillo que debió ser escogida dentro de la selección en Bogotá. No es claro por qué no fue seleccionado Fernando Botero, considerado por muchos, en ese momento, como el pintor más importante del país.

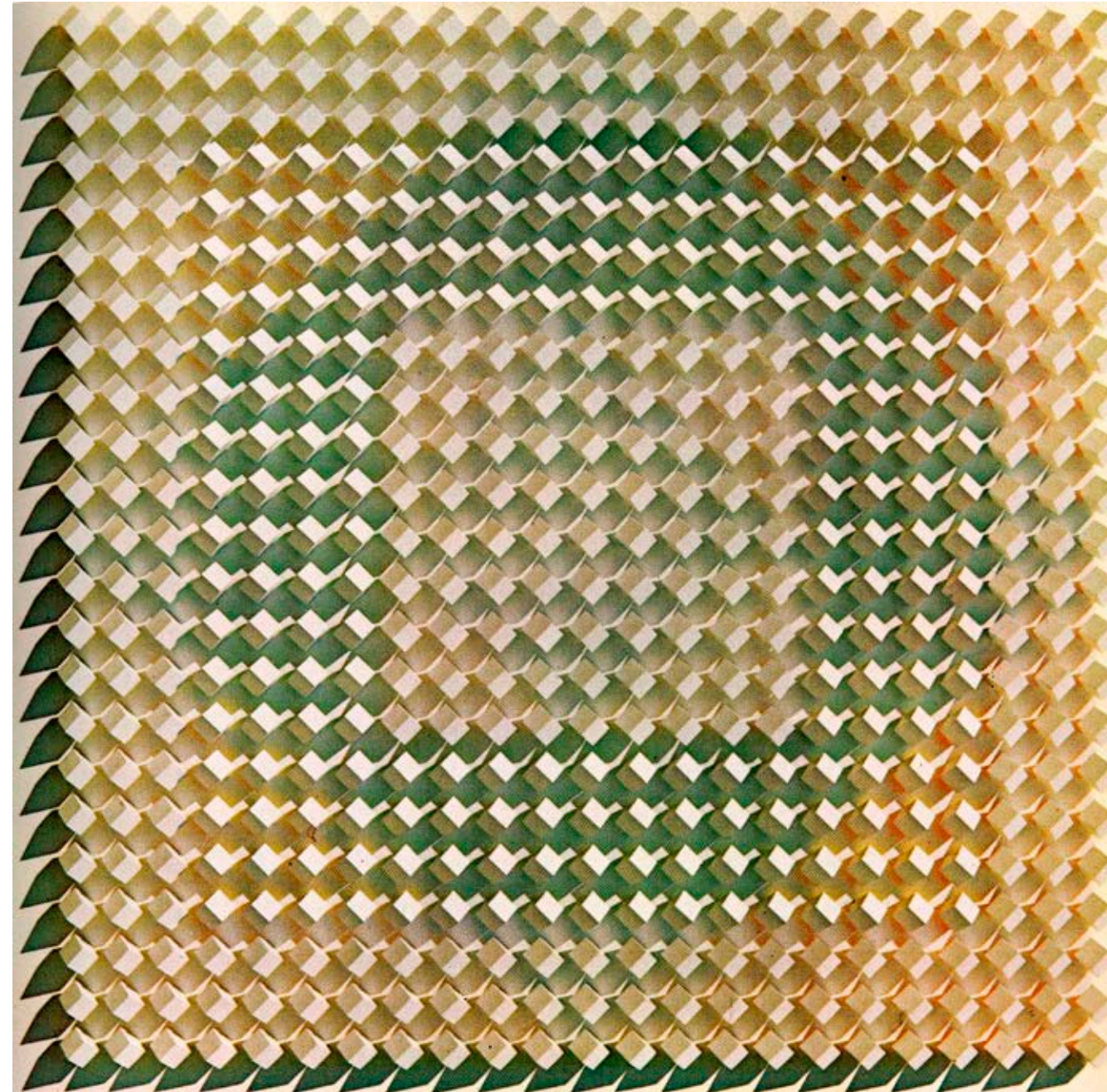
La realización de las dos primeras Bienales en la Ciudad Universitaria

No puede entenderse como un hecho puntual y aislado la realización de las dos primeras Bienales de Coltejer en los espacios de la Ciudad Universitaria, en 1968 y 1970. Por el contrario, estos eventos correspondieron a decisiones coherentes con los procesos que la Universidad desarrollaba en ese tiempo con relación a la presencia de las artes en el marco de las estructuras académicas.

Desde el lejano 1956 se empieza a hablar de la necesidad de que la Universidad de Antioquia cree una Facultad de Artes. Años

antes, en 1939, la Asamblea de Antioquia había separado de la Universidad la Escuela de Artes y Oficios para crear el Instituto Pascual Bravo; ahora, en la segunda mitad de los años cincuenta, en buena medida al calor del proceso que desemboca en el “Plan de reforma de la enseñanza y difusión de las artes” planteado por Leonel Estrada, entonces Secretario de Educación Departamental, se inicia un lento camino de retorno del arte a las aulas universitarias; así, el Conservatorio de Música es oficialmente integrado a la Universidad en 1960 y el Instituto de Artes Plásticas en 1964. Se trata en un comienzo de estudios de carácter no universitario que, sin embargo, van a empezar a cobrar importancia dentro del proyecto de la nueva sede pues los organismos internacionales que financian o apoyan la construcción de la obra exigen que en ella se encuentren claramente establecidos los espacios dedicados a la educación artística, como en efecto aparece ya desde los esquemas básicos de la nueva Ciudad Universitaria.

Las artes plásticas tienen una presencia directa en el Campus en construcción. En primer lugar, porque desde el comienzo se define que no se tratará de edificios puramente funcionales, sino también del desarrollo de una propuesta arquitectónica que reúne modernidad y tradición, sentido práctico, economía y belleza, con el uso de materiales nativos como el ladrillo y la teja de barro que se dejan a la vista junto al concreto armado, en una búsqueda de sencillez y de texturas visuales que impactan por el contraste entre ellos y por los juegos de luces y sombras en constante movimiento. De todas maneras, era una apuesta estética arriesgada en ese momento; por ejemplo, Javier Arango Ferrer



Premio I, Bienal I

consideraba que era un “[...] babilónico diseño con la monumentalidad que ha sido la constante norteamericana en [las] expresiones de cultura [de la Universidad]”. Y, en segundo lugar, el arte estaba presente de manera directa porque, desde la

propuesta inicial de la Ciudad Universitaria, se plantea la instalación de una serie de obras de arte que incluso se desarrollan al mismo tiempo que se construyen los distintos edificios. Son ellas, los dos monumentos escultóricos de Rodrigo Arenas Betancourt,

El hombre creador de energía en la fuente central, y *el Cristo-Prometeo cayendo* en el edificio administrativo, y *El hombre ante los grandes descubrimientos de la naturaleza*, en la Biblioteca Central, una pintura mural al fresco de Pedro Nel Gómez, que el artista realizaba al mismo tiempo que en el cercano bloque de Física se llevaba a cabo la *I Bienal* de Coltejer.

Es evidente que si los organismos internacionales que contribuían a la construcción de la Ciudad Universitaria exigían la presencia de la educación artística en el nuevo Campus de la Universidad de Antioquia, esa no debía ser una situación insólita, al menos en el contexto latinoamericano. De hecho, distintas universidades del continente, que de alguna manera entran en conexión con entidades norteamericanas, crean facultades y museos de artes plásticas en esta misma época lo que, seguramente, permite afirmar que existían intereses que iban más allá de las aulas universitarias y de los espacios expositivos.³ En esta dirección, en los últimos años ha comenzado a estudiarse desde una perspectiva política la irrupción en América Latina del llamado “arte moderno” en sus manifestaciones abstractas y formales que rompían con las anteriores tradiciones políticas y de compromiso social. Fue una irrupción debida, sobre todo, a la presencia paradigmática del Museo de Arte Moderno de Nueva York como parte de una campaña de lucha anticomunista que, en el contexto de la Guerra Fría y con clara conciencia del potencial ideológico de las creaciones artísticas, pretendía imponer la idea de un arte autónomo, autárquico, al margen de toda vinculación política o social.

Por lo demás, en la década de los años sesenta es frecuente la presencia del arte moderno en los espacios universitarios en

toda Latinoamérica, sobre todo a través de la creación de museos. De hecho, el Museo de Arte Moderno de Bogotá estuvo vinculado a la Universidad Nacional de Colombia entre 1965 y 1970.

Aunque el análisis de esa situación reviste un notable interés desde la perspectiva de una historia sociológica del arte, no puede desconocerse la trascendencia estética que tuvo la explosión de tendencias de arte moderno en toda América Latina que cambiaron radicalmente los procesos artísticos de la región, de forma revolucionaria, muchas veces en direcciones opuestas a las que pretendía el discurso autárquico. Tampoco se puede olvidar que, al calor de esos eventos, se reivindicó la obra de artistas de finales del siglo XIX y primera mitad del XX que no encontraban espacios en las historias tradicionales. El caso más significativo en el ámbito colombiano de ese momento es el de Andrés de Santamaría.

Pero los vínculos entre arte y Universidad no se detienen en las Bienales. En efecto, en el mismo mes de mayo de 1968, la Universidad realiza la Conferencia Interamericana de Educación Musical que sienta las bases del futuro programa universitario en ese campo. En octubre de ese año, es decir, pocos meses después de la *I Bienal*, la Universidad aprueba la creación de una Licenciatura en Artes Plásticas, que es la primera carrera de pregrado de artes de la Institución; y a finales del mismo año la Universidad convoca el Primer Salón Nacional de Artistas Jóvenes que presenta cuatro veces más obras que la Bienal y que, sin pretenderlo en ese momento, es el punto de partida de los Premios Nacionales de Cultura Universidad de Antioquia. Y tras la *II Bienal*, en septiembre de 1970, el Consejo Superior crea el Museo Universitario reuniendo el antiguo Museo Antropológico

y la Sección de Ciencias Naturales con una nueva Sección Museal de Artes Plásticas.

En síntesis, la presencia de las Bienales en el nuevo Campus es solo una manifestación de los compromisos crecientes que la Universidad de Antioquia había decidido establecer con las artes como uno de los núcleos fundamentales de su estructura académica y de la vida universitaria.

Por supuesto, además de esas motivaciones más trascendentales hubo también circunstancias de orden práctico que debieron ser importantes para elegir la Ciudad Universitaria como sede de las bienales de 1968 y 1970. Por una parte, no existía en la ciudad un espacio expositivo suficientemente amplio para albergar muestras de esas dimensiones; y frente a esa ausencia aparecían los generosos recintos de la Universidad en construcción que, de manera relativamente sencilla, podían adecuarse para ese fin. Quizá sin proponérselo de manera consciente, las Bienales abandonaban así los ámbitos consagrados del museo y se instalaban en recintos no convencionales. Por otra parte, es claro que la decisión convenía a las dos partes: a la Universidad porque era la manera de que muchas personas de la ciudad y del país conocieran el nuevo Campus, incluidas las escuelas y colegios que fueron especialmente invitados; y la Bienal resultaba beneficiada porque le garantizaba la presencia del amplio grupo de estudiantes que ya desde comienzos de 1968 desarrollaban allí sus actividades académicas. Pero hay un hecho, quizá anecdótico, que también pudo tener importancia: Olga Londoño Villa, esposa de Rodrigo Uribe Echavarría, presidente de Coltejer, era hermana de Luz Londoño Villa, esposa de Ignacio Vélez Escobar quien dirige la construcción de la nueva sede; parece claro que los intereses empresariales, culturales

y sociales de Rodrigo Uribe Echavarría y los intereses académicos, políticos, sociales y culturales de su conculado, Ignacio Vélez Escobar, confluyen en la instalación de la Bienal en la obra en construcción. La explosión de arte moderno y el Campus novedoso que la acoge se convierten en símbolos del compromiso con el desarrollo y el progreso que asumen la Universidad, la empresa textilera y la ciudad.

La I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer

El discurso de Rodrigo Uribe Echavarría en la inauguración del 4 de mayo de 1968, que se recoge en el catálogo de la muestra, reviste una especial importancia, para comprender los intereses, los alcances y el concepto cultural del proyecto de las Bienales de Coltejer que, por supuesto, es coherente con las ideas de progreso y desarrollo que se mueven en el momento de su nacimiento.⁴ Uribe Echavarría se centra en tres ideas.

En primer lugar, señala la importancia nacional e internacional de un evento inédito que tendrá consecuencias que “se nos pierden en la perspectiva del tiempo”.⁵ Es una trascendencia que no se limita al descubrimiento de nuevos valores artísticos, sino que tiene que ver con el diálogo que se propicia entre distintos pueblos y culturas. Y aunque muchos creerán que se trata de una futilidad porque se debería atender primero la satisfacción de las necesidades vitales de toda la comunidad, en realidad un evento como este se dirige al progreso y desarrollo del país, que no se puede limitar a los aspectos puramente materiales, sino que debe incluir los valores espirituales de la cultura:

El progreso de un pueblo se mide por el grado de evolución cultural y ésta se manifiesta por el arte. Con las Bienales

Iberoamericanas queremos popularizarlo, divulgarlo entre nosotros, estimular a los artistas, confrontar al público con variados aspectos plásticos para facilitarle el equilibrio de una verdadera integración cultural.⁶

En segundo lugar, tras esta exaltación de la importancia de impulsar los valores culturales del país, señala que el arte contemporáneo ha significado el final de las escuelas nacionales y que en la actualidad solo existe un arte “internacional”. Es un arte que desconcierta a muchos porque ya no ofrece una explicación del mundo, sino que es la voz misma del hombre: “Parece que el artista quiere decir en su arte lo que lo inquieta ahora, lo que siente ahora, lo que desprecia ahora”.⁷ Y para ello utiliza todos los recursos, desde la crítica social hasta lo poético, lo humorístico, lo extraño, lo cruel, lo ambiguo, lo angustioso. El resultado es una multiplicidad de tendencias que se recogen en la Bienal, como el surrealismo, el neofigurativismo, la pintura objetual, el arte popular, la pintura cinética y el cuadro objeto.

Finalmente, después de hacer referencia al sistema de convocatoria de la muestra, y presentar a los organizadores, al nuevo director y a los jurados, afirma que el proyecto de las Bienales se enmarca dentro de las obligaciones que una empresa moderna, como Coltejer, tiene con la comunidad; se trata de impulsar un apoyo masivo a la cultura:

Hay que aunar esfuerzos dispersos por parte de los artistas; hay que lograr el interés de todas las clases sociales por las realizaciones artísticas, dar instrucción e inculcar sensibilidad a las nuevas generaciones. El gobierno debe aumentar los centros de capacitación artística para profesores y para principiantes; las empresas deben destinar



Leonel Estrada y Marta Traba.

parte de su presupuesto a impulsar el arte, patrocinar obras o artistas, o celebrar al mismo tiempo con esta Bienal de pintura, eventos de música, teatro, cine, poesía, etc...⁸

El clima planteado por el presidente de Coltejer corresponde a la perspectiva de una empresa benefactora que considera que dentro de sus intereses y responsabilidades debe promover un amplio movimiento social de progreso cultural:

No permitamos que las necesidades de nuestra época extingan los valores espirituales del arte. Demos a nuestro pueblo, a la par con los bienes materiales que le corresponden, los dones incorruptibles del espíritu para permitirle desarrollar armónicamente su personalidad en una vida plena, que eleve su pensamiento a las alturas de lo eterno, donde soplan vientos felices y generosos.⁹

Cabe notar, en todo caso, que Uribe Echavarría no hace en su discurso ninguna referencia a la celebración de los sesenta años de Coltejer; es claro que ahora los intereses son otros.

El catálogo recoge también los conceptos de los jurados internacionales de la *I Bienal*, el poeta francés Jean-Clarence Lambert y el catedrático español Alexander Cirici Pellicer; no aparece ningún texto del jurado nacional, el arquitecto Dicken Castro.

Lambert¹⁰ reconoce que el arte se encuentra frente a una *uniformización* de los estilos, perspectiva que le parece “bastante espantosa”; sin embargo, encuentra en los artistas de la Bienal el intento de situarse en el contexto del arte moderno pero, al mismo tiempo, escapar a esa tendencia afirmando características propias, que Lambert define como una “energía lírica” que es expresión de un sentimiento de vida específicamente americana. Por este medio, América Latina contribuye poderosamente a la renovación de la cultura occidental, con la condición de que sepa conquistar su propio pasado.

Cirici Pellicer¹¹ descubre en la Bienal un retroceso del expresionismo al que considera una etapa individual, de protesta publicitaria y escenográfica, pero tan inútil como el grito, el lamento o el llanto del artista demiurgo, dictador de emociones. Por el contrario, en la muestra encuentra un sujeto colectivo que defiende la racionalidad y el lenguaje, que busca un arte de significación y de comunicación. Es un arte que tiende a participar y a hacer participar, integrado a la sociedad viva: “[...] la creación de algo que es como una gran incitación a participar, a colaborar, a crear, a sentir el entusiasmo vital y a la postre formar una nueva cultura por la intercomunicación de ideas, de trabajo y de bienes”.¹²

La *I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer 1968* concedió tres premios, tres menciones y dos menciones de honor. De ese conjunto de reconocimientos, cuatro correspondieron a Colombia y los restantes a Argentina, España, Perú y Uruguay. El Gran Premio fue para el colombiano Luis Caballero (1943-1995); el segundo para la argentina Sarah Grilo (1920-2007)¹³ y el tercero para el español José Fernández-Muro (1920-2014). Como es frecuente, la decisión produjo reacciones encontradas. Se cita con frecuencia el concepto de María Helena Uribe de Estrada aparecido en una encuesta del periódico *El Correo*: “El primero me parece repugnante. El segundo es el que merecía ganar el primer premio, ya que es un cuadro que infunde sentimientos de paz. En cuanto al tercero, después de la lucha entre el primero y el segundo, quedé extenuada, pero me gusta”.¹⁴

La obra de Caballero, que en el catálogo de la *I Bienal* aparece con el título de *Mural* — un título desafortunado — aunque el artista consideraba que era una obra *Sin título* y que pronto empezó a ser conocida como *La cámara del amor*, estaba compuesta por un

conjunto de dieciocho paneles, cada uno de 200 por 132 centímetros, realizados en pintura acrílica sobre tela, que se despliegan ocupando las tres dimensiones del espacio. El políptico, que había sido antes expuesto completo en la Biblioteca Nacional, en Bogotá, se presentó en la Bienal como una especie de caja cuyas paredes se abren hacia adelante, sin los paneles que conforman las alas laterales del conjunto.¹⁵

El triunfo de Luis Caballero, que entonces tenía 24 años, fue bastante inesperado; ni siquiera él mismo se lo creía, dentro de su agudo sentido autocrítico. Cuando del periódico *El Tiempo* lo llaman para darle la noticia y conocer su reacción responde:

Mire, siento vergüenza al pensar que estando Botero allí, estando ese genio de Botero yo hubiera ganado algo [...] Hay montones de pintores que no solo trabajan más que yo sino que hacen y merecen más ese premio. Por ejemplo mi vergüenza la justifica Beatriz González por ser mucho más refinada que yo. Bernardo Salcedo porque tiene más imaginación que yo. Vergüenza ante Cárdenas porque pinta mejor, ante Alcántara porque dibuja mejor que yo.¹⁶

De todas maneras, muy pronto se reconoció la trascendencia y novedad de esta obra en el contexto del arte colombiano; aquí se abandona la tradicional pintura “de pared” (por eso el título de *Mural* que se le da en el catálogo es tan desafortunado) y se incursiona en el espacio, rompiendo con ello los límites entre pintura, escultura y arquitectura. Ello implica una búsqueda de comunicación, de diálogo y de participación que, en una perspectiva de amplio respiro, coincide con los intereses que determinaban la creación del Campus universitario en el cual se alojaba la Bienal. Sin embargo,

no se trata solamente de un problema espacial, sino que tanto las imágenes como el color crean una realidad intensamente dramática y emotiva, cargada con la energía del erotismo y de la corporalidad de los cuerpos que se acercan y penetran, en un estado embrionario y primigenio, como el comienzo de todo. Pero también el amor mata; y, por eso, al mismo tiempo, unido al erotismo, encontramos aquí la sensación del aislamiento y de la disolución que nos impone la muerte.

El cumpleaños de Matusalén de Sarah Grilo recibió el segundo premio. Esta obra permite percibir, de manera explícita, el proceso de la pintora argentina hasta ese momento: había partido del desarrollo de formas semiabstractas con elementos cubistas, que podían relacionarse con las poéticas de la Escuela de París, posterior a la Segunda Guerra Mundial; pasa luego a trabajos decididamente abstractos antes de abrirse a comienzos de los años sesenta, cuando se radica en Nueva York, a la experiencia de una pintura gestual, del tipo del expresionismo abstracto norteamericano. La obra que es premiada en la Bienal avanza en la dirección de un arte urbano en el cual se hace patente la desarticulación de estructuras geométricas subyacentes con la inclusión de manchas, chorreados, rayones, grafitis y letreros que evocan avisos publicitarios. En síntesis, se trata de una pintura que se caracteriza por su afán experimental, con una fuerte carga emocional.

José Fernández-Muro, pintor español residente en Buenos Aires desde 1937, que recibe el tercer premio con la obra *Disparo en la espalda* es, desde 1944, el esposo de Sarah Grilo con quien comparte además toda su vida artística en el “Estudio Sarah Grilo José Fernández-Muro”. Ambos

formaron parte del grupo Artistas Modernos de Argentina y más adelante del llamado Grupo de los Cinco, en quienes Marta Traba veía las manifestaciones más serias del arte argentino en los años cincuenta y sesenta. La obra de Fernández-Muro conserva una clara estructura geométrica con un colorido muy austero, pero refuerza el carácter matérico con esgrafiados profundos y la introducción de letreros rigurosamente formales puestos en relieve.

Es fácil imaginar que las reacciones en contra de la Bienal fueron muy encendidas, especialmente desde la vertiente de los maestros consagrados del arte antioqueño. Así, durante la misma época de la Bienal, el Museo de Zea organizó un “Salón de rechazados” y una retrospectiva en homenaje a Eladio Vélez quien había fallecido en 1967; por su parte, en el Club Unión se montó una muestra de Luis Alberto Acuña. El objetivo de estas exposiciones era demostrar los verdaderos valores del arte, en contra del “maremágnun encerrado en la ciudad universitaria”, según las palabras del pintor León Posada.

1970: una Bienal diferente

El 1 de mayo de 1970 se inauguró la segunda versión de la Bienal, con numerosas novedades con respecto a la anterior. Casi todo correspondía a una nueva dinámica. Cambia el nombre para dejar atrás la limitación al ámbito de la pintura y al contexto iberoamericano; por eso, esta se presenta como la *II Bienal de Arte Coltejer, Medellín*.¹⁷ El hecho de que Leonel Estrada haya sido nombrado como director con dos años de anticipación ofrece resultados claros, gracias, además, a la presencia de Samuel Vásquez como coordinador general y a la selección del artista Carlos Rojas como responsable del montaje de la exposición.

En primer lugar, cambia el sistema de selección de los artistas que son directamente invitados por la Bienal y, de manera concreta, por su director; se trata de un cambio sustancial porque, a diferencia de lo ocurrido en 1968, ahora predomina el pensamiento de Leonel Estrada y, sobre todo, su concepción del arte de las vanguardias como una sucesión y superposición de tendencias que deben ser miradas en conjunto, de forma paralela y sin el establecimiento de jerarquías o de procesos teleológicos diferentes a los que tienen que ver con la superación del arte del pasado.

Leonel Estrada presentaba la *II Bienal* como un elenco de las vanguardias, con una estrategia que utilizará siempre para destacar la importancia de la muestra:

Casi todas las tendencias contemporáneas tendrán confrontación: pintura al óleo, acrílicos, medios mixtos; técnicas variadas en donde podrán alternar los sistemas tradicionales y el arte gráfico con la pintura por computadores electrónicos. La *II Bienal* buscará fomentar expresiones que signifiquen aportes nuevos al lenguaje plástico; por eso estarán presentes, la Escuela del Color, el “minimal art”, el Cinetismo, la pintura Lumínica, el arte flexible o blando, el arte de múltiplos, la pintura de programa y aún el llamado ahora “Arte Imposible”.¹⁸

El resultado fue la exposición de 324 obras que corresponden, según el catálogo, a 161 artistas, procedentes de veinticinco países.¹⁹ Por fuera de la selección de Leonel Estrada estaban los cuarenta colombianos presentes que fueron escogidos por una comisión independiente, entre 275 artistas

que enviaron para esa postulación unas 500 obras, y los diez norteamericanos, escogidos por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Adicionalmente, se presentó una muestra paralela de Arte y Cibernética, que incluía veinticinco obras de ocho artistas japoneses, gracias a la colaboración del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC), bajo la dirección de Jorge Glusberg.

Y, en segundo lugar, coherente con la visión del director, el montaje de la exposición, que es responsabilidad del artista Carlos Rojas, deja de lado la presentación por países y escoge una museología

II Premio, I Bienal.



que privilegia los diálogos entre las obras, de acuerdo con el perfil pedagógico de la Bienal y para beneficio del público que asiste al evento. Esta decisión del montaje era bastante novedosa en la época y, de alguna manera, se pone en línea con lo que llegará a ser predominante en este tipo de exposiciones en las décadas siguientes.

Por otra parte, una organización más estable posibilita también que se desarrollen procesos pedagógicos de preparación del público en los cuales prestó un apoyo fundamental la escritora Rocío Vélez de Piedrahíta. También ahora los procesos de comunicación y prensa estaban más claramente estructurados bajo la responsabilidad de Darío Ruiz Gómez.

En síntesis, se trata de un evento más sólido y consistente que la *I Bienal*; es quizá la mejor de las versiones de la Bienal de Coltejer.

No cambia la relación de la Bienal con la Ciudad Universitaria sino que, de nuevo, la muestra se instala en el Campus, todavía no terminado pero en el cual se alojan ya casi todos los programas académicos, con unos 8.000 estudiantes. En este caso se escoge el edificio del Museo Universitario (entonces denominado Museo de Antropología), con espacios mucho más generosos que los ocupados por la *I Bienal* y que posibilitaban una mejor presentación museológica y recorridos más enriquecedores para los asistentes. Lo que sí cambia es la relación de la comunidad universitaria con la muestra porque se viven entonces procesos de una intensa beligerancia política que dos años antes apenas empezaba a manifestarse; y, por supuesto, tanto la Universidad como la Bienal tenían que ser conscientes de que se producirían reacciones.

El catálogo, dirigido y diseñado por Samuel Vásquez, se amplía notablemente y, además de la fotografía de una obra de

cada artista, recoge el discurso inaugural del presidente de Coltejer, la presentación del director, los conceptos de los jurados y algunos aportes adicionales. En los diversos textos se destaca un profundo sentido crítico, coherente con la situación vivida por la propia Bienal; en palabras de Samuel Vásquez, la Bienal, “surge como un certamen de decidida vocación cultural cuyos alcances ninguno de nosotros puede pronosticar. Pero como evento verdaderamente abierto deberá tener la capacidad de poner en tela de juicio muchas cosas, inclusive, si fuere necesario, la Bienal misma”.²⁰

En esta oportunidad son especialmente interesantes los conceptos de los jurados a quienes parece haberseles pedido que reflexionaran acerca de qué es y qué puede esperarse de una Bienal como la de Medellín. El inglés Lawrence Alloway cuestiona el esquema general de las bienales en el mundo, que ha hecho crisis en el caso de Venecia, la más antigua, pero reconoce la pertinencia de la Bienal de Medellín, la más nueva de todas, como medio de información y de comunicación entre los artistas. El italiano Giulio Carlo Argan plantea cuestionamientos a la Bienal y se pregunta por las alternativas culturales que puede ofrecer en el contexto latinoamericano; frente a las críticas que se desataron a raíz de los premios, es importante su afirmación acerca de los alcances ideológicos del arte moderno, terreno en el cual, hasta el final de su vida, Argan defendió los valores de la razón como núcleo irrenunciable de la modernidad:

[...] el compromiso ideológico no se traduce necesariamente, más aún, no se traduce en absoluto en el recurso a temáticas ideológicas y [...], si un artista encuadra con firmeza la actividad propia

en una estructura de pensamiento racional, contribuye útilmente a combatir la irracionalidad fundamental, ofensiva, de una organización social todavía fundada en el privilegio de unos pocos y la explotación de muchos.²¹

En las reflexiones posteriores acerca de esta Bienal no se encuentra ninguna referencia al sentido de los planteamientos del profesor Argan, que desde su perspectiva son fundamentales para el arte del siglo xx. Finalmente, el español Vicente Aguilera Cerni considera que el proceso de información constituye el aporte básico de una bienal.

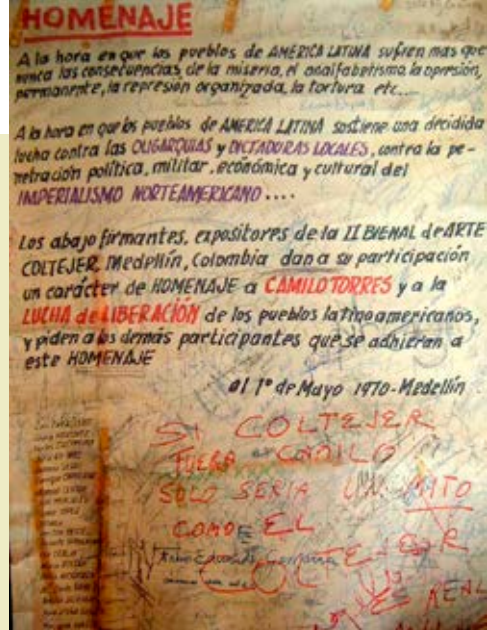
Los jurados tuvieron el encargo de conceder doce premios y menciones: tres premios y tres menciones de la propia Bienal, dos premios de Colcultura para un artista nacional y uno extranjero y sendos premios de la Gobernación de Antioquia, la Alcaldía de Medellín, y las empresas Movifoto y Sintéticos. Los premios oficiales se otorgaron respectivamente a Luis Tomasello (Argentina, 1915-2014), por la obra *Atmósfera cromoplástica No. 229*, Francisco Salazar (Venezuela, 1937) por el trabajo *Positivo y negativo* y Ary Brizzi (Argentina, 1930-2014) por *Gran tensión No. 1*; los tres fueron cuestionados porque todos se ubicaban en la poética del arte óptico y cinético, es decir, en un predominio de lo geométrico, frente a lo cual los críticos nacionales afirman, en tono de rechazo, que se han privilegiado perspectivas no latinoamericanas. Es evidente que ninguno de esos críticos tuvo en cuenta la reflexión sobre las ideologías que había formulado el profesor Argan.

Sin embargo, como ocurre muchas veces, en esta oportunidad la obra más memorable no fue quizá una de las que recibió los primeros premios, sino la presentada por Bernardo Salcedo (Colombia, 1940-2007),

con el título *500 sacos plásticos llenos de heno seco. Numerados para facilitar su conteo. Apilados para facilitar la circulación del público. Puestos ahí porque sí. Porque ahí están y no en otra parte*. Era la confirmación del ingreso pleno del arte colombiano en el ámbito conceptual.

Pero también se percibe que, a pesar de todas las manipulaciones e intereses que pudieran querer enfocar el arte hacia el aislamiento de una autonomía estética absoluta, que se había predicado como el ideal por el que debía lucharse en el contexto de muchas vanguardias, los artistas de la época empiezan a abrirse a procesos de compromiso social y político que en el curso de las décadas siguientes cambiarán las formas de la producción artística e incluso el concepto mismo de arte. Por supuesto, no se trataba de una propuesta que surgiera de la institucionalidad de la Bienal que, tal como puede leerse en el discurso inaugural del presidente de Coltejer, Rodrigo Uribe Echavarría, mantiene la apuesta de un proyecto educativo liderado por la empresa; en el mismo sentido, el director, Leonel Estrada, la defiende como un eficaz proceso de popularización de las artes, de significación social, histórica y estética. Sin embargo, como señalaba Samuel Vásquez, al tratarse de un evento abierto, la Bienal estaba en capacidad de poner en tela de juicio muchas cosas, con alcances imposibles de prever para los organizadores.

Así, desde el día mismo de la inauguración se presentó un cartel con una especie de manifiesto político, respaldado por los nombres de un amplio grupo de artistas y, según puede deducirse, firmado más adelante por numerosas personas, hasta cubrirlo totalmente. El cartel decía lo siguiente:



Homenaje

A la hora en que los pueblos de AMÉRICA LATINA sufren más que nunca las consecuencias de la miseria, el analfabetismo, la opresión permanente, la represión organizada, la tortura, etc.

A la hora en que los pueblos de AMÉRICA LATINA sostienen una decidida lucha contra las OLIGARQUÍAS y DICTADURAS LOCALES, contra la penetración política, militar, económica y cultural del IMPERIALISMO NORTEAMERICANO...

Los abajo firmantes, expositores de la II BIENAL DE ARTE COLTEJER, Medellín, Colombia, dan a su participación un carácter de HOMENAJE a CAMILO TORRES y a la LUCHA de LIBERACIÓN de los pueblos latinoamericanos, y piden a los demás participantes que se adhieran a este HOMENAJE.

El 10 de mayo de 1970 - Medellín²²

A la izquierda de este texto aparece una larga lista de artistas, encabezada por Luis Caballero. Y en la parte inferior del cartel aparece en letras rojas una especie de respuesta: “Si Coltejer fuera Camilo solo sería un mito como él. Coltejer es real”.

En la misma dirección se manifestaban los visitantes que escribían sus opiniones

en otro cartel en el recinto de la Bienal; el periódico *El Correo* publicó algunas de esas afirmaciones que se dirigían en contra de los artistas expositores:

Los artistas merecen la oligarquía. [...] El arte es popular y, por consiguiente, el pueblo lo debe entender, lo expuesto aquí no lo entiende el pueblo. Solo lo entiende el burgués. [...] Giramos alrededor de un centro: el Tío Sam. [...] ¡Vencer o morir! [...] Sobran los gringos yanquis oligarcas: *out from Colombia, you are stupid dogs*. [...] Mientras no suceda un cambio estructural, todas nuestras manifestaciones serán pobres y dependientes de nuestro enemigo: el imperialismo. [...] Y el pueblo sigue engañándose. Esto es para las élites. [...] La burguesía y su arte se han corrompido [...] Existen dos clases de arte: el burgués y el proletario. Se nota la influencia abierta de la ideología burguesa en los artistas.²³

Una revisión del catálogo de la *II Bienal* permite afirmar que, más allá del debate entre racionalidad e irracionalidad en el arte moderno al que aludía Argan, en la muestra aparecen muchos artistas que, con variada intensidad, se inscriben en perspectivas políticas y sociales. Por eso, mirada en retrospectiva, esta Bienal fue un evento clave para los desarrollos políticos del arte que se harán cada vez más radicales en las décadas siguientes.

En 1972 se realizó la tercera y última de las Bienales de Coltejer. Ya no se instaló en la Ciudad Universitaria, sino en los bajos del edificio que la empresa textilera construía entonces en el centro de Medellín. Sin embargo, las Bienales y el Campus quedaron definitivamente unidos en el

imaginario de la ciudad y de la comunidad universitaria. Aunque quizá las dificultades que enfrentó la universidad colombiana en las décadas siguientes impidieron avanzar con la velocidad que permitían prever las Bienales, la Universidad de Antioquia mantuvo el compromiso e interés por las artes a través de los Premios Nacionales y de las cinco versiones del “Abril artístico” que, con el liderazgo del profesor Carlos Mejía, llegaron a cobrar importancia nacional. Pero los frutos se recogen, sobre todo, con la creación de la Facultad de Artes en 1980 y la búsqueda de la calidad académica de sus programas universitarios que, con la Licenciatura en Artes Plásticas, creada en octubre de 1968, celebra junto a las Bienales y a la Ciudad Universitaria sus cincuenta años de existencia. **U**

Referencias

¹ En su columna del día siguiente a la inauguración, en el mismo periódico *El Colombiano*, Javier Arango Ferrer critica que se vayan a demoler las viejas casonas que hasta entonces alojaban los programas académicos en el centro de la ciudad y afirma que ya 2000 estudiantes han sido trasladados a la nueva ciudadela: “La Universidad de Antioquia tiene entre manos la magna obra de la Ciudad Universitaria. Ya funciona en parte, con dos mil estudiantes, el babilónico diseño con la monumentalidad que ha sido la constante norteamericana en sus expresiones de cultura”. Javier Arango Ferrer, “Temas de discusión. Las paradojas de la Universidad”, *El Colombiano*, Medellín, 5 de mayo de 1968, año XVII, # 18.205, p. 3.

² Rodrigo Uribe Echavarría, “Discurso de apertura”, *I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer 1968*, Medellín, Movifoto, s.f., p. 7. En todas las versiones de las Bienales de Coltejer el catálogo se publicó siempre varios meses después del cierre de la muestra; por eso se puede entender que, a pesar de que las palabras del presidente de Coltejer son muy explícitas, en el catálogo de esta *I Bienal* aparece una lista de autoridades donde Leonel Estrada figura como director general de la *I Bienal* y Rodolfo Pérez y Álvaro Pérez como coordinadores. Pero que Leonel Estrada entrara a operar como director solo a partir de la inauguración de mayo de 1968 se puede comprobar porque es entonces cuando empieza a aparecer en declaraciones de prensa. La presencia de Estrada como director puede explicar el cambio radical de orientación que se produce entre 1968 y 1970.

³ Debo reconocer los aportes que he recibido de la reciente lectura de dos tesis doctorales de estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia, en sus sedes de Medellín y Bogotá. Son ellos: Federico Ardila Garcés, “Las tramas del modernismo: mecenazgo, política y sociedad en las Bienales de Arte de Coltejer, 1968-1972”, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Doctorado en Historia, 2018; William Alfonso López Rosas, “El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la autonomía del campo cultural en Colombia (1955-1962): fundación

y refundaciones”, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Doctorado en Arte y Arquitectura, 2018

⁴ Rodrigo Uribe Echavarría, “Discurso de apertura”, *I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer 1968*, Medellín, Movifoto, s.f., pp. 5-9.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁸ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 37-38.

¹¹ *Ibid.*, pp. 38-40.

¹² *Ibid.*, p. 40.

¹³ Aunque en el catálogo de la Bienal y en la prensa colombiana de la época el apellido aparece como “Grillo”, la forma correcta es “Grilo”. Véase, por ejemplo, Damián Bayón, “Aventura plástica de Hispanoamérica”, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 149-152.

¹⁴ Para el análisis de debates estéticos que se producen en el contexto del arte en Antioquia a lo largo del siglo XX, el texto ya clásico es el de Sofía Arango Restrepo y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia, Medellín*, Editorial Universidad de Antioquia, 2002. Lo referente a las Bienales de Coltejer se trabaja de la página 200 a la 263.

¹⁵ La obra, que a raíz de la Bienal pasó a ser propiedad de Coltejer, fue cedido por esa empresa al Museo de Antioquia, donde está exhibida completa, con toda la amplitud que requiere una obra tan compleja.

¹⁶ Luis Caballero, “No me tomen el pelo”, *El Tiempo*, Bogotá, 5 de mayo de 1968, p. 3. A pesar de lo que afirma Caballero, cabe recordar que Botero no participó en la *I Bienal*.

¹⁷ Samuel Vásquez (diseño y dirección del catálogo), *II Bienal de Arte Coltejer*, Medellín, Colina, 1971.

¹⁸ Leonel Estrada, “La Bienal de Coltejer, Medellín, Colombia”. En: Federico Ardila Garcés, *Op. cit.*, p. 90.

¹⁹ Los países presentes fueron Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, España, Estados Unidos, Guatemala, Haití, Honduras, Jamaica, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, El Salvador, Uruguay y Venezuela.

²⁰ Samuel Vásquez, en *II Bienal de Arte Coltejer*, s.p.

²¹ Giulio Carlos Argan, en *II Bienal de Arte Coltejer*, s.p.

²² Archivo Leonel Estrada.

²³ “¿Cómo está recibiendo la *II Bienal*, el público?”, en *El Correo*, Medellín, 6 de mayo de 1970, s/p. Citado en Federico Ardila Garcés, *Op. cit.*, p. 112.



Carlos Arturo Fernández Uribe
Profesor Facultad de Artes.
Grupo de Teoría e Historia del
Arte en Colombia.

JUAN CARLOS ORREGO ARISMENDI

ENTRE EUROPEOS, RUSOS Y EXCÉNTRICOS

200 años del nacimiento
de **IVÁN S. TURGUÉNEV**

Ir a Contenido >>

El bicentenario de un europeísta Iván Serguéyevich Turguénev, una de las estrellas de la pléyade de escritores rusos del siglo XIX, nació hace 200 años: el 9 de noviembre de 1818, aunque los calendarios rusos de entonces, plegados a la tradición juliana, marcaban el 23 de octubre. Esta corrección de fecha no podría ser más justa, toda vez que el autor de *Primer amor* fue, entre los escritores de su época, el más cercano a los temas, experiencias y costumbres de la Europa occidental. De hecho, murió en Bougival —en las afueras de París— el 3 de septiembre de 1883, a los 64 años.

La alusión a *Primer amor* no es casual: su inspiración autobiográfica, claramente referida a la adolescencia de Turguénev, permite tener una idea clara de su origen. La novela se ocupa del primer *affaire* sentimental de Vladimiro Petrovich, un joven de 16 años que se aficiona por Sinaida Alexandrovna Sassiackin, querida de su padre. Este, de rasgos delicados y mucho más joven que su mujer, corresponde con exactitud a Serguei Nikoláyevich Turguénev, oficial de coraceros retirado y caído en la ruina; y la esposa engañada, riquísima y despótica, es reflejo de Varvara Petrovna Lutovínova, heredera de

una hacienda en Spásskoie, en la provincia de Orel —360 kilómetros al suroeste de Moscú—, tierra en la que se crió el escritor. Eran los tiempos feudales del Zar Alejandro I, sucedido en 1825 por el místico Nicolás I.

Tras la muerte del padre, ocurrida en 1836, el joven Turguénev fue a las universidades de Moscú y San Petersburgo, donde se interesó por la filología, pero acabó dedicándose a la filosofía en la Universidad de Berlín. Conoció la obra de los grandes autores germanos, tal y como lo revela a través del protagonista de “Un Hamlet del distrito de Schigrý”, relato de su temprano libro *Memorias de un cazador*: “He estudiado a Hegel, querido señor, y conozco de memoria a Goethe; por añadidura estuve largo tiempo enamorado de la hija de un profesor alemán”.¹ Vivió varios años en Baden-Baden, cerca de la frontera con Francia, y cuando se radicó en ese país residió sobre todo en París. Buena parte de su obra transcurre en esas tierras, aunque también hay escenarios italianos —es el caso de su obra teatral *Atardecer en Sorrento*—. Para completar el cuadro de su afición por Europa occidental, Turguénev sostuvo estrecha amistad con una actriz española de ópera, Paulina García de Viardot, amante del escritor según una leyenda que no habrá de dilucidarse jamás. Como quiera que haya sido, esa fue la cara dulce de sus relaciones parisinas, pues hubo quien lo acusara de tratar con los revolucionarios rusos que se habían exiliado en la capital francesa.

La dilatada experiencia de Turguénev en el extranjero le permitió

mirar a Rusia con una perspectiva relativamente desapasionada, y por ello —más que otros escritores de su tierra y de su época— pudo darse cuenta de sus particularidades culturales y de su enorme diferencia frente al resto de Europa. Pero este sesgo hizo, asimismo, que su obra literaria gravitara en torno de intrigas de la vida burguesa y aventuras sentimentales entre aristócratas, con lo cual se alejó —al menos parcialmente— del espíritu de sus contemporáneos, entre ellos Gógol, Dostoievski y Tolstoi, comprometidos con arduos proyectos de indagación moral por medio del discurso novelístico.

Turguénev fue poeta y dramaturgo en los primeros años de su carrera, entre 1843 y 1850, aunque algunas de esas obras solo vinieron a divulgarse en el ocaso de su vida. En 1847 comenzó a publicar, en la revista

petersburguesa *El Contemporáneo*, los relatos que habrían de conformar la serie *Memorias de un cazador*, recogida en libro por primera vez en 1852, pero continuada hasta 1874. Una novela breve, *Diario de un hombre superfluo*, apareció en 1850 e inauguró una serie de obras de ese tipo que el autor produjo a lo largo de su vida, y entre las cuales se destacan *Asia* (1858) —una historia de amor frustrado ambientada en Alemania—, *Primer amor* (1860) y *Aguas primaverales* (1872). Sin embargo, fueron sus seis novelas extensas las que —a un lado de sus cuentos de cacería— le dieron un nombre indeleble en la historia de la literatura universal: *Rudin* (1856), *Nido de nobles* (1859), *En vísperas* (1860), *Padres e hijos* (1862), *Humo* (1867) y *Suelo virgen* (1877). Un año antes de morir publicó un libro cuyos relatos, por su sesgo fantástico, no podrían ser más singulares en el registro del autor: *Cuentos misteriosos* (1882).

Un conocedor del pueblo ruso

El europeísmo de Turguénev difícilmente podría traducirse en desconocimiento del alma rusa. Eso se hizo evidente desde la publicación original de los relatos de *Memorias de un cazador*. Todas esas historias —25 en total— corren por cuenta de un narrador en primera persona, cazador de noble cuna a quien suele acompañar Yermolái, el siervo de un vecino, y ambos, en sus salidas, más que cazar urogallos y jabalíes, topan con los campesinos y anécdotas rurales más estafalarias, no pocas veces dramáticas. La semejanza con las pintorescas excursiones rurales

de Chíchikov en *Almas muertas* (1842), de Gógol, es evidente.

El narrador de *Memorias de un cazador* es pródigo en señalar las particularidades del carácter y costumbres de los *mujik*, hacendados e intendentes de granja: los campesinos suelen ser soñadores y de espíritu nada práctico, descon-

fían de aquellos que no son de su condición, se resignan a vivir en la rusticidad y son beodos impenitentes, lo que les permite deshacer sus penas en la alegría del canto; sus señores son infatuados, indolentes y de una avaricia obcecada, mientras que sus lugartenientes se distinguen por su cruel oportunismo. Pero en todos ellos anima la entereza ante el dolor y la muerte; apunta Piotr Petrovich, el memorioso cazador, que el hombre ruso “tiene una forma sorprendente de morir” y que “no se le puede tachar de indiferente ni de cobarde ante la muerte; esta constituye para él una especie de rito, que cumple con calma y sencillez”.²

De acuerdo con algunos biógrafos de Turguénev, el dibujo fresco y preciso que hizo de la vida de los siervos llevó a que el Zar Alejandro II decretara, en 1861, su emancipación. Es verdad que en el escritor de Orel palpaba un instinto etnográfico que, en diversos momentos de su vida, lo hizo interesarse por



conocer la particularidad social de la vida rural. Al respecto es significativo que en *Suelo virgen* —su última novela— sea también un mosaico de la agitada vida en el campo lo que acabe dibujándose ante los ojos del lector, sin importar que Alexéi Dimítrievich Nezhdánov, el protagonista, no acabe comprendiendo del todo esa realidad, obnubilado como está por levantar a los siervos contra la tiranía de los terratenientes.

Hoy, sin embargo, cunde la idea de que Turguénev desdeñó a Rusia y a los rusos. De hecho, a esa impresión suscribió Dostoievski, y quizá sea su magisterio lo que avale una tesis tan equívoca. La manzana de la discordia fue *Humo*, novela concentrada en describir los intentos de Irina Pávlovna Osinin por seducir a su antiguo prometido, Grigori M. Lítvinov. La historia, ambientada en Baden-Baden, ofrece un retrato satírico y grotesco de la vida de salón en que participaba la envanecida aristocracia rusa que, por entonces, se había radicado en Europa occidental; un retrato que poco agradó al autor de *Crimen y castigo*. Ambos escritores se encontraron precisamente en Baden-Baden, y en tal coyuntura Dostoievski recomendó a su colega, con acritud, que se hiciera a un telescopio que le permitiera ver lo que realmente estaba sucediendo en Rusia. No contento con eso, en una carta que remitió a un amigo, escribió:

No se pueden escuchar esas injurias contra Rusia de parte de un traidor ruso que habría podido ser útil. Hace ya mucho tiempo, en concreto cuatro años, que había advertido su forma de arrastrarse ante los alemanes y su odio a los rusos [...]. Lo más indignante es que toda su actitud se debe al amor propio.³

Tanta inquina acabó cuajando en Karamzínov, un personaje infatuado, mediocre y cascarrabias de *Los demonios* (1872), y con el que Dostoievski quiso ridiculizar a Turguénev.

Lo paradójico es que, simultáneamente a la aparición de *Los demonios*, Turguénev publicó una novela breve que podría haberlo reivindicado a ojos de Dostoievski: *Aguas primaverales*. En ella, la situación en que el ruso asume la representación de la ridiculez ha sido totalmente revertida, pues esta vez son los europeos quienes se hacen equívocos a ojos del lector. La historia transcurre en Fráncfort, donde Dimitri Pávlovich Sanin ha tenido que recalar para tomar una diligencia a Rusia, lo que le permite conocer a Gemma, alemana de ascendiente italiano, y vivir con ella un idilio a la postre frustrado. La muchacha tiene como novio a un comerciante alemán que es calculador y apocado, sin las agallas para pedir satisfacciones a un procaz militar, compatriota suyo, que ofende a Gemma. La madre de esta, materialista hasta los tuétanos, no ve problema en que su hija esté comprometida con el pusilánime: más le importa su bolsa. Mientras tanto, Pantaleone Cippatola, el viejo criado de casa es anticuado y ridículo. Es a Sanin, retador del militar, a quien le corresponde el rol de la valentía y la nobleza, por más que, en el desenlace, el desmoronamiento de su carácter lo haga presa de la perversa sensualidad de una dama rusa.

Con toda probabilidad, la imagen de Turguénev como un crítico acérrimo de Rusia debe mucho a su primera novela extensa, *Rudin*. En ella, el interés etnológico por definir lo ruso, tan propio del autor, se mixtura con la tentación de escarnecerlo: Dimitri Rudin es un joven intelectual que, a pesar de su formación universitaria y su optimismo, sucumbe en la vida a causa de su falta de espíritu práctico, ahogado nada más que en los relumbrones de una verbosidad que, si al principio encandila, al final siempre decepciona; es, en pocas palabras, el típico “hombre superfluo” que tanto interés a Turguénev —con diversos rostros y nombres, recorre toda su escritura— y que curiosamente acerca su obra a la de su enemigo literario. En efecto, la presencia de Rudin en la casa de campo de Darya Mijailovna, en la que ha sido acogido gracias a su labia, se antoja como un anticipo del personaje medular de *Stepanchikovo y sus habitantes* (1859), novela temprana de Dostoievski: Fomá Fomich Opiskin, el “filósofo” vividor que logra imponerse, por la sola obra de su discurso grandilocuente y exacerbado, en la hacienda de Yegor Ilich Rostaniev.

Turguénev se acercó a sus coterráneos con el ánimo tanto de reivindicar sus atributos como de poner de presente sus flaquezas, y es allí donde surge esa mixtura singular de estoicismo y fanfarronería, de entusiasmo y pusilanimidad. Al escritor le interesaba comprender la realidad humana de su país antes que celebrarla o forjarla de acuerdo con una imagen tópica; él mismo llegó a decir que su interés no era describir tipos sociales sino descubrir personas de carne y hueso que pudiera llevar a la literatura. Es fácil mostrar que lo hizo sin usura.

Personajes inolvidables

De *Memorias de un cazador* bien podría decirse que, antes que una colección de aventuras tras los animales del bosque, de lo que se trata es de un agudo estudio de personajes. La pintura que se hace de Yermolái —el auxiliar de caza— en el segundo de los relatos de *Memorias de un cazador*, “Yermolái y la molinera”, ya da una idea de la habilidad de

Turguénev para dar cuenta de la particularidad de los habitantes de la provincia:

Era un individuo de un género muy singular: despreocupado como un pájaro, bastante parlanchín, de apariencia distraída y torpe; era muy dado a la bebida, no podía estar quieto en un sitio determinado, arrastraba los pies al andar y caminaba haciendo eses, y con todo y con eso se tragaba unas cincuenta *verstas* en un día. Se metía en las más diversas aventuras, pernoctaba en las ciénagas, en los árboles, en los tejados, bajo los puentes.⁴

Luego se añade el gracioso dato de que jamás echaba comida a Valietka, su perro perdiguero: “Estaría bueno que tuviese yo que alimentar un perro —decía—; precisamente el perro, como animal listo que es, ya se buscará él mismo la pitanza”.⁵ Allí destellan, a un mismo tiempo, la desidia y la sabiduría.

En los cuentos más tardíos de la colección incluso se observan perfiles de mayor intensidad. Es al menos lo que dejan ver dos entre los mejores relatos de todo el proyecto, “Chertopjánov y Nedopiuskin” y “El final de Chertopjánov”, este último publicado en 1872. Se trata de la historia de un noble arruinado cuyo drama consiste en que, habiéndole sido robado su magnífico caballo Málek-Adel, logra recuperarlo, lo cual lo sume en la desquiciante incertidumbre de no saber si realmente se trata del animal original. La única salida de la encrucijada será matar al caballo: una solución que no extraña en un hombre criado por progenitores blandos de seso —su padre nunca tuvo que ver con él, salvo en el instante en que lo regañó por pronunciar mal la letra *rtsí*, mientras que la madre murió impresionada por un sueño en que vio al anticristo cabalgando sobre un oso blanco—, y quien en sí mismo es un hombre estrafalario:

Figúrense, queridos lectores, un hombrecillo rubio, con una pequeña nariz, roja y respingona y larguísimos

bigotes pelirrojos. Un gorro persa puntiagudo [...]. Llevaba un raído *ar-jaluk* amarillo con cartucheras negras plisadas en el pecho y galones plateados en las costuras, completamente rasgadas; un cuerno de caza le colgaba del hombro y un puñal sobresalía por encima de su cintura. Un jamelgo pelirrojo, de nariz curva, se tambaleaba como poseso bajo su peso; dos galgos, flacos y patizambos, se revolvían bajo sus patas.⁶

Parece —como en la descripción de Yermolái— que es la cercanía con la naturaleza y lo animal lo que, después de todo, confiere la singularidad a los hombres.

En las novelas aparecen también los personajes de fisonomía y hábitos pintorescos. Sin embargo, en ellas ocurre algo que es ajeno a los cuentos, y es que los perfiles con mayor fuerza suelen no ser los de los protagonistas, con los que acaban disputándose la atención del lector. Este rasgo narrativo, al mismo tiempo botín y riesgo, ya se manifiesta en *Rudin*, donde el protagonismo del personaje homónimo está rivalizado por la intensa figura de otro convidado al salón de Darya Mijailovna: Afrikan Semionich Pigasov, un terrateniente de vida modesta, abandonado por su mujer y, en consecuencia, escéptico y misógino del modo más risible. El narrador lo presenta de modo contundente:

Extraño sujeto el tal *gospodin* Pigasov. Irritado con todo y con todos, especialmente con las mujeres, se pasaba el día, desde la mañana a la noche, renegando, a veces, con acierto; otras, sin él; pero siempre con fruición. Su mal humor rayaba en lo pueril; su risa, el timbre de su voz, toda su persona parecían empapados en hiel [...], pues estaba convencido de que de todo desastre tiene la culpa una mujer, y no hay más que ahondar un poco en la cosa para comprobarlo.⁷

Turguénev, acaso advertido por su instinto de narrador, acaba relegando el personaje de Pigasov para garantizar, con ello, el triunfo de la figura protagónica.

Mucho más drástica es la derrota sufrida por el héroe de *En vísperas*. Dimitri Insárov, el rebelde búlgaro que arranca de su casa a Yelena Stahova, hija de la nobleza moscovita, no se hace, a ojos del lector, más entrañable que Uvar Ivanovich Stahov, un tío lejano de Yelena. A este viejo, casi mineral, le basta mover los dedos y pronunciar frases con pocas sílabas para hacerse notorio; se trata de un “hombre corpulento hasta la inmovilidad, de ojos pequeños, amarillos y soñolientos y labios gruesos y descoloridos en un rostro abotagado, amarillo también [...]. No se ocupaba en nada ni pensaba apenas, y si pensaba, guardaba para sí sus pensamientos [...]. Uvar Ivanovich usaba ancha levita color tabaco y pañuelo blanco al cuello, comía mucho y a menudo, y en coyunturas difíciles, por ejemplo, cuando tenía que expresar alguna opinión, hacía un febril molinete en el aire con los dedos de la mano derecha”.⁸ Quizá haya sido en la inconsciencia de la genialidad que Turguénev discurrió tan violento contraste entre la acción revolucionaria y la inercia aristocrática, esta última, al parecer, depositaria de mayor fuerza.

También son hombres viejos los que ponen en jaque el protagonismo de los enamorados de *Humo y Aguas primaverales*. En la novela de 1867 es Sozont Ivánich Potuguin, interlocutor y consejero del joven Grigori M. Lítvinov, una de las figuras que más logra destacarse a pesar de sus apariciones esporádicas. Además de que tiene una nariz en forma de patata, “típicamente rusa”,⁹ lleva la corbata torcida y no tiene ninguna esperanza puesta en el pragmatismo de sus compatriotas: sabe que, si diez ingleses reunidos hablan del telégrafo y diez alemanes lo hacen de su historia política, diez rusos disertan del porvenir de Rusia, “y eso de una forma general, remontándose a los huevos de Leda, sin ningún fundamento y sin ningún resultado”.¹⁰ En virtud de este tipo de invectivas, algunos críticos han creído ver en Potuguin un autorretrato del mismo Turguénev. De otro

Rogelio Echavarría

La poesía

refugio
de lo
cotidiano

ANDRÉS ESTEBAN ACOSTA ZAPATA



Hacer de la vida un libro que se escribe con el esfuerzo de cada día. Esta fue la labor de Rogelio Echavarría (1926-2017), poeta de un solo libro *in crescendo*, el equivalente a constatar que cada momento que se vive contiene todo lo necesario para ser transformado, por medio de la palabra, en poesía. No es la tarea heroica e imposible de pretender que cada instante sea excepcional, sino que, es la conciencia de saber que en cada segundo la existencia se agota y algo de eso fugaz puede quedarse con nosotros.

El transeúnte define a Rogelio Echavarría. Un solo texto le bastó para hacerse un lugar privilegiado en la historia de la poesía colombiana del siglo xx. Pero antes de la aparición de *El transeúnte* el poeta

género es la actividad de Pantaleone Cippatola de Varese, el criado italiano que eclipsa a Sanin en *Aguas primaverales*: ensimismado con los recuerdos de su carrera en la ópera, el viejo no alcanza a tener consciencia de su actuación y atuendo siempre descontextualizados respecto de los usos modernos de Fráncfort. El clímax de su pintoresquismo tiene lugar cuando, habiéndole pedido Sanin que fuera su padrino en el duelo que debe sostener con el militar que ha injuriado a Gemma, Cippatola corre a su casa para vestirse según la grave circunstancia, y solo entonces regresa al hotel en que se encuentra el joven y acepta la propuesta. El narrador describe su figura con evidente fruición:

Tenía en la mano derecha un sombrero negro de pelo de conejo, y en la mano izquierda un par de grandes guantes de gamuza. La corbata era aún más ancha y más alta que de costumbre, y en su almidonada pechera brillaba un alfiler adornado con un ojo de gato. El índice de la mano derecha ostentaba un anillo formado por dos manos enlazadas alrededor de un corazón echando llamas. Toda la persona del viejo exhalaba olor a baúl, a alcanfor y almizcle.¹¹

Como en *Rudin*, el desenlace obligará a que tan vistoso personaje de reparto desaparezca de la óptica del lector, quien va con Sanin fuera de Fráncfort, hasta Wiesbaden, donde tiene lugar su perdición.

Evguieni Vasílievich Bazárov, figura central de *Padres e hijos*, es quizá la más notable excepción a la regla fatal del protagonista no protagonista que parece imponerse en las novelas de Turguénev. Pero difícilmente podría sucumbir este hosco estudiante de medicina, enemigo jurado de la aristocracia y de todo lo que ante sus ojos represente la tradición, no importa si se trata de sus mismos padres o de la hermosa princesa Anna Odíntsova, de quien se enamora contra su voluntad, pero a quien rechaza con sereno orgullo. A fin de cuentas, él fue el personaje señalado por primera vez, en la literatura universal, para llevar a cuestras el

título de *nihilista*. Nikolai Petróvich Kirsánov, su compañero universitario, lo explica así a su desconcertado padre: “Es nihilista [...]. Eso viene del latín *nihil*, ‘nada’, por cuanto puedo juzgar; entonces, esa palabra define a un hombre que... ¿que no reconoce nada?”.¹² La muerte de Bazárov viene a ratificar su fuerza: practica la autopsia de un cadáver contaminado de tifo y acaba contagiándose, sin que él sienta ningún temor ante esa fatalidad; como si se tratara, sin más, del hombre ruso por antonomasia.

Podría decirse, a modo de conclusión, que Turguénev entendió lo que era característico en los hombres de su país gracias a que, mejor que otros, pudo lucrarse del contraste con diversas maneras de ser europeas. Sin embargo, sería necesario advertir que hay otra cosa en su plasmación literaria de los gestos humanos: la capacidad —más exactamente la necesidad— de situar lo excepcional a un lado de lo corriente. ■

Referencias

- 1 Turguénev, I. (2007). *Memorias de un cazador*. Madrid: Cátedra, p. 340.
- 2 *Ibid.*, p. 272
- 3 Gallego Ballester, V. (2003). “Apéndice: Unas palabras sobre *Humo*”, en: Turguénev, I. *Humo*. Barcelona: Alba, p. 297.
- 4 Turguénev, I. (2007). *Op. cit.*, p. 60.
- 5 *Ibid.*, p. 61.
- 6 *Ibid.*, p. 360.
- 7 Turguénev, I. (1957). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, p. 32.
- 8 Turguénev, I. (1987). *En vísperas*. Madrid: Alianza, pp. 51-52.
- 9 Turguénev, I. (2003). *Humo*. Barcelona: Alba, p. 46.
- 10 *Ibid.*, p. 48
- 11 Turguénev, I. (2000). *Aguas primaverales*. México: Siglo XXI, p. 49.
- 12 Turguénev, I. (2006). *Padres e hijos*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 63.



Juan Carlos Orrego Arismendi
Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.

nacido en Santa Rosa de Osos, municipio que también vio nacer a Porfirio Barba Jacob y Darío Jaramillo Agudelo, había publicado en 1948 el libro titulado *Edad sin tiempo*, que con los años se convertiría en un añadido de su única obra vital. Y es que, como suele ocurrir en muchos aspectos esenciales de la vida, las primeras experiencias se engrandecen por el sentido de apertura e iniciación, sin dejar de ser el ensayo primero de una larga cadena que con el paso de los años y de las experiencias se irá depurando para obtener más provecho de su vivencia, por lo menos más reflexión. Así que, como anticipación de la imagen del camino que se prolonga hasta la muerte y del transeúnte que no tiene otra opción más que recorrerlo, la poesía de Echavarría manifiesta de entrada la identificación con la idea tan común, pero que siempre nos generará intriga, del tiempo que se va con lo que somos dejando en el camino pequeños rastros que se irán convirtiendo en ausencia.

Lo que no podemos guardar intacto, detenerlo en su aparición, se transforma continuamente y se depura como certeza de que hemos vivido. Aceptar la pérdida de los matices de los momentos que hacen nuestro día a día es la actitud que asume Rogelio Echavarría al sentirse extraño y solo en la lucha que se da en medio de la multitud. Somos demasiados transeúntes andando calles similares, encontrándonos en las esquinas o en las cafés a compartir alguna noticia o idea, o simplemente mirándonos con la complicidad de quien reconoce en el otro a un cercano y, al tiempo, con la extrañeza de comprender que estamos inmersos en la multitud que nunca lograremos reconocer. Estas ideas se leen en el primer poema del libro *El transeúnte*, cuya primera parte fue escrita entre 1945 y 1952 y publicado por primera vez por el Ministerio de Educación Nacional de Colombia en 1964. De entrada, los problemas se hacen evidentes: la fugacidad de la vida, el sentido de transitar la cotidianidad, la extrañeza, la soledad. Y como de los días solo podemos preservar lo poco que nuestra memoria y nuestra sensibilidad logran, es preciso ser honestos con nosotros mismos para no desfallecer en

la tarea de dar cuenta de aquello que ya hace parte del olvido, o simplemente, de aquello que no podemos traducir en las palabras del poema:

*Mas hemos de guardar de lo pasajero el perfume,
ceñirnos la espinada túnica de la rosa
a los hombros, amando la ignorancia
de las cosas que pasan y quedan sin saberlo.*¹

Rogelio Echavarría publica *El transeúnte* por las mismas fechas en las que resuenan las voces de las publicaciones de *Mito* (1955-1962) con su propuesta de renovación cultural, y con la posterior aparición del Nadaísmo con su despliegue de rebeldía y ostentación. Sin adherirse a un grupo en particular, la voz de Rogelio Echavarría se acerca más a la generación de *Mito* que la de los Nadaístas; sin embargo, desde el inicio se comprendió la particularidad de su poesía, lo que le valió elogios y un posicionamiento rápido en las primeras páginas de la poesía colombiana, como lo demuestran las palabras de importantes poetas de la época como Aurelio Arturo —admirado profundamente por Echavarría— Luis Vidales, Fernando Charry Lara o Mario Rivero, quienes publicaron notas en suplementos dominicales de los principales diarios del país valorando y aplaudiendo la aparición de una voz renovadora.

La ciudad es el escenario de ese personaje transeúnte que recorre los poemas de Echavarría. Las calles atiborradas de personas, los cruces de caminos entre desconocidos que pasan de largo, la rutina de quien en la inmensidad de la ciudad construye su ruta y se hace a lugares y personas que frecuenta. Es este el espacio de seres anónimos que son rescatados de su desaparición por seres de rutina que dotan de un sentido particular los caminos recorridos. En la ciudad todo tiende a difuminarse, a convertirse nada más que una parte mínima de ese gran todo compuesto de edificios y largas avenidas, y por supuesto, de personas que día y noche conviven en el intento individual de escaparle a la muerte. Pero, a pesar de ese destino ineluctable que

nos persigue, que nos recuerda la fragilidad que se expresa en los sentimientos que desajustan la tranquilidad que perseguimos constantemente, lo trascendental se expresa como deseo y amor, intervalos donde uno se da por completo a la fugacidad de la vida con la certeza de tener un momento de aparente eternidad, que sirve de aliciente para no caer derrotado ante el tedio de los días que nos encuentran por ahí a la deriva sin ilusión:

*Mírame: yo soy el que ves siempre a la orilla de tu lecho
y con quien habrás de rasgar el velo que cubre los sueños.
Soy el diseminado, que tiene en ti el último centro.*

*Busco una soledad que prolongue la mías.*²

Pero no se trata de la esterilidad de lo cotidiano, o del reproche de la rutina. Todo lo contrario, lo cotidiano es el código que hemos hallado para encontrar una distracción para la soledad incansable, para menguar la sensación de pasar desapercibidos, ignorados por la ciudad que nos contiene. Si bien cada día que pasa encabeza la lista de las cosas que perdemos, el deseo resiste la ausencia y se aferra a una presencia para conservar por lo menos bajo la forma del recuerdo. En ese territorio de soledades que habitamos, el instante donde el amor irrumpe en la cotidianidad se convierte en nuestra labor fundamental, una tensión que no tiene un punto definitivo sino que exige, como la rutina, combatir cada día la distancia, resolver los asuntos que quedan en la lista de pendientes. El tono amoroso de algunos de los poemas de Rogelio Echavarría busca entablar un vínculo, a pesar de las imperfecciones y de la ausencia, de seres que se intuyen y se necesitan en el tránsito de sus mundos. El transeúnte que padece su extrañamiento y su soledad sabe que cuando ama, cada uno de sus instantes cambia; ya no tiene que imponerse la resignación como actitud que oculta el vencimiento, sino que compone su vida de una ilusión que le permite una pequeña seguridad en el mundo.

Pasando por la fugacidad del tiempo, la sombra de la muerte, la soledad constante, el amor que todo lo renueva, la obra de Rogelio Echavarría se configuró paso a paso. Igual que el transeúnte que simplemente agota cada día su ruta y es capaz de lograr un nuevo matiz de la repetición de lugares y personas, así mismo *El transeúnte* fue sumando poemas con el paso de los años. Transitar la vida asumiendo el desgaste y aferrándose a las ilusiones que hacen que la vitalidad sobreviva, sin hacer un elogio de uno mismo, sin engrandecer esa presencia común y corriente que somos es una idea que sirve para expresar el rastro que dejan los poemas de Echavarría. El poeta que fue periodista y que escribió solamente cuando podía, cuando tenía a la mano una hoja y un bolígrafo para rescatar un momento, una imagen o una sensación, apeló a un ritmo definido por la brevedad y la definición. Hay que asumir que uno solo puede ir hasta donde las fuerzas lo permiten, lo demás es forzar la marcha, entrar en el afán y en la desesperación. Este no es el caso. En una entrevista realizada por el escritor y periodista argentino César Tiempo y publicada en 1976 en el periódico *Clarín* de Buenos Aires, y posteriormente en diarios nacionales, Rogelio Echavarría respondió así a la pregunta de por qué no había vuelto a escribir después de la publicación de *El transeúnte*:

Porque en los momentos de naufragio y desfallecimiento no tengo un lápiz a mano... Y cuando lo tengo, ya estoy otra vez tranquilo y me dedico a disfrutar el instante amable de la vida, porque es más urgente y más fácil vivirla que describirla (2000, p. 77).

Esta respuesta nos da claridad sobre su concepción del ritmo en la poesía: la poesía necesita que el instante encuentre preparado al poeta, es decir, que las palabras sean capaces de nombrar aquello que quizá puede ser un momento que una vez ocurrido no será más que material para el olvido.

La insistencia de Rogelio Echavarría fue la de hacer pasar la cotidianidad por la poesía,

asumiendo sin dolor que todo lo consume el tiempo, lo convierte en polvo y nosotros, muchas veces sin enterarnos, o sin querer nos enterar, no nos percatamos de ello. Al final nos espera la muerte, el último rostro de la vida. Así lo decía con su tono cauto y sencillo, que sabía concebir lo que es nuestro instante en el mundo:

*¡De suerte que este instante es la vida!*³

En el año 1999 la Universidad de Antioquia le confirió a Echavarría el Premio Nacional de Poesía por reconocimiento. Su nombre se sumó al de Álvaro Mutis, José Manuel Arango, Jorge Artel y Meira Delmar. Entre las últimas publicaciones de *El transeúnte* destacan la edición preparada por la Universidad de Antioquia en 1994, con ilustraciones de Fabián Rendón, y la de 2004, de la misma universidad, ampliada y organizada por el autor. Un solo libro. En ocasiones con eso basta en la poesía. ■

Notas

¹Fragmento de "Tránsito".

²Fragmento de "Declaración de amor".

³Fragmento de "Final".

Referencias

Cobo Borda, J. G. (selec.) (2000). *El transeúnte paso a paso*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Echavarría, R. (1994). *El transeúnte*. Medellín: Universidad de Antioquia.

_____(2004). *El transeúnte 1947-2003*. Medellín: Universidad de Antioquia.



Andrés Esteban Acosta Zapata

Egresado de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Profesor de cátedra y colaborador de la Emisora cultural de la misma institución.

{ *Novedades* }

El libro de los viajes o de las presencias
Fernando González
Editorial EAFIT
385 p.



Casas moriscas de Cartagena de Indias y Barranquilla. El neonazari en la arquitectura republicana (1918-1930)
Karen David Daccarett
Editorial Universidad de Antioquia
200 p.



La contradicción
Carlos Másmela
Editorial Universidad de Antioquia
372 p. / E-book



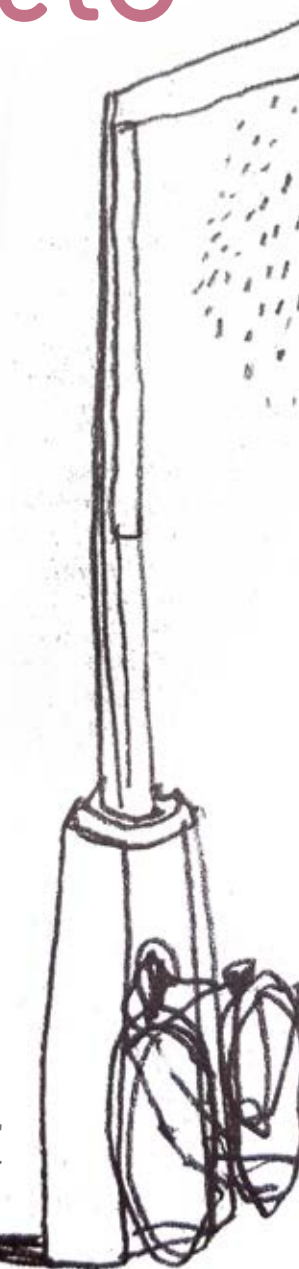
Un libro en el museo de lo obsoleto

EFRÉN GIRALDO

Una creencia moderna quiere convencernos de que la máquina nos da el futuro. El invento sería una suerte de emblema de lo nuevo y un pasaje garantizado a la posteridad. Al ser formas palpables y emblemáticas de la anticipación, los artefactos son como atajos hacia una eternidad que solo puede ser virtual y pasajera.

¿Por qué? Porque, como se sabe, las máquinas siempre se consumen en la obsolescencia. Su razón de ser es pasar, así cada nuevo artefacto quiera negar a los anteriores. De manera que, al dejar de ser útiles, solo les queda volverse curiosidades, porque solo bajo propiedades estéticas lo caduco halla valor. Paradójicamente, nada hace pensar que el libro quede atrás con la aparición de nuevos soportes de lectura. El libro es quizás el metainvento, el invento que puede reunir a los demás.

La literatura y el arte contemporáneo, cada uno a su modo, se han empeñado en satirizar la relación del artefacto con lo actual. La actitud de Marcel Duchamp hacia los objetos manufacturados —es



"Máquina de hacer llover" del libro *Inventario de inventos*.

Berti, Eduardo. Monobloque. Inventario de inventos (inventados). Madrid, Impedimenta, 2017.



casi un lugar común afirmarlo— define el espíritu corrosivo de lo contemporáneo. El Nuevo Realismo, la vanguardia de los años cincuenta capitaneada por Pierre Restany, pensó el arte como apropiación lúdica de los objetos desechados por el consumo acelerado. Con ello, puso en primer lugar el gesto de apropiación, que es quizás el más característico de la creación cultural en los últimos años.

El artista suizo Jean Tinguely se solazó en crear máquinas absurdas que acababan por autodestruirse, y, aprovechando la amplitud teórica del momento, se presentaban como esculturas o *performances*. Su *Homenaje a Nueva York*, de 1960, es un desopilante monumento a la inanidad, el cual estalla frente al espectador. De la misma manera, Arman usó la estrategia de la acumulación para mostrar grupos de objetos idénticos que, a pesar de haber sido desechados, se podían volver expresión pura a causa de la operación artística.

El escritor argentino Eduardo Berti —Buenos Aires, 1964— ha publicado recientemente *Inventario de inventos (inventados)*, un libro firmado en compañía de Monobloque, colectivo conformado por la ilustradora Dorothée Billard y el diseñador Clemens Helmke. El resultado: una obra colaborativa en la que convergen la imagen, el diseño editorial y las distintas formas de lectura “literaria” de la ficción.

Su tema son los diferentes artefactos inventados por la literatura, mientras que su estrategia constructiva es la selección antológica. Bajo el pretexto de una selección, el libro ofrece recreaciones de ideas ajenas. Sin embargo, no se trata de una recopilación de fragmentos, o de una selección de pasajes, sino de versiones escritas por el mismo Berti, algo así como su propio informe de perplejidades de lectura como coleccionista de especulaciones. Se trata de piezas que, entre el ensayo, la reseña y el resumen, el cuento, el informe y el prólogo, van ofreciendo muestras de los inventos de la literatura.

De cierta manera los textos del inventario vienen a ser, como quería Ortega y Gasset, “salvaciones”, ya no de la obsolescencia tecnológica, sino del paso del tiempo, que afecta a la propia literatura. El arte de anticuario se ve, entonces, en los olvidados textos literarios que albergaron esos objetos. Más que temas, Berti rescata textos y ocurrencias.

El libro reúne inventos de autores tan disímiles como Alphonse Allais, Stanislaw Lem, Roald Dahl, Frederic Brown, Ramón Gómez de la Serna o Franz Kafka. En una especie de catálogo múltiple, que sorprende por la variedad de las poéticas de origen, el artefacto aparece como un inadvertido protagonista de la historia y la imaginación. De hecho, una prueba de que la máquina puede ser un objeto nihilista de muchas épocas, y no una creación moderna con vocación de futuro, es que las invenciones

reseñadas por Berti pertenecen no solo a la ciencia ficción o a la literatura fantástica. Escritores realistas, historiadores y un grupo de oscuros polígrafos aparecen como gestores de este cultivo obsesivo del absurdo.

Al contradecir la idea de anticipación, los objetos convocados por Berti confirman su pertenencia a una zona vecina del humor, la paradoja y la perplejidad metafísica. Algunos son fácilmente contradichos por el mismo curso que han tenido la ciencia y la tecnología. Y, por ello, son vestustas anomalías del pensamiento, digresiones del sentido práctico y el sentido común, que, como se sabe, es el menos común de los sentidos. Otros simplemente son inviables, si pensamos en la desmesura de sus funciones. Lo que los hace pertenecer, más que a la literatura, a la historia de la vanidad humana. Así, por ejemplo, la terrorífica máquina de tortura de Kafka, cuyo mecanismo inscribe en carne viva la culpa del condenado. La relación entre carne y texto es alegórica, pero Berti la sitúa en su pasmosa literalidad.

Mientras que otros simplemente tienen utilidades absurdas, fines impensados, como una acera móvil, un horno frío o unos zapatos con agujeros en la suela para que pueda escurrir el agua que accidentalmente pudiera entrar en ellos.

Tautologías aparte, Berti revela, en esta y otras obras, novelas, cuentos, prólogos, ensayos, traducciones y microficciones, que se relaciona con el Borges menos conocido: el que satiriza la vanguardia y el experimentalismo de

los tiempos modernos, una tarea que acometió expresamente en compañía de Adolfo Bioy Casares en *Crónicas de Bustos Domecq*, una humorada de 1967 que combinó la crítica de arte con la ficción. Allí, recordemos, las invenciones no son tecnológicas, sino estéticas, lo que las hace aún más patéticas. Aunque puedan coincidir con los inventos de Berti en que,

Berti es, tal punto en el que, con frecuencia, coinciden vanguardia artística y vanguardia tecnológica.

La antología ha intentado pasar, en tiempos recientes, por una especie de género objetivante. Y, sin embargo, es pura y llanamente un modo literario con todo derecho, como se recuerda desde tiempos antiguos, y como aprovechan los escritores-lectores. Con *Inventario de inventos*, se prueba que, para las editoriales, resulta útil encarar la tradición con una vocación selectiva, de la cual un reseñista agudo puede dar valiosos decantados. Aunque Berti, ávido lector, compulsivo compilador, procede como un antólogo, en una clave más “creativa”. Como es de prever, algunas de las invenciones de su libro —29, para ser exactos— son del todo apócrifas, cosa de la que el autor se entera en una nota explicativa.

Y es, probablemente, en esta entrega a las series y conjuntos donde un proyecto semejante puede desbordar la literatura, abandonar el reino cerrado del texto, y aventurarse en el dominio de las imágenes y las cosas reales. *Inventario de inventos (inventados)* es también un relato-colección, ese género híbrido que se ha hecho popular en el último tiempo, entre la narración y la museografía imaginaria. Cabe recordar que, recientemente, el libro ha dado el salto al espacio expositivo con dos muestras de arte, una en España y otra en Francia.

Ahora bien, el título del libro alude a algo

más que una colección. Eso, precisamente, sugiere la insistencia en la voz *inventio*, que da raíz a las tres palabras, casi redundantes, del título. No es gratuito que toda fantasía sobre series y conjuntos sueñe con su desborde y que, bajo la apariencia de fantasía matemática, adquiera un carácter exponencial. Como se sabe, la etimología de “inventar” e “invento” remite el prefijo “in” (hacia adentro) y al verbo “venire” (venir), de suerte que la invención supone una suerte de movimiento que enfatiza en la dimensión mental de la creación.

Ahora bien, las perplejidades de las matemáticas, la ingeniería o la teoría de la información —connaturales al *ethos* del invento— confirman la afiliación de Berti con el Oulipo, el célebre grupo fundado por Raymond Queneau, del que hicieron parte, entre otros, Georges Perec, François Le Lionnais e Italo Calvino y que trabajó con especial interés en las series y distintas formas de la combinatoria. Como sabemos, Berti es el primer escritor de lengua española en ser admitido en el Oulipo, agrupación a la que pertenece desde el año 2014.

La aproximación inventiva a la vieja tradición del *ars combinandi* muestra que la creación habita en los territorios de la restricción, en las

reglas de juego autoimpuestas por el escritor, ahora desde los argumentos ofrecidos por la

misma literatura. Al tener como punto de partida los objetos inventados por otros autores, Berti se somete a la mayor de las restricciones: la que da una tradición en la que, aparentemente, todas las invenciones han sido fabuladas.

¿Cómo ir más allá? ¿Cómo hacer una obra de creación que supere el simple encargo editorial? Y, más aún, ¿cómo narrar cuando ya todo fue narrado? El libro nos ofrece varias vías.

Reelaborar las ficciones precedentes obliga a poner atención en los intersticios que dejan los argumentos recobrados. En sus proyecciones, o en el análisis de sus imposibilidades y extensiones. Esta superación del tema le permite a Berti dar un tratamiento elíptico a la presentación de los inventos. Desliza observaciones penetrantes, ya no sobre la cosa ficcionalizada, sino sobre descuidos del autor, soluciones y derivas literarias, sobre las implicaciones estéticas y filosóficas de algún artefacto. En este punto, el libro se convierte en un discreto ejemplo de crítica literaria. Esto ocurre, por ejemplo, cuando, al hablar de una máquina para escribir novelas se nos dice que la máquina “tardó menos de tres días en escupir el texto”, mientras que el equipo técnico se demoró más de un año en la programación.

Por otro lado, como ya se dijo, el libro aporta él mismo su ficción. Berti intercala inventos propios, pero atribuidos a escritores ficcionales, en una tradición más que familiar para los escritores argentinos. Berti es, tal vez, por si hace falta decirlo, el más *borgeseano* de los escritores contemporáneos, no por la reproducción de los tics reconocibles de su estética, sino, y sobre todo, por el riguroso respeto que en sus ficciones da al argumento y las acciones. Mientras una tradición hartamente comercial en nuestros días se inclina por el documento, la psicología, la autoficción y las prédicas morales, las obras de Berti se ciñen a las posibilidades del relato, algo que recomendó Borges en el prólogo a *La invención de Morel*.

La mejor manera de trasgredir la dependencia y el resumen de los inventos imaginados por otros autores es, entonces, ir más

allá del texto y de la literatura misma. Comentarios como aquellos que hablan de la relación que hoy en día tenemos con los inventos llevan el libro más allá de la narración, e incluso de la crítica y el apunte satírico. Por ejemplo, aquel comentario sobre lo infructuosos que han resultado los esfuerzos de corporaciones como Apple por convertir en texto escrito el texto hablado, situado al final del escrito dedicado a la Máquina de Escribir lo que se Dicta.

Berti usa otras estrategias, a las que se podría llamar “performativas”, recursos que ponen en movimiento el acto de lectura o que afirman el carácter físico del libro. Algo que, digámoslo de paso, casi nunca la literatura se atreve a poner de manifiesto, acaso porque abstraerse de las contingencias es útil para la ilusión de realidad. El movimiento contrario, hacer de la escritura y la lectura un *performance* es común a escritores argentinos como Borges y Cortázar, Saer y Piglia.

Podríamos citar como ejemplo el Tejido Irrompible, invento extraído de la película *El hombre del traje blanco*, de 1951. Su inventor ve cómo las compañías textiles se dan cuenta de que no es buena idea hacer materiales duraderos, lo que supone el inicio de la obsolescencia programada. Lo interesante en este caso es que la referencia a este material termina con una alusión que apela al lector de manera perentoria: “Las cosas irrompibles, aunque pueden ser realizables, no son bienvenidas aquí. Haga la prueba, por ejemplo, de tironear de esta página. Con fuerza, vamos, con fuerza. Siempre tendremos otro libro (idéntico o parecido) para venderle”.

La forma apelativa no es gratuita ni en este ni en otros casos. Continuator de aquellos autores centrados en la recreación de las artes de la escritura y la lectura, Berti nos saca literalmente del libro y nos hace mirar el mundo real, los transeúntes que pasan a nuestro alrededor mientras leemos, la ciudad de la que hemos querido evadirnos. Aquí, la conocida imagen de un lector atacado por la espalda por un personaje salido del libro que está leyendo formula una poética.

¿Qué se buscaría con ello? Aun a riesgo de equivocarnos, podemos decir que el interés por los inventos en la literatura es autorreferente. Piénsese por ejemplo en el Artefacto de Crítica Literaria, un dispositivo, que aparece en una novela de Andrew

Crumey, pero también en una supuesta presentación en la Universidad de Austin, Texas:

A simple vista parece un horno microondas, pero donde hay que introducir un libro durante varios minutos, tras los cuales la máquina emite una especie de informe crítico que analiza múltiples aspectos de la obra: ‘intensidad’, ‘eufonía’, ‘lirismo’, ‘sorpresa’, ‘originalidad’, ‘posteridad’, según rezan unos enigmáticos botones.

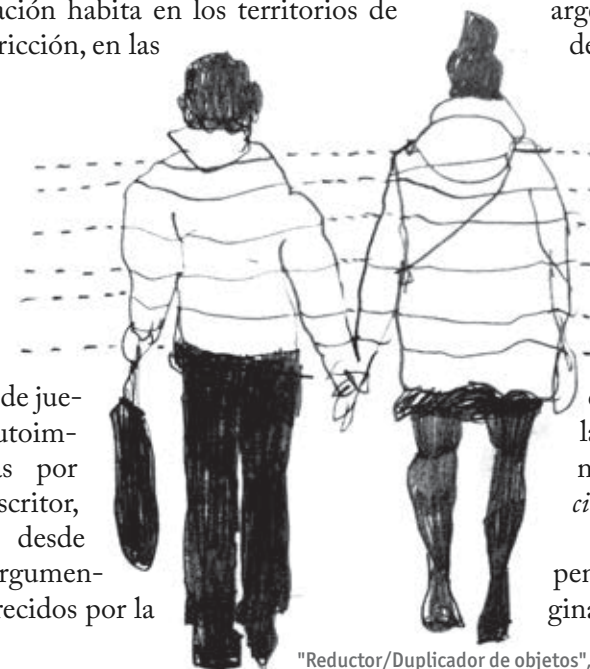
La anotación con que termina el texto es elocuente del interés de inclusión de la realidad dentro el libro: “Se cuenta que alguien introdujo un ejemplar de *El Sr. Mee*” (la novela de Crumey)

[...] y que la máquina, aunque bastante laudatoria, expresó un par de objeciones. La más curiosa de ellas: el pasaje en que Crumey pone en escena el artefacto de crítica literaria constituye un punto débil. Se trata de ‘un elemento totalmente inverosímil’, puede leerse en el informe.

La dimensión inventiva e inventada del arte se entiende cuando entendemos que la literatura es la mayor de las máquinas de inventar. Y cuando comprendemos que, de todas las invenciones, la más enigmática, absurda y redundante sigue siendo el libro. ■



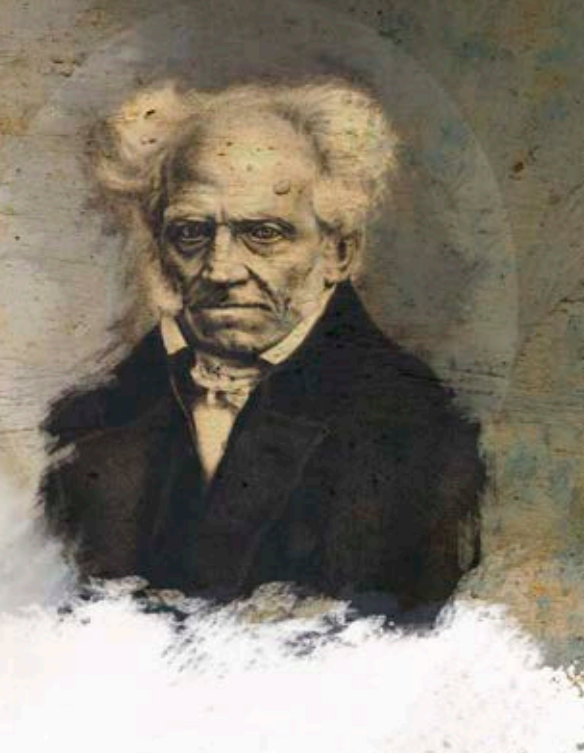
Efrén Giraldo
Ensayista y crítico.
Profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT.



"Reductor/Duplicador de objetos", del libro *Inventario de inventos*.

LOS ESCRITORES LEEN A SCHOPENHAUER

LUIS FERNANDO AFANADOR



1.

A los veintiséis años, en una biblioteca municipal del distrito VII de París, Michel Houellebecq descubre *Aforismos sobre la sabiduría de la vida*, de Arthur Schopenhauer. Aunque ya había leído a Baudelaire, Dostoievski, Lautréamont, Verlaine, los románticos, Pascal, Thomas Mann —*La montaña mágica*—, sintió que en unos minutos, “todo se tambaleó”. Después de dos semanas, salió a buscar *El mundo como voluntad y representación*. Lo encontró de segunda, en el Boulevard Saint-Michel:

En aquellos tiempos, el libro solo se encontraba de segunda mano (durante meses manifesté mi sorpresa en voz alta, y debí de compartirla con decenas de personas: estábamos en París, una de las principales capitales europeas, ¡y el libro más importante del mundo ni siquiera se había reeditado!).

2.

La conmoción espiritual pasó y diez años después, tuvo otra, Auguste Comte, el positivista, casi lo opuesto de Schopenhauer: “Me he vuelto positivista; al mismo tiempo, pues, he dejado de ser schopenhaueriano”. Sin embargo, hoy en día poco lee a Comte y nunca ha dejado de leer a Schopenhauer: “No hay ningún filósofo cuya lectura sea tan inmediatamente agradable y reconfortante como la de Arthur Schopenhauer”. Por eso, desde 2005, empezó a traducir-

lo y a comentarlo. Quizás el borrador de un ambicioso ensayo que nunca escribió y que se convirtió en el libro *En presencia de Schopenhauer*¹ una manera de celebrarlo y demostrar que sigue siendo un modelo intelectual “para cualquier filósofo venidero”; también, de agradecer “el hecho de que semejante hombre haya escrito” y decirle, al igual que Nietzsche, que su lectura “aumenta el gozo de vivir sobre la Tierra”.

3.

A los filósofos “verdaderos” les gusta agrupar a Schopenhauer con los novelistas y los psicólogos. No importa que tenga un sistema filosófico vasto y completo —“que no hallaremos en Thomas Mann, y menos aún en Freud” — que abarca la metafísica, la estética y la ética. O que su deslumbrante teoría de la voluntad sea una teoría del conocimiento: “El mundo es mi representación. Esa es la verdad que vale para cualquier ser viviente y pensante, aunque solo el hombre puede llevarla al estado de conciencia reflexiva abstracta”.²

4.

Schopenhauer, dice Houellebecq, contrario a lo que diría después Wittgenstein —“de lo que no se puede hablar es mejor callar” — hablará de lo que no se puede hablar: del amor, de la muerte, de la piedad, de la tragedia y del dolor. Incursionará en el universo de las pasiones humanas. Y sí, es justo que lo agrupen con los escritores:

Con valentía, y hasta hoy es el único filósofo que lo ha hecho, se adentrará en el terreno de los novelistas, músicos y escultores (que le manifestarán un re-

conocimiento duradero y se mostrarán reconfortados al contar a su lado con un compañero tan lúcido y sereno).

Porque el filósofo de la voluntad abrió una nueva perspectiva a la filosofía: la contemplación.

5.

“El mundo es mi representación. Esa es la verdad que vale para cualquier ser viviente y pensante, aunque solo el hombre puede llevarla al estado de conciencia reflexiva abstracta”.

Para Schopenhauer, el verdadero ser de las cosas es una voluntad irracional y ciega. Un idealismo trascendental, tomado de Kant, en el que “el fenómeno” y “la cosa en sí”, han sido reemplazadas por la voluntad y la representación, dos caras complementarias

e inseparables de un mismo ser: el mundo. La ansiedad y la insatisfacción, el dolor y el sufrimiento predominan. Hay tres formas de escapar a esa negatividad, de interrumpir ese azaroso estado: mediante la compasión, el ascetismo y la contemplación estética, en la que la música juega un papel principal. Una contemplación apacible, libre de la razón y el deseo, de los objetos. Un concepto nuevo, que no tiene nada que ver con el clasicismo ni con el romanticismo:

Semejante concepción no pertenece realmente a la historia de la cultura occidental y puede verse en ella un primer indicio de que Schopenhauer se aproxima “al pensamiento más profundo”, que le conducirá, como decía Nietzsche, al “peligro de un nuevo budismo en Occidente”.

Para él, finalmente, situarse en una posición estética, será una operación tan sencilla como dar un paso al costado.

6.

En su extraordinaria biografía sobre Schopenhauer, Rüdiger Safranski³ nos aclara en qué consiste su concepto de voluntad. No es espíritu, ni moralidad, ni razón histórica: “Voluntad es al mismo tiempo la fuente de la vida y el sustrato en el que anida toda desventura: la muerte, la corrupción de lo existente y el fondo de la lucha universal”. La actividad humana es pura nadería y toda la naturaleza es un esfuerzo sin tregua ni fin. A juicio de Houellebecq, su pensamiento evoca más al Eclesiastés, que a Baltasar Gracián y los moralistas franceses, con quienes los han comparado: “Todas las cosas andan en trabajo más que el hombre pueda decir”. El mundo es inaceptable, atroz, absurdo, pero las palabras con las que lo describe le parecen majestuosas “por su desolación y su horror”.

7.

Al abandonarse a la reflexión, el hombre se parece al actor que acaba de interpretar su escena y, mientras espera la siguiente, toma asiento entre los espectadores, desde donde contempla el desarrollo de la acción, aunque se trate de los preparativos de su muerte, antes de subir de nuevo al escenario para actuar y sufrir, como es su cometido.⁴

Un bello símil con el teatro, lo cual no es raro: para Houellebecq, las metáforas más impresionantes de Schopenhauer provienen del teatro. De hecho, la frase “el mundo como representación”, en un libro de filosofía, es una imagen afortunada. Y la tragedia le servirá para explicar su idea del mal. Hay una maldad en la cual una persona es su artífice, como Ricardo III, Yago (Otelo), Shylock (El mercader de Venecia), Fedra (Eurípides); hay otra, que se origina en un destino ciego, es decir, por el azar o el error, como Edipo, Romeo y Julieta y Tancredo, de Voltaire. Finalmente,

“La humanidad ha aprendido cosas de mí que nunca olvidará”. Sin embargo, lo olvidaron, los filósofos, salvo contadas excepciones, olvidaron sus enseñanzas. Son los escritores, como se ha dicho, quienes lo han mantenido vigente.

una tercera que se origina entre “caracteres familiares” por el mero hecho de interactuar los unos con los otros. Schopenhauer nos quedó debiendo el ejemplo y Houellebecq la llama la tragedia de la banalidad, que estaría por escribirse.

8.

Además de ofrecer una representación del mundo compatible con la ciencia, accesible a la intuición y satisfactoria a la razón, la filosofía —cree Houellebecq— también debe alcanzar la “sabiduría” en sentido práctico. En el caso de Schopenhauer lo primero hace imposible lo segundo: si el mundo es lamentable, si toda vida es sufrimiento y la humana lo es aún más, las consecuencias prácticas de su filosofía resultan “extremadamente pobres”. Lo paradójico es que escribió una obra titulada *Aforismos sobre la sabiduría de la vida*. “¿Por qué se lanzó entonces a semejante empeño? Es difícil decirlo, pero lo cierto es que lamentaríamos la ausencia de ese libro, que es a buen seguro el más brillante, el más accesible y el más divertido de los que escribió”. El humor, la escritura —como siempre— y ¡el sentido común! le aportan aquello de lo cual adolece su filosofía:

“Quien ríe mucho es feliz, quien llora mucho es desdichado”, una observación muy ingenua pero que debido a su sencilla verdad no he podido olvidar, por más de que se trate de un

truismo superlativo. Por eso hay que abrir las puertas de par en par a la alegría siempre que se presente.⁵

No obstante, su practicismo, “el mensaje radical” de ese libro sigue siendo el budismo, “pero se trata de un budismo templado, humanizado, adaptado a nuestra cultura, a nuestro temperamento ávido e impaciente, a nuestra débil disposición a la renuncia”.

9.

Antes de morir, cuando al fin había obtenido reconocimiento, Schopenhauer alcanzó a vaticinar su importancia como pensador: “La humanidad ha aprendido cosas de mí que nunca olvidará”. Sin embargo, lo olvidaron, los filósofos, salvo contadas excepciones, olvidaron sus enseñanzas. Son los escritores, como se ha dicho, quienes lo han mantenido vigente. La lista, a la cual se suma modestamente Houellebecq, es larga y distinguida: Hugo von Hoffmannsthal, Stéphane Mallarmé, Guy de Maupassant, Charles Baudelaire, Emile Zola, Jules Laforgue, Iván Turgueniev, Marcel Proust, León Tolstói (“el más grande pensador del mundo”, dijo sobre él), Robert Musil, Franz Kafka, Ernst Jünger, Azorín, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Albert Camus, Jean Paul Sartre y Thomas Bernhard, quien dijo sobre *El mundo como voluntad y representación*: “En ningún otro libro he encontrado nunca un lenguaje más claro y una inteligencia igualmente tan clara”.

10.

Párrafo aparte merece Jorge Luis Borges porque no solo lo leyó con admiración: incorporó las ideas de Schopenhauer a su creación. Y como toda lectura de Borges, fue arbitraria, selectiva: desechó el tema del pesimismo y acogió sus ideas acerca de la supremacía de la voluntad sobre la razón, la representación del mundo como una ilusión, la historia como ficción,⁶ la circularidad del tiempo —que inspira sus mejores cuentos— y esta paradoja que debió fascinarlo: la mi-

tad objetiva del presente y de la realidad está en manos del destino, por lo tanto es cambiante; la mitad subjetiva somos nosotros mismos, por lo tanto, en esencia es inmutable. Por él aprendió alemán y los agradecimientos y los homenajes aparecen a lo largo de su obra. En *Otro poema de los dones*, dice: “Gracias quiero dar al divino / laberinto de los efectos y de las causas /... Por Schopenhauer, / que acaso descifró el universo...”.⁷ Era para Borges el máximo filósofo, y si lo apuraban, el único, el que resolvió el enigma del universo en palabras. O casi: el enigma del universo no puede reducirse a palabras. ■

Referencias

- Houellebecq, M. (2018). *En presencia de Schopenhauer*, Anagama.
- ² Schopenhauer, A. (1819). *El mundo como voluntad y representación*, en obra citada, p.27
- ³ Safranski, R. (2008). *Schopenhauer y los años salvaje de la filosofía*, Tusquets.
- ⁴ Schopenhauer, A. (1819). *El mundo como voluntad y representación*, en obra citada, p.62
- ⁵ Schopenhauer, A. *Aforismos sobre la sabiduría de la vida*, en obra citada, p.79
- ⁶ Dos historiadores, a partir del hallazgo de unas cartas reveladoras de Bolívar, discuten sobre el encuentro misterioso que éste tuvo con San Martín en Guayaquil: “-Ah, Schopenhauer, que siempre descreyó de la historia”, Jorge Luis Borges, Guayaquil, *El informe de Brodie*, Obras Completas, Emecé, 2010
- ⁷ Otro poema de los dones, *ibid.*, p.488



Luis Fernando Afanador

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*.



CARTOGRAFÍA DE UN VIAJE

Antigua.
Tomada de www.joya.life

JULIA ESCOBAR VILLEGAS

*Creo en la vida bajo forma terrestre,
tangible, vagamente redonda,
menos esférica en sus polos,
por todas partes llena de horizontes*
Eugenio Montejo

¿Qué es todo eso tan dulce que tienen las ciudades queridas cuando uno está a punto de irse? Me preguntaba despidiéndome de Antigua, al término de una estadía de casi dos meses en Guatemala. Caminaba sin prisa, o más bien con el afán de disfrutar una última vez, de apreciar mejor, de no olvidar. Pero, ¿qué tan intensamente se puede vivir? Tal vez mucho más en el sueño, en la emoción de la víspera y en el recuerdo que en el instante preciso y fugitivo. En el momento de la partida, a la ternura que sentía por las calles empedradas que había recorrido durante esos días se le enfrentaba la advertencia de *Mural escrito por el viento* de Eugenio Montejo:

Adora a tu ciudad, pero no mucho tiempo, / olvida el tacto de sus piedras, / sé gentil a tu paso y prosigue de largo... Las ciudades se prometen al que llega / pero no aman a nadie... / Por eso el río pasa y no vuelve, / por

eso el árbol que crece a sus orillas / elige siempre la madera más leve / y termina de barco.

Había entonces que continuar el viaje, asumir con firmeza la condición de transeúnte, reponerse a la nostalgia anticipada de quien amó un lugar y no sabe, no puede saber si va a regresar.

Una contradicción semejante me había oprimido cuando una de mis profesoras, al contarle que primero viajaría a Guatemala, luego a México y, por fin, a Colombia, me reveló otra lectura de la frase “*there is no place like home*”, haciendo énfasis en la negación. En vez de afirmar que no hay ningún lugar como el hogar, cuestionó que hubiera tal lugar como eso que se llama hogar. Comprendí que se refería al desconcierto de un extranjero, ubicado entre dos o más mundos, el suyo y al que llega, donde al menos por un tiempo se asienta, arma una casa, aunque sea pequeña, y cultiva amistades, incluso un puñado o menos. ¿Qué es un hogar, es un lugar donde se nace, donde se transcurre la niñez o la adolescencia, donde se vive y se tiene una rutina o donde se añora volver? ¿Es, más bien, una sensación acogedora, una condición de cómodo recogimiento, privacidad y libertad? ¿Es una o varias personas, uno o varios paisajes, uno o varios espacios no fijos, sino creados cada vez, como el rincón de lectura, la calidez de una mesa o el cobijo para descansar? Lo escrito por el viento en el poema de Montejo es claro: los lugares no aman a nadie, ni siquiera la propia tierra natal —que puede, de repente, ser tan hostil—; si se ha de amarlos, en todo caso hay que saber pasar.

Para casi todos los estudiantes de la Universidad de Cincinnati, a quienes acompañé a Guatemala como profesora y líder asistente, era su primera experiencia como extranjeros. Ser extranjero no es siempre equivalente a ser turista. Millones y

millones de personas somos extranjeras en Estados Unidos, pero no somos turistas en las ciudades que habitamos. Sin embargo, en Guatemala, mis estudiantes y yo fuimos ambas cosas; ante todo, turistas. Si un extranjero puede sentir que tanto su mundo originario —del que ha partido— como su nuevo mundo —en el que se ha establecido— son su hogar, o dos formas distintas de eso que se llama hogar, ¿puede también un turista experimentarlo en un lugar donde está de paso? ¿Puede un turista, sin dejar de percibirse muy lejos de su patria, sentirse a la vez muy cercano a la tierra que visita?

En un primer plano, este viaje a Guatemala se define como turístico por realizarse fuera del entorno habitual, por ser breve y por estar motivado por el placer y la curiosidad. En un segundo plano, en este viaje confluyen turismo cultural y académico (para tomar un curso intensivo de español, un curso de actualidad latinoamericana y así, obtener créditos universitarios), turismo rural y social (para conocer comunidades no urbanas y participar como voluntarios en escuelas, hospitales y hogares geriátricos, así como en jornadas médicas y de construcción), turismo arqueológico (para explorar ruinas mayas como Iximché y Tikal), turismo de aventura (para escalar un volcán, como El Pacaya) y turismo ecológico (cercano a nuestra experiencia en San Juan La Laguna en el lago Atitlán o a nuestro recorrido por el Río Dulce).

Hoy en día, el turismo es una poderosa actividad, un interesante campo de estudio. La pregunta sobre cómo y por qué viajamos dice mucho sobre quiénes somos, qué pensamos del mundo y cómo nos relacionamos con este. Más allá de datos claves (¿cuántos millones de turistas internacionales por año? ¿Cuál ha sido la evolución de esta cifra en los últimos cien, cincuenta, veinticinco años? ¿Cuál es el porcentaje por continente y por país? ¿Cuántos turistas llegan a estos lugares

por día? ¿De qué nacionalidades son? ¿Qué países están en pleno *boom* turístico? ¿Cuáles son los medios de transporte usados y en qué porcentaje? ¿Cuáles son los motivos de viaje? ¿Adónde ir, siendo turista, para evitar a otros turistas?) y de datos curiosos (por ejemplo, algunas tendencias, como el turismo espacial, o bien, viajar por fuera de la Tierra; el turismo oscuro, que recorre lugares asociados con la muerte, el desastre y la violencia, como los que fueron campos de concentración o cámaras de tortura; o el *tourism of doom*, que busca contemplar —antes de que sea demasiado tarde— paisajes en peligro de extinción, como los glaciares de la Patagonia, la nieve del Kilimanjaro o la Gran Barrera de Coral) hay algo en los orígenes de la palabra *turista* que podría revelar otros aspectos de su acción.

Turismo y turista provienen del francés *tour*. Entre las numerosas acepciones de esta palabra, puede significar el límite de una cosa, de un cuerpo o de un lugar, o sea el borde, el contorno o la periferia. Por otro lado, denota un movimiento circular, un giro, como el de la Tierra alrededor de su eje. De ahí que exprese también dar una vuelta o emprender un viaje con el fin de regresar al punto de partida, al lugar de origen. Un turista es, entonces, alguien que sale de su centro y proyecta regresar, con el fin de transitar otros territorios. Su periplo, justamente, no solo tiende a ser circular, sino también a realizarse en el límite, en el margen de los sitios que visita.

A medida que el turismo se ha hecho más fuerte, las diferencias entre turista y viajero se han intensificado. Sobre todo, en lo que respecta a la calidad o profundidad de la experiencia de viaje. La figura estereotípica del turista, en la que destacan su obsesión por las fotografías, sobre todo las *selfies*; su itinerario previamente definido, colmado de paquetes de *tours* organizados por agencias de viajes; y su bolsa cargada de compras hechas

en tiendas de *souvenirs*, se ha convertido en una imagen más bien banal, en el símbolo de un viaje superficial. En este marco específico, los sitios más visitados del mundo, si no se transforman en una especie de *no-lugares* —término acuñado por el antropólogo francés Marc Augé para referirse a los puntos de paso como aeropuertos, estaciones o supermercados, donde se cruzan miles de individuos a diario—, al menos sí propician la experiencia de consumo, anonimato y desarraigo que les es inherente.

Por supuesto, los lugares no aman a nadie; somos nosotros quienes los amamos o quienes pasamos en ráfaga a través de ellos. Somos nosotros quienes, con intención o sin ella —si los hallamos por azar—, con interés cultivado, fascinación instantánea, inesperado tedio o habitual indiferencia, establecemos conexión con ellos. Incluso un aeropuerto, siendo solo un lugar de tránsito, es para alguien ese punto en las afueras de su ciudad natal donde soñaba en la infancia que un día partiría lejos, y que ahora es el espacio donde se reencuentra con su familia y donde también se despide de ella cada vez; o el caso de alguna estación de tren en otro continente, que es para alguien el sitio adonde sus abuelos siempre quisieron llegar, y que ahora siente que va en su lugar, cumpliéndoles un sueño. Precisamente, los viajes somos nosotros mismos, o bien, no se realizan sino de forma introspectiva. A eso se refiere Eugenio Montejo en *Mi país es un mapa antiguo*:

Nunca mintieron las líneas del cartógrafo / al copiarnos su sueño. / Es cierto que muchos cauces de estos ríos / eran imaginarios... / Pero fue exacta siempre la piedad / y el fulgor de los ojos asombrados / ante la luz de las palmeras... / ¿Qué otra verdad podemos reclamarles? / Esos mapas eran bellas cartas de amor, / tatuajes de navegantes...

Cualquiera que sea el tipo de relación que entable el turista con los lugares que visita, su viaje no deja de llevar el sello de la etimología de su propia palabra: una estampilla donde

están inscritos centro y límite. El centro es el punto de partida, el origen, y adonde se aspira volver. El límite es, de una parte, la trayectoria que nunca es solo una línea recta, sino que siempre incluye al menos una curva, o sea el giro de regreso. De otra parte, es la orilla desde donde se observan los horizontes, el borde de los mundos que se rozan en el camino. En mi viaje, una imagen de esa situación fronteriza es la muñeca maya entre dos banderas —la guatemalteca y la colombiana—, que encontré al llegar a una de las habitaciones donde me hospedé. Además, yo venía de Ohio, acompañando a jóvenes estadounidenses en territorio latinoamericano, observando ese encuentro cultural muy de cerca, escuchando sus comentarios y reflexiones, advirtiéndome su asombro y curiosidad, y dialogando con sus inquietudes.

Ahora bien, el ejemplo por excelencia es haber estado frente a majestuosas ruinas tanto mayas como coloniales, haber recorrido un país donde suena el español, al mismo tiempo de más de veinte lenguas mayas y otras como las xincas, en vía de extinción, y la garífuna, que escuchamos en Livingston, al borde del mar, una noche en que una impetuosa tormenta, con sus truenos y viento, no aplacó los tambores. Por lo demás, en Antigua, espléndida ciudad de cuatro colores (azul como el del lago Atitlán, rojo como el del pecho del quetzal, blanco como las nubes que suelen cubrir las cimas de los volcanes, y amarillo maíz), coexisten las casas coloniales —tan entrañables y misteriosas al mismo tiempo—, los turistas



LA MERCED, ANTIGUA.

de todos los rincones del planeta y las mujeres mayas, cuyas voces quisiera no olvidar, cuyas historias tejidas en sus huipiles tuve muy poco tiempo de aprender a leer.

Por doquier encontré estampas de estos mundos superpuestos que un turista, en su tránsito, a menudo solo alcanza a vislumbrar; de modo que, si lo cautivan mucho, solo puede tratar de alargar o intensificar el instante diciéndose “aquí estoy ahora, y esto es bello”, antes de tener que dar el próximo paso. Por ejemplo, en las ruinas mayas de Iximché. A causa de los incendios que los españoles produjeron en el sitio, solo quedan las fundaciones, vestigios sobre los que crecen la hierba y los árboles, a cuya sombra los turistas nos sentamos un momento. Igualmente, en Tikal —el lugar de las voces—, si se escalan los templos y se llega hasta su cima, puede verse cómo la selva ha cubierto la zona. Si bien falta mucho por descubrir de estos yacimientos arqueológicos, es probable que Tikal fuera abandonada a causa de sobrepoblación, tala de bosques y escasez de recursos. El rugido del jaguar que no es imposible tener ocasión de oír, ¿contendrá alguna advertencia para todos nosotros? Asimismo, en los recodos de Antigua, junto a antiquísimas ruinas coloniales sobreviven magníficos árboles centenarios; algunos verdes, otros floridos, de cuyas copas brotan los pájaros. Ojalá que el quetzal también permanezca, que su larga estela de plumas brillantes continúe su vuelo lento. Su presencia lejana y sigilosa desde los bosques húmedos acompañó todo mi viaje, y su imagen me basta para regresar, en mi memoria, al país verde jade, verde quetzal.

Como turista, anduve en el límite de muchos mundos en Guatemala: el del jaguar, el del quetzal, el maya, el garífuna, el colonial, el de otros turistas. Esa misma posición de quien observa un paisaje definió mi encuentro con los volcanes Agua, Acatenango y Fuego —emblemas del horizonte antigüeño— y con el Pacaya —el único que escalé, hasta cierta altura donde la niebla llega en oleadas súbitas, para divisar los arroyos de lava incandescente en la cima y para pisar la lava petrificada, *souvenirs* de lo profundo de la tierra— hasta que coincidí con la erupción del Volcán de Fuego el 3 de junio. Fue en ese momento cuando algo cambió en este viaje, cuando estar en el límite adquirió otro sentido: el de estar adyacente a una zona de peligro. Una lluvia de cenizas y pequeñas piedras había roto la ilusión de seguridad consustancial al viaje turístico. Antigua se había cubierto de lodo.

A pesar de las alarmantes noticias, de la incertidumbre de pisar un suelo que ya no se sentía firme, aunque se supiera de antemano que era inestable, que siempre lo había sido; de la conciencia de respirar, de repente, un aire enrarecido y malsano; y de la vía libre que nos fue dada para irnos de Guatemala antes de tiempo si así lo preferíamos, nadie tomó esta decisión. Antigua fue recuperando su brillo a la par que las consecuencias del desastre en las poblaciones aledañas empezaban a concretarse en cifras, innumerables historias e imágenes. Nuestra relación con el lugar se había vuelto distinta, más cercana. El viaje nos había sacudido íntimamente, nos había cuestionado y nos había dicho algo sobre nosotros mismos, alterando nuestra forma de sentirnos en la

Tierra y también la relación entre nosotros, y entre cada uno con muchos desconocidos más. Quizás un hogar no es tanto un domicilio como una sensación que puede surgir en cualquier parte y compartirse con extraños. Tal vez conserva el sentido muy antiguo de sentarse alrededor de un fuego para alimentarse y para descansar, pero también para protegerse del frío o del peligro, y para contarse historias.

Hay un bar en una esquina de las afueras de Antigua donde miles de turistas han escrito o dibujado algo en todas sus paredes, columnas, barras y sillas. Han sido tantos que no queda otra opción sino escribir sobre aquellos trazos si también se quiere dejar algo. Allí observé el cruce del camino de muchos, el rastro de su pasaje, apenas un poco más que su propia caligrafía. En muchos casos, tan solo la forma en que escriben su propio nombre. Allí, leyendo y descifrando los caracteres, quise, como Eugenio Montejo en su poema *Mudanzas*,

No ser nunca quien parte ni quien vuelve / sino algo entre los dos, / algo en el medio, / lo que la vida arranca y no es ausencia, / lo que entrega y no es sueño, / el relámpago que deja entre las manos / la grieta de una piedra. ■



Julia Escobar Villegas
Graduada en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Estudiante de doctorado, profesora de español y editora asistente de *Cincinnati Romance Review* en la Universidad de Cincinnati (*Department of Romance and Arabic Languages and Literatures*), en Estados Unidos.

La Lista de tus órganos

LINA MARÍA PARRA OCHOA

Tengo en mis manos la lista de tus órganos. Los que serán donados. Paso los ojos por cada uno y es como si los viera dentro de tu cuerpo, aunque en realidad no los he visto jamás. Y si caminara hasta la habitación donde estás ahora, en la que está tu cuerpo inmóvil y desnudo sobre una camilla de metal, y si pudiera abrirte y asomarme adentro de ti y verlos, a tus órganos, sé que no me sorprendería porque ya me los sé de memoria. Un par de doctores me miran mientras reviso la lista, se nota que están apurados, que quieren la autorización para llevarse los órganos, pero no son capaces de manifestar su afán ante mí, que estoy de luto porque acabas de morir. No sé realmente porqué necesitan que dé el visto bueno, se supone que ya te habías registrado como donante, que ya todo estaba aprobado, pero heme aquí, con el papel entre las manos y la lista en el papel y los doctores vestidos de doctores; uno más serio, más clásico con sombrero verde hospital, mientras que el otro lleva un sombrero de muñecos coloridos, porque debe ser pediatra. Y espera algo dentro de ti para sacarlo y meterlo en un niño.

Imagino el tamaño de tus órganos, tus órganos adultos, metidos en el cuerpo de un infante. No sé si se podrá hacer. Cómo le quedaría a un niño de siete años tu corazón, que conservaste perfecto hasta la muerte, cual si no lo hubieras estrenado. En lugar del papel con la lista veo una mesa de cirugía y sobre ella el pecho abierto de un niño y dentro del pecho tu corazón enorme. Es que tu corazón tiene que ser enorme, musculoso. Y el órgano palpita por primera vez dentro del pecho del niño, pero ya no cabe nada más y los doctores no saben cómo cerrarlo.

Me arden los ojos, les entrego la lista a los doctores que zapatean impacientes. Digo que sí, que claro, que esos son los órganos, que ojalá todo salga bien. Me siento en la sala de espera, aunque me dicen que me puedo ir, que ya moriste, lo que resta es sacar los órganos y luego arreglar el cuerpo. Pero yo me quedo porque quiero esperar y esta es la sala para eso. Ojeo una revista de chismes de famosos, los conozco a todos, estoy

enterada de los pormenores de sus vidas famosas, y me asqueo un poco de que los estantes de mi cerebro estén rellenos de esos datos inútiles, pero no dejo de leer. Me gusta sobre todo leer sobre las familias reales, como a ti. Esa idea de la realeza, tan alejada de nuestra vida beige de clase media, es algo irresistible. Los vestidos de las princesas, los sombreros horribles de las reinas, los palacios, los escándalos tan inocuos, pero tan reveladores, los amoríos, las drogas, la anorexia. Sobre todo el desconocimiento, no saber qué es verdad y qué es chisme, no saber qué comen en un día normal, de qué hablan, si alguna vez han ido a un mercado, si saben cuál es el precio actual de un kilo de papas. No saber es lo que me gusta, lo que nos gustaba.

Esta revista que leo tiene un reportaje especial sobre los miembros más jóvenes de las familias reales de Europa, las nuevas generaciones. Miro las fotos y trato de imaginarme cómo se moverán estas personas tan bellas y estáticas. Pienso en sus órganos que funcionan dentro de sus cuerpos reales y me pregunto si serán exactamente iguales a los nuestros, a los tuyos que seguramente ahora los médicos sacan con premura y delicadeza de tu cuerpo; o si serán diferentes, los órganos reales, de sangre azul y carne negra.

La última vez que te vi ya habías muerto y tu piel ya no era tan blanca como la mía, estaba más bien gris. No era tu piel suave, incluso después de tantos años, más suave que la mía y más blanca. Cuando te vi así, recordé las venas de tus brazos y de tus muñecas, las mismas que se translucen bajo mi piel, azules y bien delineadas. Recordé oír de tu boca por primera vez lo de la sangre azul. Me dijiste que éramos de sangre azul, porque te gustaba apelar a una idea de la alcurnia que está tristemente instalada en la conciencia colectiva de nuestra familia. Eso de que descendemos de los españoles, eso de buscar nuestros apellidos en los árboles genealógicos y conocer los orígenes de las familias y los escudos de armas. Eso de mirarse la piel y las venas y decir, aunque solo en chiste, que descendemos de los españoles, como si ellos fueran mejores, como si fueran tan buenas personas.

Todos los jóvenes del reportaje de la revista son blancos y rubios. Seguro si uno se acerca con un buen lente, tienen la piel tersa y debajo translucidas sus venas azules, como las nuestras. Pero resulta que todo el mundo tiene las venas azules, o más bien, que nadie tiene las venas azules. O que, como en las ilustraciones de anatomía del colegio, las venas son azules, pero las arterias rojas. Tu cuerpo ahora debe estar abierto como una flor carnívora, como uno de esos dibujos anatómicos e irreales de los libros, mostrando los órganos de la lista en un orden impecable. Pero no podría señalarlos uno a uno, aunque me los aprendí de memoria, porque al asomarme adentro de tu cuerpo vería solo carne, sangre, tejidos. Los cuerpos son caos, no son discernibles a simple vista como el muñeco desollado del libro de biología. No son higiénicos, ni secos, ni tienen espacios vacíos.

Aclaración

Un lamentable malentendido en el material recibido para el número 333 de la Revista: un cuento de Claudia Ivonne Giraldo aparece publicado a nombre de Lina María Parra. Al ofrecerle disculpas a las autoras, anunciamos que en el presente número (334), tenemos el gusto de publicar *La lista de tus órganos* de Lina María Parra.

Entonces tu cuerpo se siente ajeno, y me asusta no poder conocerlo, no poder señalar en él los órganos de la lista. Y me asusta luego no saber quiénes irán por ahí con tus órganos dentro, como si fueran de ellos y no prestados. ¿Será que si me los cruzo en la calle los reconoceré? Claro que no. Así no funciona la ciencia, y tú hiciste esto en nombre de la ciencia. Por la ciencia. Aunque creo que lo de la ciencia más bien lo dijo el papá, cuando señaló que ser donante era ayudar a la ciencia, como si la ciencia fuera algo, o necesitara ayuda. Y tu dijiste que sí, que así por lo menos evitabas que alguien más muriera y que no se desperdiciaban tus órganos buenos. Lo que quede de mí lo siembran en la finca, dijiste luego. Solo que ahora no se puede porque tampoco hay finca. Le van a construir una carretera por encima, en nombre del progreso. A tus matas, las de la finca, que tanto cuidaste, las va a arrasar una retroexcavadora. A la casa le va a pasar lo mismo. Mientras tanto, tu cuerpo lo escarba la ciencia para salvar otras vidas, aunque cabe la posibilidad de que sean tan tuyos tus órganos, medio repelentes y distantes como tú, que sus nuevos dueños no los asimilen.

Me canso de las miradas de las enfermeras que, desde su escritorio, me juzgan porque no me he ido y les estoy ocupando las sillas: una para mí, otra para mis pies y otra para mi morral y mi chaqueta. La jefe de las enfermeras se me acerca y me informa que ya terminaron de remover todos los órganos viables, que ahora el cuerpo quedará en manos de la funeraria, quienes deben arreglarlo para el velorio. Me recorre la cara con sus ojos chiquitos y me dice que tengo muchas ojeras, así de frente, que seguro estoy muy cansada, que por qué no me voy. Claro. Qué más me voy a quedar haciendo aquí, me duele la espalda.

Dejo la silla y me dirijo hacia la salida, pero antes de llegar volteo a la derecha y me meto en la cafetería del hospital. Me siento a tomar un café, no compro nada de comer, todo tiene queso y yo soy intolerante a la lactosa. Pienso en la lista de tus órganos, en tu estómago que toleraba todo, en tus pulmones limpios, incluso habiendo respirado tantos años en esta ciudad. Pienso en tu hígado tan conservado, como si fuera de una mujer mucho más joven, porque nunca tomaste, o si tomaste fue alguna cerveza de vez en cuando. En tus últimos años hubo más cervezas, desde que descubriste las artesanales y las que yo te traje de Europa, entonces tal vez el hígado no esté prístino, tal vez tenga una que otra cosita, pero estaba en la lista de tus órganos, aprobado, ya seguro en una loncherita congeladora camino a alguien más que lo espera.

El papá te miraba con desaprobación cuando tomábamos cerveza en las noches de la finca, tú con ruana aunque no hacía frío. Te miraba, pero no decía nada porque qué iba a decir, si tu disfrutabas la desaprobación, te apoyabas en ella. Una de esas veces nos sentamos en el borde de la piscina con los pies en el agua, era de noche como ahora que miro por los ventanales de la cafetería las luces de los taxis que dejan y recogen gente

en la entrada del hospital, y las luces son un poco como los reflejos en la piscina esa noche. Nos tomamos dos cervezas belgas que compramos en un supermercado que traía cosas importadas, mientras el papá leía en una hamaca. Con el pie sentí algo frío y sólido. Alumbramos con una lámpara el agua oscura y vimos un sapo muerto flotando cerca al borde. Algunos animales llegaban a morir en la piscina, buscando agua se encontraban con cloro. Lo saqué con la mano y lo miramos. Quedó boca arriba, la panza pálida y las extremidades extendidas sobre un charquito de agua.

Acabo de tomarme el café que ya está frío y la imagen de ese sapo se me confunde con la tuya. De repente estás en una camilla metálica, bocarriba, con las extremidades extendidas y la panza blanca y distensionada. Te abren y te escarban y yo miro desde arriba como si fuera una cámara o un alma de las que quedan flotando en el quirófano. Qué venas tan azules, señala uno de los doctores. Qué anatomía tan ordenada, responde el otro, y te ves igual que los dibujos de los libros, esquemática y llena de espacios vacíos. Una de las enfermeras se admira de que tu páncreas es muy ibérico, de que tu piel es muy digna, esta señora debe ser de alcornia. Apareces en una revista, en el matrimonio de alguna princesa, usas un sombrero grande, ridículo y tomas cerveza belga aunque eso no sea bien visto en ese tipo de eventos. Luego estás vacía, desinflada, solo queda el forro. Todos somos eso, un caos de tripas metido en un forro. Tu caos ya fue diseccionado, separado y reciclado en otros. Tu forro seguro ahora lo están rellenando los de la funeraria quién sabe con qué. Me imagino algodón blanco, como si fueras un cojín o un sapo disecado.

El papá se fue del hospital hace tiempo. Necesitaba dormir, pero yo no quise acompañarlo. No fui capaz de dejarte, como si aún fueras algo. En una de las mesas cercanas a la mía, alguien olvidó una revista de chismes: *Vanidades*. La ojeo pero no hay nada sobre la realeza, ni sobre ti. No importa, la sigo leyendo.

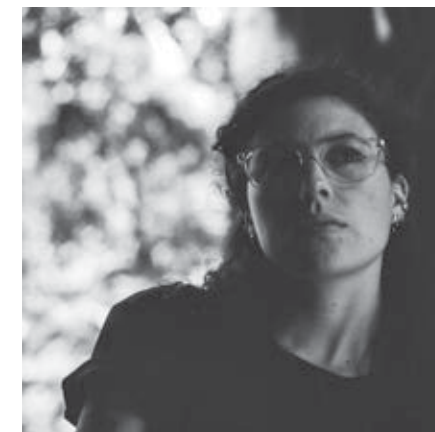
Mañana en el velorio va a estar el papá junto al féretro y tú adentro, rellena de cosas que están ahí para reemplazar la solidez de tus órganos. Haré la lista en mi mente mientras las tías rezan los rosarios y la gente come empanadas y toma aguardiente. Diré como un mantra la lista de tus órganos: corazón, pulmones, riñones, hígado. La voy a repetir como si fuera otro rosario, pero no te miraré porque no podré sino ver el sapo de la piscina que ya no está, ya que tumbaron toda la finca en nombre del progreso y las carreteras de doble calzada para traer más productos al interior y sacar más productos al exterior y tumbar más bosque que no es progreso sino caos, naturaleza, como tus órganos caóticos y para nada ibéricos ni dignos, que ahora deben estar por ahí metidos en otros pechos, en otros torsos, en otros vientres, luchando la lucha de la vida incluso después de muertos, tratando de no ser tan repelentes, de que las células de esos otros cuerpos no los rechacen. El

progreso y la ciencia salvan vidas. No son triviales como la realeza o ficticios como la sangre azul.

Miro mi mano abierta y vacía, y en ella puedo ver tu corazón latiendo. La cierro y voy a la recepción del hospital. Quiero preguntar uno dónde se inscribe para donarle el cuerpo a la ciencia. Cómo así niña, me dice la recepcionista medio dormida. El cuerpo, todo entero, lo quiero regalar a la ciencia para que haya progreso y carreteras y la gente no se muera por enfermedades. Quiero que mis órganos los usen otras personas, que mi cuerpo sirva en clases de anatomía en la facultad de medicina, y que luego conserven mi osamenta colgada de un gancho en algún salón de biología. La recepcionista no me entiende, ni yo misma me entiendo tampoco. Tengo en mis manos la revista de la cafetería como antes tenía la lista de tus órganos. La enrolló y me la meto bajo el brazo, en un gesto que me es ajeno pero que he visto en otros y que ensayo, porque de ahora en adelante ensayaré puros gestos nuevos, los gestos de alguien que ya no tiene mamá, o de alguien que tiene la mamá desperdigada en pedazos dentro de los cuerpos de otros. Voy a intentar dormir un poco antes del velorio. Tal vez en unos meses una señora junto a mí en el metro traiga puestos tus riñones. ■

Lina María Parra Ochoa

Escritora graduada en Filosofía y letras, con una maestría en Estudios latinoamericanos de la Universidad de Leiden en Holanda. Trabaja como docente universitaria de literatura y escritura creativa. Sus cuentos se han publicado en diferentes medios literarios de la ciudad. Uno de sus cuentos hace parte de la antología bilingüe *The crisis inside*, publicada en Alemania. En 2017 gana la Beca de creación de la Alcaldía de Medellín en la modalidad de cuento. *Malas posturas* es su primer libro.

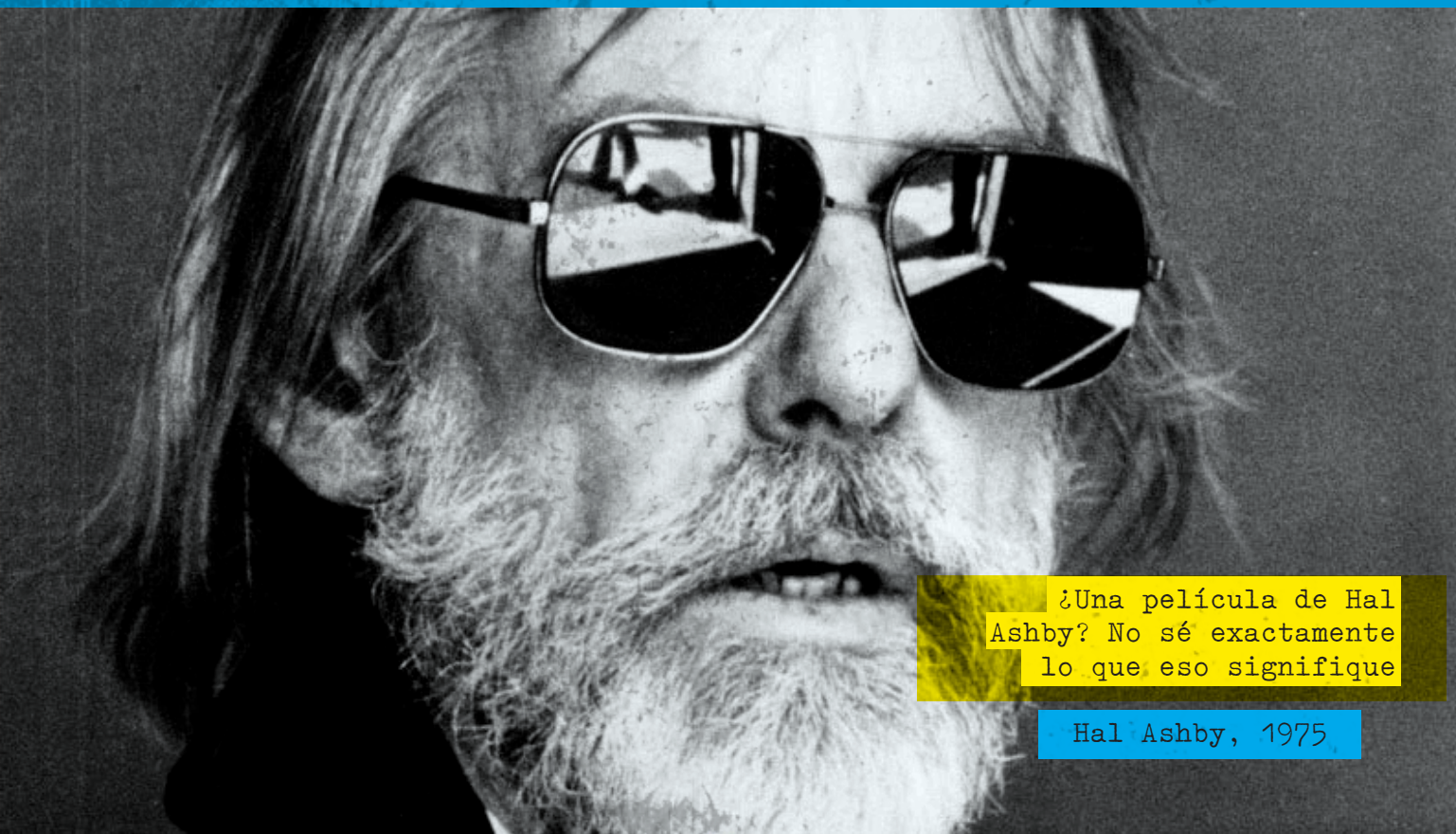


Fotografía: Carlos Felipe Ramirez

HAL ASHBY

el bicho RARO

JUAN CARLOS GONZÁLEZ A.



¿Una película de Hal Ashby? No sé exactamente lo que eso signifique

Hal Ashby, 1975

[Ir a Contenido >>](#)

El 27 de diciembre de 2018 se conmemoran treinta años del fallecimiento de uno de los autores emblemáticos del “nuevo Hollywood” y paradójicamente uno de los menos recordados pese a la calidad enorme de su cine. Los invitamos a entrar al mundo singular de Hal Ashby.

Al referirse a Hal Ashby es contundente el juicio de Peter Biskind, el autor de uno de los textos de referencia sobre el “nuevo Hollywood”, *Moteros tranquilos, toros salvajes*:

En Hollywood, desde el punto de vista profesional no hay nada peor que morir. Hoy, Hal Ashby está casi olvidado porque tuvo la desgracia de morir a finales de los ochenta, pero en los años setenta tuvo mejor racha que cualquier otro director. Tras *The Landlord*, en 1970, dirigió *Harold y Maude*, *El último deber*, *Shampoo*, *Bound for Glory*, *El regreso* y, en 1979, *Bienvenido, Mr. Chance*, antes de desaparecer en el oscuro túnel de los postsetenta, las drogas de los ochenta y la paranoia.¹

Sus palabras se antojan duras, pero no están desprovistas de razón. La prematura muerte de Hal Ashby y los problemas personales y profesionales que afrontó en la última etapa de su carrera parecieron haber sembrado un manto de incomprensible silencio sobre un autor que hizo una seguidilla de obras geniales que ayudaron a definir el “nuevo Hollywood”.

Como lo expresó el productor Peter Bart, “Ashby era el más americano de todos esos directores y el único con verdadero talento. Fue víctima de Hollywood, la gran tragedia de Hollywood”.² Bohemio y hippie, Ashby fue un hombre de pelo y barba largos y descuidados, consumidor de marihuana y cocaína, un artista que re-



{Cine}

presentó como pocos la contracultura de los años sesenta y setenta. Pese a su influencia, son pocas las biografías y los estudios críticos existentes sobre él. El documental *Hal* (2018), de Amy Scott, fue para muchos apenas la primera aproximación a un realizador del que todo lo ignoraban.

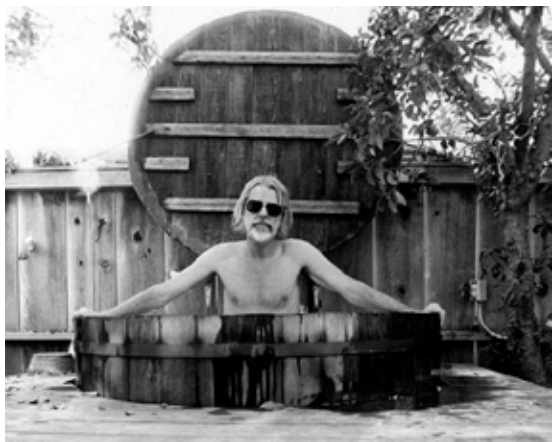
Pero dejemos que él mismo se presente:

Nací en Ogden, Utah. Nunca fui mormón. Odiaba la escuela. Fui el último de cuatro hijos. Mi mamá y mi papá se divorciaron cuando yo tenía cinco o seis años. Papá se suicidó cuando yo tenía doce. Luché por crecer, como la mayoría de los demás, totalmente confuso. Me casé y me divorcié dos veces antes de cumplir los 21. Hice autostop hasta Los Ángeles cuando tenía 17. Había tenido alrededor de 50 o 60 trabajos hasta el momento en que empecé a laborar como operador de Multilith en los viejos estudios de Republic".³

Ashby dejó Utah y llegó a Los Ángeles sin una meta clara. Tras intentar durante tres semanas conseguir empleo fue a la oficina de desempleados de la ciudad y ahí lo enviaron a Universal Studios a manejar la correspondencia y después pasó a los estudios Republic donde manejó una prensa Multilith para la impresión de posters.

Ashby tuvo la oportunidad de iniciar su carrera en el cine como asistente de montaje de Gene Fowler Jr. y de Robert Swink y trabajar junto a este último en filmes de William Wyler —*Friendly Persuasion* (1956), *The Big Country* (1958)— y George Stevens —*The Diary of Anne Frank* (1959) y *The Greatest Story Ever Told* (1965)—. Fue un aprendiz aplicado: para él la sala de montaje era

El sitio perfecto para examinar todo. Todas las cosas son canalizadas a una tira de película, desde la escritura, cómo está



escenificada, hasta el director y los actores. Y usted tiene la oportunidad de correrla hacia atrás y hacia adelante muchas veces y hacerse preguntas sobre ello ¿Por qué me gusta esto? ¿Por qué no me gusta esto?⁴

Tras una temporada en Europa regresó a Estados Unidos y ya como montajista principal, su labor estuvo muy vinculada a la obra del director Norman Jewison, para quien hizo la edición de cintas como *The Cincinnati Kid* (1965), *¡Ahí vienen los rusos, ahí vienen los rusos!* (*The Russians Are Coming, the Russians Are Coming*, 1966), *Al calor de la noche* (*In the Heat of the Night*, 1967), *The Thomas Crown Affair* (1968) y *Gaily, Gaily* (1969), por la que no recibió crédito.

Durante el resto de los años sesenta la presencia de Jewison en la vida de Ashby le garantizó no solo trabajo seguro y de manera regular, sino también una amistad devota. [...] Los dos formaron una rara relación personal y profesional que fue más cercana y más creativamente productiva que la que cualquiera de alguno de ellos iba a experimentar después.⁵

Nominado al Oscar por el montaje de *¡Ahí vienen los rusos, ahí vienen los rusos!*, obtendría ese premio por *Al calor de la noche*, todo un parteaguas en su carrera: sus días como montajista estaban por terminar.

Había estado trabajando diecisiete horas al día, siete días a la semana, durante diez años. Me despertaba a las tres de la mañana y me iba a trabajar. Me proponía irme del estudio a las seis, pero daban las nueve y seguía ahí. Había mejorado día tras día en mi trabajo mientras iba arruinando mis matrimonios. De repente, me cansé. Me había vuelto montador porque todo el mundo decía que era el mejor entrenamiento si quería ser director, pero un día me di cuenta de que ya tenía casi cuarenta años y que ya no tenía energía para seguir. Y lo dejé.⁶

Su carrera como director empezaría apadrinada por Norman Jewison, que rechazó el proyecto de *The Landlord* (1970) por incompatibilidad de fechas de producción, para cedérselo a Ashby con la anuencia de los productores. *The Landlord* fue un temerario y sorprendente debut. En la primera escena de la película el protagonista, Elgar Enders (interpretado por Beau Bridges) está sentado en una cómoda silla en el patio de su mansión de Long Island bebiendo un trago. Súbitamente nos mira y nos habla:

Es solo que tengo la sensación de que somos todos —me refiero a todos, negros, blancos, amarillos, demócratas, comunistas, republicanos, ancianos, jóvenes, lo que sea— todos somos como un montón de hormigas, ¿ven? Mira, el impulso más fuerte que tenemos como verdadera fuerza vital es ganar territorio.

Elgar es uno de los hijos de una familia neoyorquina adinerada y ultraconservadora, y su grito de libertad e independencia es comprar un edificio de apartamentos en el sector de Park Slope, Brooklyn, con la intención de expulsar a los actuales inquilinos —de raza negra todos ellos— e impulsar la gentrificación del vecindario convirtiendo el

edificio en un lujoso y exclusivo condominio para su uso privado.

La ingenuidad de Elgar se enfrenta a la desconfianza de los arrendatarios y al enojo de sus padres, azuzado este último por la naciente relación entre él y Lanie, una estudiante mestiza de arte, que inicialmente todos dan por blanca. Elgar va cambiando su manera de pensar a medida que su relación con ella progresa y se va haciendo cargo de las necesidades de los inquilinos, acercándose —quizá demasiado para su propio bien— a su mundo, mientras cae la venda de sus ojos que le impedía ver los contrastes sociales en los que se estaba moviendo.

The Landlord tiene la mirada del montajista que Ashby había sido y hay por ello unas escenas en paralelo y una disposición formal artificiosa pero elegante, para un filme arriesgado que se mueve entre la sátira, la comedia gruesa, el comentario y la crítica social. Se ve que las ideas liberales que Ashby profesaba encontraron en la novela de la escritora negra Kristin Hunter y en el guion de Bill Gunn una adecuada caja de resonancia.

Enséñame a vivir (*Harold and Maude*, 1971) es una comedia negra sobre Harold (Bud Cort), un joven que trata de llamar la atención de su adinerada y despreocupada madre simulando suicidios de manera muy verista, una táctica a la que ya su progenitora parece haberse habituado, considerándola una muestra más de las extravagancias de su hijo, que incluyen asistir a habitualmente a misas de difunto y entierros, y manejar un auto funerario. El tono de la narración es frío y bastante artificial (la relación madre e hijo es absurda en su abstracción) hasta la aparición de Maude (Ruth Gordon), una octogenaria librepensadora llena de energía vital que llega a darle un vuelco al nihilismo de Harold, transformando positivamente su existir. Arriesgadamente, terminan enamo-

rándose en el proceso. El humor seco, la planificación rígida y el estatismo de la puesta en escena de *Enséñame a vivir* han tenido réplica en la obra de directores contemporáneos formalistas como Wes Anderson.

La película fue producida por Charles B. Mulvehill para Paramount Pictures, quien recuerda la mala respuesta inicial del público:

A la gente, la idea de un chico de veintidós años liado con una mujer de ochenta le daba ganas de vomitar. Si preguntabas de qué trataba la película, siempre terminaban diciendo que era sobre un chico que se follaba a su abuela. Quedamos destrozados, no podíamos creerlo, dejamos de recibir los guiones y las llamadas que hasta ese momento no paraban de llegar. Fue como si alguien hubiese cortado las líneas telefónicas de un hachazo. Un duro despertar. Y para Hal, un *shock* tremendo.⁷

Durante el resto de su carrera, Mulvehill va a jugar un papel crucial en el cine de Ashby como productor ejecutivo y amigo. *Enséñame a vivir* con los años adquirió un estatus de filme de culto que aún conserva. Su mensaje simple de aprovechar lo que la vida ofrece, sin temores ni límites, tiene una vigencia atemporal.

Jack Nicholson era amigo del “reparador de guiones” Robert Towne, un hombre que casi siempre trabajaba a la sombra, sin recibir crédito por componer guiones maltrechos. Ambos se propusieron llevar al cine la novela *El último deber*, de Darryl Ponicsan, que llegó a sus manos gracias a Gerald Ayres, vicepresidente de asuntos creativos de Columbia. Cuando el guion estuvo listo, Nicholson pensó en Hal Ashby a quien conocía hacía años, cuando ambos apenas buscaban abrirse paso en el cine. Ayres estuvo de acuerdo: “Pensaba que estaba película requería una perspectiva distorsionada y eso es lo que Hal tenía. Él me parecía como un hermano de la fraternidad

del autoproclamado *underground* de principios de los años setenta”.⁸ Mezcla de *road movie* con película de *coming of age*, *El último deber* (*The Last Detail*) está bendecida por la magnífica prosa de Robert Towne, que fue capaz de humanizar a unos personajes que podrían perfectamente estar caricaturizados, pero que en sus manos se convierten en seres tridimensionales y complejos. El planteamiento es sencillo: dos suboficiales de la Marina, “Bad-Ass” Buddusky (Jack Nicholson) y “Mule” Mulhall (Otis Young) deben escoltar entre la base Naval de Norfolk y la prisión militar de Portsmouth a un joven marinero (Randy Quaid) acusado de robo. Para ello se van por tierra entre las ciudades de Washington, Nueva York y Boston. La relación entre los tres, tensa y de mutua desconfianza al principio, va cambiando a medida que pasan los días y se establece entre ellos una camaradería y una comprensión de los motivos de cada uno. Compadecidos por la sentencia de ocho años que le espera a un joven que no ha alcanzado a vivir, los dos suboficiales tratan —a su manera machista— de alegrarle esos días de viaje y de enseñarle a ser menos pasivo y resignado. Está latente siempre un intento de fuga, como latente está siempre la posibilidad de que lo dejen escapar. De esas incógnitas se nutre un filme absolutamente disfrutable que recibió nominaciones al Oscar para el guion de Towne y las actuaciones de Nicholson y Quaid.

Fue gracias a su amistad con Jack Nicholson que Ashby conoció al actor y productor Warren Beatty, famoso desde *Bonnie and Clyde* (1967). Hal sabía que estar cerca a él le permitiría acceder a mejores proyectos y por eso aceptó dirigir *Shampoo* (1975), a sabiendas de que no iba a tener el control del filme. Producida por y para Warren Beatty y con un guion de Robert Towne que permitió que Beatty también tuviera crédito como

guionista, *Shampoo* (1975) es un *one-man show* inteligente en el que Hal Ashby solo fue un director bajo contrato, incómodo por las interferencias constantes de Beatty. La película nos muestra dos noches y dos días en la agitada vida de George Roundy, un estilista de Beverly Hills (inspirado en la vida de Jay Sebring, otra de las víctimas del clan Manson junto a Sharon Tate) que pasa por su cama a todas sus clientas y que intenta con dificultad que sus andadas queden cubiertas. Es noviembre de 1968, la víspera de la elección presidencial que va a dejar a Nixon en la presidencia de Estados Unidos, pero George (Beatty) no tiene tiempo de pensar en política, sino en cómo hacer para que su pareja, Jill (Goldie Hawn); una antigua amante, Jackie (Julie Christie, que previamente había sido amante de Beatty) y una de sus amantes actuales, Felicia (Lee Grant), no se maten entre sí cuando el destino pone a todos en una fiesta a propósito de la elección de Nixon. Quien los invitó fue Lester (Jack Warden), el esposo de Felicia y actual amante de Jackie. Por cierto, Jill y Jackie son grandes amigas.

Todo está servido para una comedia de enredos sexuales muy bien ejecutada y que en el fondo describe la soledad y el vacío que este tipo de aventuras genera en George, un conquistador nato que no sabe cómo sostener un compromiso real con una mujer. *Shampoo* hizo que Lee Grant ganara el Oscar como mejor actriz de reparto y les diera nominaciones a Warden, a Towne y Beatty por el guion y a los encargados de la dirección de arte de este filme elegante, en el que de nuevo Ashby retoma el tema de la difícil relación entre una madre despreocupada —Felicia— y en este caso su hija Lorna (Carrie Fisher). Que a nadie extrañe que Lorna también haya terminado teniendo sexo con el infalible George.

El músico Woody Guthrie tenía que ser un personaje al que Hal Ashby se sintiera cerca-

***Enséñame a vivir*, es una comedia negra sobre Harold, un joven que trata de llamar la atención de su adinerada y despreocupada madre simulando suicidios de manera muy verista, una táctica a la que ya su progenitora parece haberse habituado.**

no por sus inquietudes sociales y por su resistencia al *status quo*: ambos eran artistas con una conciencia social que no querían someterse al *mainstream* reinante y que padecieron por ello. Por eso *Esta tierra es mi tierra* (*Bound for Glory*, 1976) —la *biopic* de Guthrie basada en su autobiografía— está teñida de singular afecto por este personaje tan talentoso y tan entregado a la causa social desde su papel como músico *folk* y vocero de los oprimidos. David Carradine interpreta a un Woody Guthrie que cuando la película empieza ya es un adulto casado y con dos hijas, y que vive en un pueblo perdido de Texas en medio del *dust bowl* de los años treinta.

Su larga peregrinación hasta California en medio de las peores condiciones se antoja un viaje iniciático, un abrir los ojos ante una realidad que Ashby nos muestra sin falsos sentimentalismos, muy a la manera del Ford de *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940). El éxito musical no le hizo cambiar nunca a Woody Guthrie su visión del mundo y Ashby celebra esa consistencia entre el decir y el actuar. *Esta tierra es mi tierra* con sus dos horas y veintiocho minutos de metraje no solo era la película más extensa que había hecho sino la que tenía además los valores de producción más elevados. La Academia de Hollywood también los notó: el filme fue nominado a seis premios Oscar (incluyendo mejor película) y ganó dos: a la cinematografía entre gasas de Haskell Wexler y a la música de Leonard Rosenman.



Hal Ashby con Ruth Gordon. Película *Enseñame a vivir* (1971).

Regreso sin gloria (*Coming Home*, 1978) llegó a Hal Ashby por casualidad, cuando el director John Schlesinger se retiró de este proyecto liderado por Jane Fonda, su amiga la escritora Nancy Dowd y el productor Jerome Hellman. La opción contracultural obvia era Ashby, que aceptó sin inconvenientes. *Regreso sin gloria* es un drama ambientado en 1968 en el que Sally (Jane Fonda), la esposa de un oficial que es enviado a Vietnam, termina involucrada sentimentalmente con un soldado parapléjico, Luke (Jon Voight), compañero suyo en la secundaria, a quien reencuentra en el hospital donde presta servicios como voluntaria. Clara declaración anti belicista, la película opera como una toma de consciencia a dos niveles: el personal —Sally se da cuenta de primera mano de la precaria situación de los veteranos de guerra y se sorprende con la reacción apática del grupo de esposas de los oficiales cuando les pide hacer algo al respecto— y el colectivo, dirigida a un público que en medio de la resaca post Vietnam no quería pensar en las secuelas que esa guerra había dejado en quienes fueron a combatir por ideales en los que no necesariamente creían.

El sinsentido de Vietnam se refleja en el capitán Bob Hyde, esposo de Sally, que no solo sufre un stress post traumático al presen-

ciar lo que allá se padece, sino que debe regresar a casa absurdamente herido (y pese a eso va a ser condecorado como héroe de guerra), para encontrar que su esposa le ha sido infiel con un suboficial parapléjico. *Regreso sin gloria* trata de frente también el asunto del sexo con un discapacitado físico, en un abordaje explícito que tuvo que ser inédito para la época. La película fue un gran éxito y terminó nominada a ocho premios Oscar, incluyendo mejor película y mejor director. Jane Fonda y Jon Voight obtuvieron la estatuilla por su actuación, así como Nancy Dowd, Waldo Salt y Robert C. Jones por el guion original.

El día de la entrega de los premios Oscar, Hal Ashby se encontraba terminando de rodar *Desde el jardín* (*Being There*, 1979) —conocida en España como *Bienvenido Mr. Chance*—. Una semana más tarde la película estuvo lista para empezar su montaje: el resultado es una obra maestra de la sátira política. Escrita por Jerzy Kosinski, a partir de su propia novela publicada en 1971, la película nos cuenta de Chance (Peter Sellers), un jardinero con un retraso mental, —no sabe leer ni escribir, todo lo que ha visto del mundo ha sido a través de la televisión— que vive en una casona en Washington al servicio de un hombre adinerado que lo ha protegido del mundo exterior. Al morir este, Chance es obligado a lanzarse a las calles sin dinero y sin rumbo. Impecablemente vestido (su protector le heredaba su ropa), Chance termina, por una casualidad inverosímil, atropellado por el automóvil de la joven esposa de un acaudalado industrial moribundo, Benjamin Rand (Melvyn Douglas, que ganaría el Oscar y el Globo de oro por su rol). En la mansión de este —a la que será llevado para que sea atendido por el médico privado del magnate— Chance dará un vuelco a su vida, gracias a que sus palabras simples son entendidas como metáforas políticas. Al moverse en medio del poder, rápidamente su voz adquiere

peso, sin importar lo incoherente de su discurso y lo errático de su comportamiento. *Desde el jardín* es una delicia: la inocencia y la actitud infantil de Chance es interpretada por sabiduría y discreción. El voz a voz hace lo demás.

Terminaban los años setenta. A partir de acá todo fue cuesta abajo para Hal Ashby. Los años de Reagan en el poder coinciden con los de su declive artístico. Los Estados Unidos querían filmes patrióticos, falsamente optimistas y escapistas. *Blockbusters* taquilleros y no obras de autor. En ese estado de las cosas Ashby no cabía. Convocó al cinematografista Haskell Wexler para hacer *Second-Hand Hearts* (1981), protagonizada por Robert Blake y Barbara Harris, y *Lookin' to Get Out* (1982) con Jon Voight. La compañía Lorimar —con quien tenía una larga disputa— le quitó el control de ambos filmes, por considerarlo un realizador no confiable por sus adicciones. Vendrían luego el documental *Let's Spend the Night Together* (1982) sobre los Rolling Stones de gira —Ashby colapsaría antes del concierto final en Arizona— y una adaptación fallida del dramaturgo Neil Simon, *The Slugger's Wife* (1985). Su dependencia a las drogas y al alcohol se hacía cada vez mayor. Su última película para cine sería *8 Million Ways to Die* (1986), con guion de Oliver Stone. Fue despedido al terminarse la fotografía principal de esta cinta. Para la televisión haría *Jake's Journey* (1988). Hal Ashby enfermó de un cáncer pancreático con metástasis a otros órganos abdominales. Falleció a los cincuenta y nueve años, el 27 de diciembre de 1988.

Hal Ashby personifica, mejor que cualquier otro director, el renacimiento del cine de Hollywood de los años setenta: su ambivalencia moral, su ira política, su audacia estilística, su voz profundamente humana y su supernova de energía que no podía iluminar de forma tan brillante por demasiado tiempo”.⁹

Estoy de acuerdo. Las siete películas que dirigió en los años setenta son un ejemplo excepcional de ese “nuevo Hollywood” que todos admiramos como el símbolo de libertad artística que es. Lo impresionante es que las siete hayan sido dirigidas por la misma persona, que todas compartan ese llamado a la independencia y a la libertad humanas, que todas sean tan combativas y tan llenas de desazón política, que las siete —en últimas— sean el legado inaudito de un bicho raro, de un ser único llamado Hal y que estaba destinado a la gloria. *Bound for Glory* se llama uno de sus filmes, por si acaso lo habíamos olvidado. Es que no hay casualidades. ■

Referencias

- ¹ Biskind, P. (2004). *Moteros tranquilos, toros salvajes*, Barcelona: Anagrama, p. 216-2
- ² Ibid., p. 215
- ³ Dawson, N. (2009). *Being Hal Ashby: Life of a Hollywood Rebel*, Lexington: University Press of Kentucky, p. 2
- ⁴ Shedlin, M. (1972). Review of Harold and Maude, *Film Quarterly*, 26(1), p. 53.
- ⁵ Dawson, N. Op Cit., p. 70
- ⁶ Biskind, P. Op Cit, p. 218-219
- ⁷ Ibid. p. 221-22
- ⁸ Beach, C. (2009). *The Films of Hal Ashby*, Detroit: Wayne State University Press, p. 23
- ⁹ Hughes, D. (2004). Hal Ashby. *Senses of Cinema*. Disponible online en: <http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/ashby/>



Juan Carlos González A.

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).

Fiestas del año que termina

Glosa navideña

Marguerite Yourcenar

Traducción y texto de Alberto Betancourt

Estamos ya en vísperas de las comercializadas festividades navideñas. Para casi todo el mundo, a excepción de los miserables, que constituyen una inmensa mayoría, es un alto difícil e iluminado por el gris del invierno. Para la mayoría de quienes la celebran en la actualidad, la gran festividad cristiana se concentra en dos ritos: la compra, más o menos compulsiva de objetos útiles e inútiles, y entregarse a comilonas con las personas de sus íntimos círculos, en una inextricable mezcla de sentimientos donde entran por partes iguales, el deseo de agradar, la ostentación y la necesidad de tomar un buen descanso. Y no olvidemos símbolos muy antiguos de la perennidad del mundo vegetal, los pinos siempre verdes cortados en el bosque que terminan muriendo al calor de la contaminación ambiental, y los teleféricos que conducen a los esquiadores sobre la inviolada nieve.

No soy católica (salvo por nacimiento y tradición), ni protestante (salvo por algunas lecturas y la influencia de algunos grandes ejemplos), ni aún cristiana en el sentido pleno del término; sin embargo, me veo impelida a celebrar esta fiesta tan rica en significados y su cortejo de fiestas menores como el San Nicolás y Santa Lucía nórdicos, la Candelaria y la fiesta de los

Reyes. Pero concentrémonos en la Navidad, festividad que es de todos. Se trata de un nacimiento, y de un nacimiento como deberían ser todos, el de un niño deseado con amor y respeto que lleva en sí la esperanza del mundo. Se trata de pobres: una antigua balada francesa muestra a María y a José que buscan tímidamente en Belén un hostel de acuerdo a sus capacidades, rechazados en todas partes, para dar lugar a clientes agradables y ricos y finalmente insultados por un patrón que “odia la clase pobre”. Es la festividad de los hombres de buena voluntad, como lo decía una admirable fórmula que desgraciadamente no se encuentra en las versiones modernas de los Evangelios, desde que la servidora sordomuda de los cuentos medievales ayudó a María en sus partos, hasta José que calentaba en un débil fuego la cobija del recién nacido, hasta los pastores recubiertos por la lana de sus ovejas, juzgados dignos de la visita de los ángeles. Es la fiesta de una raza muy despreciada y perseguida, pues es como un judío que aparece sobre la tierra el recién nacido autor del mito cristiano (empleo la palabra mito bien entendida y con respeto, como la emplean los etnólogos de nuestro tiempo, y con la significación de las grandes verdades que nos

sobrepasan y cuya existencia necesitamos para vivir).

Es la fiesta de los animales que participan en el sagrado misterio de esta noche, maravilloso símbolo que San Francisco y otros santos han sentido su importancia, pero que otros cristianos han descuidado y lo descuidan como fuente de inspiración. Es la fiesta de la comunidad humana pues es o será en algunos días, la de los tres Reyes Magos cuya leyenda quiere que uno de los tres sea un negro, en representación de todas las razas de la tierra que ofrecen al niño la variedad de sus regalos. Es la fiesta de la alegría, con melancólicos tintes profundos, pues este niño al que adoramos será algún día el Hombre de dolores. Es, en fin, la fiesta de la misma Tierra que en los íconos de la Europa oriental se la ve prosternada en el dintel de la gruta donde el niño ha decidido nacer, de la tierra que en este momento sobrepasa el solsticio de invierno y nos alista a todos para la sonriente primavera. Antes que la Iglesia hubiese fijado esta fecha para el nacimiento de Cristo, era la fiesta del Sol.

Parece que no sea ocioso recordar estas cosas que todo el mundo conoce y que muchos de nosotros olvidamos.

25 de noviembre de 2011



La evitabilidad de una muerte

El nacimiento de Marguerite Yourcenar terminó desgraciadamente con la muerte de su progenitora, durante el puerperio, a causa “de una fiebre puerperal acompañada de una peritonitis”.

En *Los recordatorios piadosos* bajo el título de *L'Accouchement* la autora describe las incidencias, en una admirable retrospectiva, de su tocofanía: “La persona que soy vino al mundo un lunes ocho de junio de 1903, hacia las ocho de la mañana en Bruselas y cuyos padres fueron un francés de una rancia familia del norte y una belga de Lieja y luego fijaron su residencia en Hainaut”. Esta “oicotocofanía”, léase —parto domiciliario— sucedía en una casa de la avenida Louise, marcada con el número 193, hoy desaparecida y convertida en un edificio.

Las fuentes de este conmovedor relato son evidentes y claras:

Que esta niña que acaba de nacer sea yo misma, no puedo dudar sin tener que dudar de todo. Sin embargo, para triunfar parcialmente sobre este sentimiento de irrealidad que me da esta identificación, me veo forzada como para cualquier otro personaje histórico que tratara de recrear, de echar mano de los recuerdos que me llegan en segunda o décima mano, de los

apuntes sacados de papeles o libretas que por negligencia no fueron arrojados al cesto de la basura y que nuestra avidez de conocer presionaron su contenido más allá de lo que podían darnos, investigación en alcaldías y notarías de datos auténticos, cuya escritura administrativa y legislativa elimina todo contenido humano. No ignoro que todo esto puede ser falso y vago como todo lo que sufre una reinterpretación por diferentes individuos, plano como lo que se escribe en la línea punteada cuando se solicita un pasaporte, simple como las anécdotas de tradición familiar, destruido como la acción del tiempo sobre nosotros o el líquen sobre la piedra o el orín sobre los metales.

El Dr. Dubois fue el médico que atendió el parto distócico de Ferdinande que terminó con aplicación de fórceps y que había permanecido desde las vísperas en la casa de la parturienta y que evidentemente estaba exhausto y agotado, máxime después del altercado violento con el padre de la niña; en el curso de la disputa el marido lo trató como “carnicero” y bruscamente envió a Azelie, la colabora-

dora, que lo sacara hasta la puerta y en el trayecto había una percha con una chaqueta que el Dr. Dubois se apropió para cubrir las manchas de su vestido y salió rápidamente.

Es de suponer que las disputas entre el Dr. Dubois y el marido surgieron de la dificultad en la atención del parto, la aplicación del fórceps en un domicilio y la presencia del marido en medio de tanta sangre y tanta confusión. Hubo un tiempo en que los crisótopos, léase —obstetras ávidos de clientela y emolumentos— trataron de estatuir la presencia del marido en la sala de partos; afortunadamente dicha moda no progresó debido al compromiso de la asepsia, los desmayos de muchos esposos ante la episiotomía y el sangrado en el parto y la limitación y libertad del obstetra para un momento dado ejercer un procedimiento salvador del niño o de la madre.

El sustituto del Dr. Dubois declaró que, hecho un balance del estado de la paciente, su condición era suficientemente satisfactoria y dejó en manos de Jeane y Fraulein la obligación de una visita diaria al regresar de la misa en la iglesia de los Carmelitas a la que asistían con toda regularidad; en este rápido control del pulso y temperatura por aproximadamente ocho días; la muerte como se anotó se produjo por una sepsis para la que posiblemente no había tratamiento o fue ineficaz.

En el curso de su embarazo, Ferdinande tuvo trastornos odontológicos y fue necesario que el odontólogo Quatermann le hiciera una exodoncia a domicilio. Entre los cuidados que

debía tener después de la exodoncia le prescribió: ponerse cubitos de hielo en la región afectada, algunas horas de reposo en la ingestión de alimentos sólidos, no tomar bebidas calientes y el más absoluto mutismo; en consecuencia, le instalaron cerca un lápiz, una hoja de papel para que pudiera escribir sus más mínimos deseos de acuerdo con las prescripciones odontológicas; uno de sus escritos reza así: “Quatermann (el odontólogo) es inteligente, activo y amable.... Diferencia con el Dr. Dubois ayer”.

Es impresionante la descripción de cómo quedó la habitación después del parto intervenido:

Las sábanas sucias de sangre y de excrementos después del nacimiento, fueron enrolladas y llevadas al lavadero. Los viscosos y desagradables apéndices de todo nacimiento, cuyo conocimiento sobrepasa la inteligencia de la mayoría de los humanos, fueron incinerados en las brasas del fogón. Se lavó al recién nacido: era una niña robusta con el cuerpo cubierto del vérnix caseoso. Sus ojos eran azules. Se repitieron los gestos milenarios de todas las mujeres en estos casos: una ayudante que vaciaba con sumo cuidado el agua en una ponchera, la comadrona que introducía su mano en el agua para saber si estaba muy caliente o muy fría.

Que las líneas que preceden sean una invitación cordial a la lectura completa de este magnífico texto que nos hace recordar muchos aspectos tocológicos de la antigüedad.

19 de junio de 2013

ELPAUER



Creemos en ELPAUER de quienes saben que la creatividad y la cultura son la oportunidad de transformar realidades y construir sociedad.

Creemos en ELPAUER que tienen las ideas, los colores, los sonidos, los sabores y la imaginación para cambiar el mundo.

Impulsamos las buenas ideas y transformamos en realidad los propósitos de emprendimientos creativos y culturales de Antioquia, para que se conviertan en negocios innovadores, sostenibles y rentables conectados con oportunidades de mercado.

ELPAUER

www.elpauer.co

Una alianza de:



Aliados operadores:



Una universidad que se vive desde las regiones de Antioquia

Hacemos realidad los sueños de miles de jóvenes en el departamento, ofreciendo formación profesional en 4 sedes y 6 seccionales ubicadas en el territorio.



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Dirección de Regionalización

KINETOSCOPIO

Volumen 28 N° 123 / \$14.000
ColomboAmericano | Medellín

Edición
123

Cine en el Caribe colombiano

ADQUIERE TU SUSCRIPCIÓN ANUAL
A LA REVISTA KINETOSCOPIO

Más información:

kinetoscopio@kinetoscopio.com

www.kinetoscopio.com

Encuétrala en Medellín

Librería El Acontista | Tienda MAMM | Al Pie de la Letra

Librerías Colombo Americano de Medellín

[/Kinetoscioccam](https://www.facebook.com/Kinetoscioccam) [@RevKinetoscopio](https://twitter.com/RevKinetoscopio)

Colombo
Americano
MEDELLÍN

Suscríbete

Cuatro números, suscripción por un año




Estudiantes \$30.000

Profesores, empleados y egresados U. de A. \$40.000

Público general \$45.000

Valor ejemplar \$15.000

www.udea.edu.co/revistaudea

   /revistaudea | revistaudea@udea.edu.co



ISSN 0120-2367



331

Especial Viajes

Cinco novelas de Kazuo Ishiguro

Freud y la literatura

Toulouse, entre el pasado y el futuro

Cuento - Dicen que de repente Kazuo Ishiguro, de las letras a la imagen



332

Especial J.G. Cobo Borda

Energía y equidad

Stephen Hawking

Bertrand Russell en Nueva York

En busca de poetas

El automóvil, la ciudad y la

arquitectura de Medellín

Cine Ingmar Bergman



333

Especial Ellas escriben

La ajedrecista que vencía a los campeones del mundo

Elizabeth Costello

Alisa Koonen

Freud y la literatura III

El cine de Lucrecia Martel