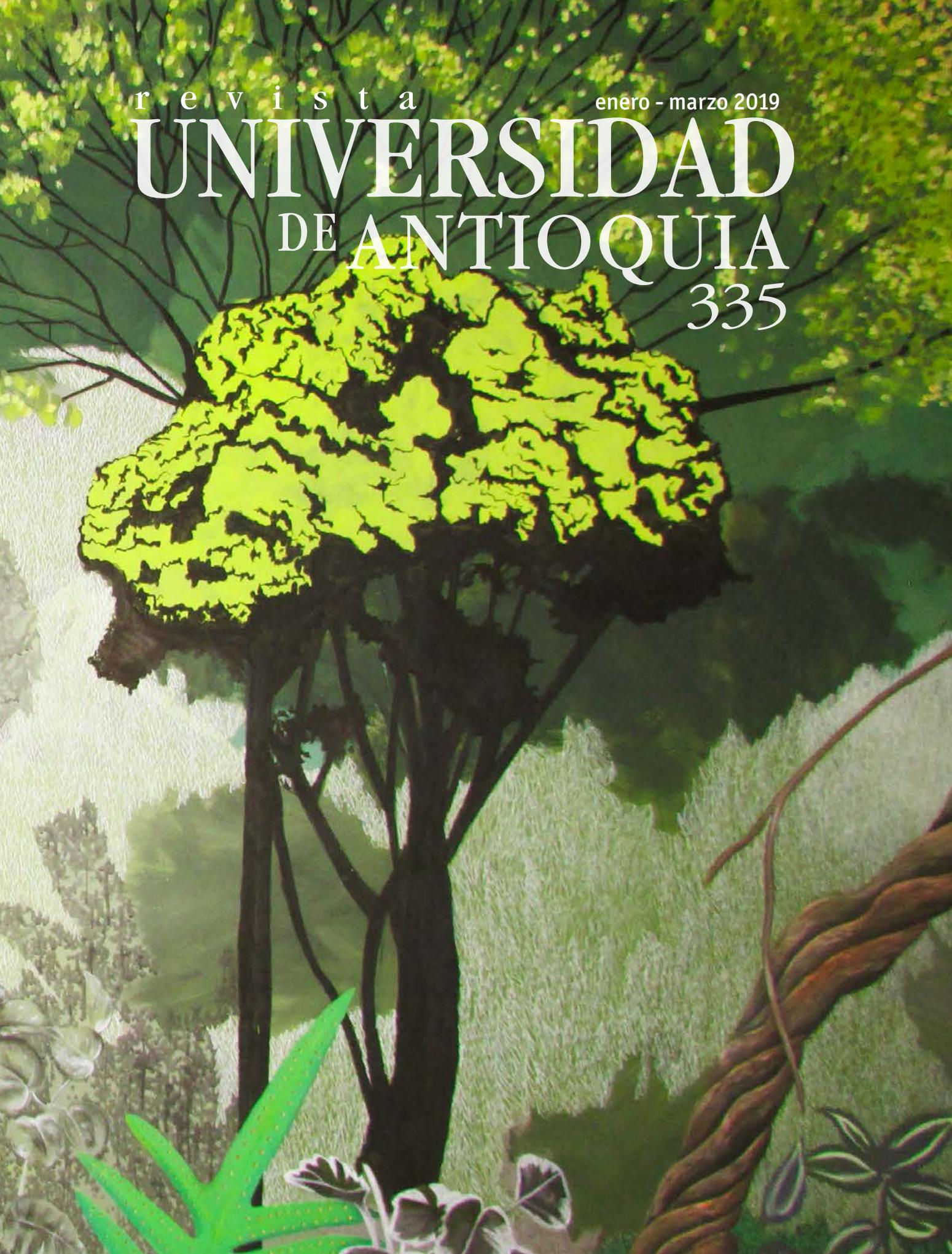


revista

enero - marzo 2019

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

335





revista
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

ISSN: 0120-2367

Fundador

Alfonso Mora Naranjo

Rector

John Jairo Arboleda Céspedes

Vicerrector de Extensión

Pedro Amariles Muñoz

Jefe Departamento de Extensión Cultural

Oscar Roldán-Alzate

Directores 335

Elkin Restrepo

Selnich Vivas Hurtado

Asistente de dirección

Isabel Cristina Restrepo Espinosa

Diseñadora

Sara Ortega Ramírez

Correctora

Viviana Restrepo

Auxiliar administrativo

Laura Arana Chávez

Comité editorial 335

Alfredo de los Ríos, Carlos Peláez,

Carlos Arturo Fernández,

Juan Carlos Orrego, Margarita Gaviria,

Oscar Roldán-Alzate, Patricia Nieto,

Pablo Cuartas Restrepo

Impresión

Publicaciones VID

Calle 78 No. 52 D-93

Itagüí, Antioquia, Colombia

Tel.: (574) 322 34 40

Correspondencia y suscripciones:

Departamento de Publicaciones,

Universidad de Antioquia

Bloque 28, oficina 233,

Ciudad Universitaria

Calle 67 No. 53-108

Apartado 1226, Medellín, Colombia

Tel.: (574) 219 50 14 - 219 50 10

revistaudea@udea.edu.co

Página web

www.udea.edu.co/revistaudea

Canje: Sistema de Bibliotecas,

Universidad de Antioquia

Bloque 8, Ciudad Universitaria

E-mail: canjeydonacionbiblioteca@udea.edu.co

Licencia del Ministerio de Gobierno 00238

La Revista Universidad de Antioquia no se hace responsable de los conceptos y opiniones emitidos en el contenido, el cual es responsabilidad exclusiva de los autores.

Suscríbete

Cuatro números

Estudiantes \$30.000

Profesores, empleados y egresados UdeA \$40.000

Público general \$45.000

Valor ejemplar \$15.000



/revistaudea



revistaudea@udea.edu.co

www.udea.edu.co/revistaudea

Oficio 2

Volver una y otra vez sobre lo escrito,
qué duro oficio.

Un verso, un tono, una palabra,
el sentido de una estrofa,
algo hace falta allí,

algo que dispute una razón
al vano esfuerzo de vivir.

Y el trabajo se torna un imposible.

¿Cómo darle forma
a lo que allí se rehúye sin cesar?

¿De qué modo conseguir que tanta labor
llevé a alguna parte?

El oficio no es suficiente.

Indecible es lo que el poema acuña
por fuera de su balanza.

Pero un día, el menos esperado,
el talismán perdido aparece,

y la palabra, el giro, el acento
que hacia falta, llega

y, de nuevo, una vez más,

la música que oyes, te salva.

La dádiva

Foto: Natalia Piedrahita Tamayo



Conocí a Elkin Restrepo la tarde del 26 de marzo de 1999, poco antes de que apagaran las luces del edificio en que funciona la Editorial Universidad de Antioquia. Adolfo Bioy Casares había muerto tres semanas atrás, y yo, que me creía su mayor devoto en Medellín, quise escribir un artículo para coronarlo por encima de su amigo Jorge Luis Borges. Elkin salió hasta la recepción y, tras saludarme con una sonrisa ancha que le hacía cerrar los ojos, tomó el manuscrito con visible interés. Cuando le expliqué de qué se trataba, respondió con una frase que, desde entonces, he tenido por uno de sus gestos más estimulantes, por parecerme la confesión honesta de un hombre que no tiene empacho en mostrarse complacido incluso con las cosas más simples: “¡Qué maravilla home!”.

No había pasado un mes desde aquel viernes cuando Elkin me llamó. Dijo que a él y al comité editorial les había gustado el artículo, y me invitó a que pasara por su oficina para que habláramos con más sosiego. Salí de aquella entrevista comprometido para asistir a una reunión que Elkin quería hacer con otros amantes de la literatura, a propósito de una idea editorial que lo desvelaba. El poeta, que recién había llegado a la dirección de la Revista Universidad de Antioquia, tenía apenas un par de números en su saldo —el 255 y el 256, correspondientes al primer semestre de 1999—, pero se impacientaba por imprimir un sello de renovación a

las siguientes ediciones. Así concibió la sección de las Minúsculas, cuya larga vida de 16 años la inauguramos tres aspirantes a escritores —Andrés García, Pascual Gaviria y yo— y una lectora curtida, Eva Zimmerman, cuyo espíritu era el más joven de los cuatro. Esa sección de pequeñas prosas con las que, sin ninguna responsabilidad y con muchas ganas de ser ingeniosos, hacíamos catarsis de nuestras obsesiones de lectura, fue una escuela formativa para todos. Tras las Minúsculas, la revista dio un vuelco de frescura en todas sus secciones.

Uno de los rasgos que mejor caracterizan a Elkin Restrepo es su limpia confianza en los escritores jóvenes. Lejano a cualquier celo avinagrado,

entusiasmado con lo que apenas eran buenas intenciones de lectores cándidos, el director nos arropó entre las páginas de la revista. Además de las Minúsculas, publicamos en ella los ensayos que nos sugerían los buenos libros que leíamos y los que nos sugería Elkin, cuyo instinto le permitía adivinar qué era lo que cada uno quería escribir. Por ejemplo, muy pronto supo que mi pasión era la literatura latinoamericana, y solo por su aliento llegué a escribir ensayos sobre Arturo Uslar Pietri, João Guimarães Rosa, Roberto Arlt y otros clásicos del continente. Pero no solo nos animaba a coger la pluma y publicaba nuestras ocurrencias: organizaba encuentros, lecturas públicas y almuerzos, estos últimos aderezados con sus chistes poéticos y su risa franca. Me consta que en los días en que salió de sus manos la última revista (la 334) todavía seguía firme en su idea de promover a los nuevos escritores de Medellín, al mismo tiempo que se mostraba dispuesto a sentarse con ellos entre el vino y los kibbe de La Comedia, su estación obligada en el barrio Carlos E. Restrepo.

A mediados de 2003, recibí de Elkin un voto de confianza especialmente conmovedor: a pesar de mis 29 años, me invitó a hacer parte del comité editorial de la revista, integrado por un grupo selecto de profesores sabios que, desde entonces, han sido una de las referencias más significativas en mi carrera de docente universitario. Pero en otras mesas a las que también me invitó se sentaban personas como Sergio Pitol, Eugenio Montejo, Roberto Burgos Cantor y Pablo Montoya, a quienes, sin tener conciencia del generoso exabrupto, me presentó como si yo fuera uno de sus pares. Dadivoso con su aliento de mentor y con las páginas que han estado a su cargo, también lo es con sus prestigiosas amistades, las cuales comparte como si se tratara de sus propios poemas.

Gracias, Elkin. Le diste a la *Revista Universidad de Antioquia* sus mejores años y a mí —y a muchos como a mí— la oportunidad de existir en la escritura. **U**

Contenido 335

ENERO-MARZO 2019

EL PLACER DEL ESCÉPTICO

- 6 El sagrado derecho a protestar
María Cristina Restrepo
- 8 ¿Y qué pasará cuando pare la música?
Andrés García Londoño
- 10 ¿Hubo un fin de la historia?
Jorge Valencia Jaramillo
- 11 La crisis de la modernidad
H. C. F. Mansilla

DOSSIER LEONARDO

- 16 El Sol
Leonardo da Vinci
- 19 Máximas filosóficas
Leonardo da Vinci
- 21 Leonardo da Vinci y el arte de la anatomía
Orlando Mejía Rivera
- 31 El helicóptero de Leonardo
Pablo Cuartas Restrepo y Germán Ricaurte
- 36 Leonardo, dibujante
Sol Astrid Giraldo
- 40 La ciencia de la pintura
Jorge Alberto Naranjo



Portada: detalle de *Arquitectura Emocional: Anáneko*
Angélica Teuta en colaboración con
Natalia Uribe y Cátedras UdeA Diversa
Campus50 de la Universidad de Antioquia
Invitación Extensión Cultural
Esquina del Teatro Universitario Camilo Torres
14 de marzo al 15 de diciembre 2019
Fotografía, luces: Esteban Lopera
Edición: Angélica Teuta



Ilustraciones: colectivo BioGrafos





EN PREDIOS DE LA QUIMERA

Ensayos

44

La edad del crisantemo
Wilson Pérez Uribe

54

Agatha Christie y los misterios
de la identidad británica
Lina María Aguirre Jaramillo

105

POESÍA

El antídoto

Antonio Silvera Arenas



FRAGMENTOS A SU IMÁN

El papel del doble

62

Esta facilidad siniestra de morir
Marguerite Yourcenar
Traducción Alberto Betancourt

63

Secuencia de Pascua
Marguerite Yourcenar
Traducción Alberto Betancourt

66

Una comedia para disfrutar
Luis Fernando Afanador

69

El performance (anti)académico
de Ilan Stavans
Julia Escobar Villegas

73

El secreto de la mano
Cincuenta años de *Etant donnés*
Efrén Giraldo

109

LA MIRADA DE ULISES

El canto de la alondra

Francisco Pulgarín Hernández

RESEÑAS

116

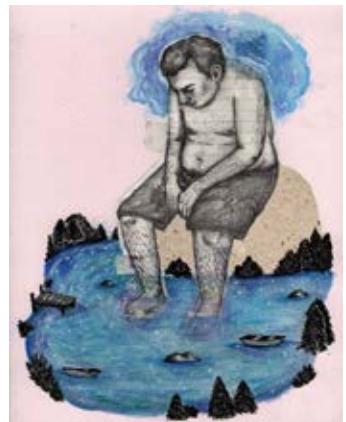
Retratos, José Zuleta
Emma Lucía Ardila

117

The Romance of Leonardo da Vinci, Dimitri Merejkovski
Nicolás Naranjo Boza

119

Memoria, escritura y culturas de Antioquia, María Stella Girón
Santiago Andrés Gómez



Laura Henao

ARQUITECTURA

79

La Biblioteca España o un cadáver
exquisito de la arquitectura
Luis Fernando González

85

Medellín,
una transformación necesaria
Luca Bullaro



Camila López

CUENTO

91

La lectura de los dientes
Lina María Parra Ochoa

97

En busca de la felicidad
Joel Streicker
Traducción Juan F. Hincapié

EL SAGRADO DERECHO A PROTESTAR



MARÍA CRISTINA RESTREPO

Es raro que pase un día sin que los medios hagan referencia a alguna forma de protesta, bien sea en Colombia, o en el resto del mundo. Dada la relevancia del tema en las noticias, podría pensarse que son un fenómeno reciente, o que han tomado mayor fuerza cuando en realidad se han dado siempre, a lo largo de la accidentada historia del hombre, como algo necesario para el buen funcionamiento de la vida en sociedad.

Los gobiernos no deben obstaculizar el derecho de los ciudadanos al justo reclamo, pues este forma parte de la libertad de expresión que debe extenderse a todos los ámbitos de la existencia. Ligado a la libertad de palabra, aparecía ya

en el régimen democrático de la *polis* en la Grecia Antigua, donde los ciudadanos contaban con la potestad de manifestar libremente sus opiniones en las asambleas públicas, manteniendo siempre presente el deber de hablar con la verdad. Algo semejante ocurría en la Roma Republicana. Los senadores contaban con la facultad de disentir y expresarlo abiertamente, y la plebe no dudaba en salir a las calles para hacer público su descontento y comunicar su sentir a través de las marchas masivas.

Los ejemplos son inagotables. Basta recordar que en Europa protestan cada vez que el presidente Trump decide hacer una visita. Las imágenes de millares de personas congregadas bajo el emblemático Big Ben le han dado la vuelta al mundo, dejando presente la impopularidad del mandatario. Las marchas en Helsinki, en Londres, en Escocia, se registran en televisión y en los medios sociales. Protestan los iraníes, poniendo en peligro su integridad, contra las políticas económicas de su país, contra las represiones políticas. Protestan alrededor del mundo las mujeres pidiendo que las leyes las favorezcan con relación al aborto, reclaman otras, pidiendo lo contrario. Protestan todos exigiendo reformas políticas, reformas económicas, reformas sociales, reformas a la educación. En Francia, país dado a los movimientos de masas, se protesta contra las políticas neoliberales del presidente Macron, contra la reforma del código laboral, contra la visita de dignatarios extranjeros, en favor de los derechos de los trabajadores. Protestan los viniculores por la importación de vino y la pérdida cultural que ello

implica. Cuando consideran que sus derechos han sido vulnerados, los ciudadanos no vacilan en protestar, pese a las consecuencias que ello pueda traer. Para frenar las protestas en el mundo hay castigos que van desde las sanciones, la prisión, hasta la pena capital, sin que ello conduzca al silencio de las masas, o de los individuos que buscan una mejor vida.

Surge entonces la pregunta sobre la eficacia de las protestas, sobre su poder para cambiar aspectos, o incluso la totalidad del orden social existente, para sacudir las conciencias y generar nuevas alternativas a la solución de los problemas. Como ejemplo de protestas exitosas, hay que recordar las prolongadas marchas en contra de la participación de los Estados Unidos en la guerra del Vietnam. Marchas que evolucionaron hacia un movimiento social que cuestionó los valores norteamericanos y que se extendieron hasta los años setenta, con la asidua participación de los estudiantes y las madres. También vale recordar el gran movimiento de protesta por la discriminación racial iniciado en la década del cincuenta en ese mismo país, con el gesto de una sola persona, Rosa Parks, quien se negó a cederle su asiento en un bus a un hombre blanco. El boicot de los buses que debería durar un día y que se prolongó durante un año, alcanzó los resultados esperados. La campaña inicial, que exigía un mejor trato para las personas de color, terminó en una demanda para la abolición de la segregación racial y de las condiciones generadoras de pobreza en las que muchas familias negras se veían obligadas a vivir. De mayor actualidad, están

las recientes protestas en París contra el presidente Macron. Tras un saldo de muertos, heridos y cientos de personas arrestadas, de destrozos a la propiedad, el presidente reconoció que muchas personas descontentas no habían sido oídas y anunció recortes a los impuestos, aumento del salario mínimo y, lo más significativo, prometió que seguiría oyendo la voz del pueblo, lo cual señala que vendrán nuevas concesiones.

En Colombia las protestas adquieren un carácter permanente, llamando la atención sobre graves problemas de la realidad nacional. A las protestas de los estudiantes que piden mayores garantías para la calidad de la educación, se suman las de los indígenas que exigen el cumplimiento de pactos acordados. Protestan los mineros, protestan los cafeteros, protestan las centrales obreras, protestan los comerciantes, se protesta por la salud, se protesta expresando inconformidad de manera tan permanente, que hay que preguntarse si estos movimientos no pierden efectividad. Somos el quinto país latinoamericano con un mayor número de personas que apoyan una determinada protesta, siguiendo una tendencia que se da a diario en el continente.

A estas protestas de carácter público deben añadirse aquellas, menos reconocidas, de menor impacto masivo, que se dan en el ámbito privado, pero que, de obtener resultados, pueden mejorar la colectividad: las de los hijos cuyos derechos se vulneran, las de las esposas oprimidas y los maridos explotados, las de las continuas y secretas violaciones de los derechos de los individuos en ambientes cerrados a la mirada externa. Pro-

testas que muchas veces se apagan bajo el temor, la ignorancia o la amenaza.

¿Existen condiciones para que unas protestas tengan éxito y otras no? Porque no todas alcanzan su objetivo. Basta pensar en las desesperadas marchas en Venezuela. Los regímenes represivos no miran con tanta tolerancia, o simplemente no permiten que los individuos, ni la colectividad, clamen públicamente por sus derechos. Pero no solo la represión disminuye el poder de las protestas, sino que hay elementos en su interior que tienen el mismo efecto de pérdida de efectividad. La falta de liderazgo es uno de ellos. El hecho de que los contestatarios perciban la ausencia de una cabeza visible que oriente las acciones a seguir, o que no haya claridad en cuanto a sus objetivos, puede llevar al desánimo. A esto se suman los intereses divergentes. Dentro de una protesta puede haber elementos que aprovechan la apasionada fuerza de la misma para trabajar por diversos fines, convirtiendo a quienes salen a protestar en agentes al servicio de intereses ajenos, que incluso pueden desconocer.

Resulta más fácil reunir a un grupo de personas en una marcha, a lograr que suceda algo realmente significativo después de esta; es decir, que las respuestas del gobierno vayan más allá de la simple retórica. Los violentos enfrentamientos con la policía pueden ser suficientes para que un movimiento vaya perdiendo fuerza hasta caer en el desánimo, para finalmente apagarse y sumirse en el olvido. El hecho es que las protestas requieren, no del calor del momento, o de una rápida convocatoria mediante las redes socia-

les, sino de un permanente trabajo político que canalice la energía inicial de manera organizada, coherente y constante, a fin de que puedan alcanzar los cambios políticos y las reformas que son su razón de ser. Las redes sociales también pueden obrar en detrimento de las protestas porque muchos de los que podrían salir a la calle, consideran suficiente escribir mensajes en Facebook o en Twitter, gestos en los que, por lo general, no aparece una buena planeación que los mantenga unidos e integrados con el proceso político de fondo.

La comunicación es otro elemento fundamental para la efectividad de una protesta. Los manifestantes tienen que estar enterados y convencidos de las razones por las cuales están protestando, para poder marchar con convicción. Las protestas deben situarse por encima del dogma, del fanatismo, de las perspectivas sesgadas y, como en el caso de los antiguos griegos, hablar con la verdad. A veces, la protesta pasiva puede ser más eficaz que aquella con actos de vandalismo, agresión, o los gritos fanatizados.

Basta pensar en la resistencia pasiva de Ghandi, capaz de estremecer los cimientos de un imperio, o en la desobediencia civil de Thoreau. Las marchas organizadas y silenciosas tienen un potente elemento simbólico que elude los ataques de la policía o el rechazo de la ciudadanía, y que paradójicamente, es más elocuente que otras formas de protesta. **U**

¿Y QUÉ PASARÁ CUANDO PARE LA MÚSICA?



ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

Comencemos por pedirle un favor al lector. Abra su billetera y saque un billete. ¿Qué ve? Si lo que ve es un pedazo de papel y algodón con un número en él, está viendo con los ojos de la realidad. Si lo que ve es un valor en pesos o dólares que le permitirá comprar algo, está viendo con los ojos de la fantasía. La importancia de esto es que nuestro sistema económico entero está construido sobre la fantasía. Y en un momento u otro la realidad puede recordarnos la diferencia. Y será doloroso despertar.

Resumamos groseramente el sistema bancario moderno. Cuando los caballeros templarios crearon su antecedente durante las cruzadas, tuvieron una idea tan simple como magnífica. Un comerciante podía entregar su oro en una fortaleza templaria en Europa, viajar a la Tierra Santa libre de preocupaciones, y una vez allí reclamar la misma cantidad de oro (menos una pequeña cuota) con el comprobante que había recibido

a cambio. Como los templarios advirtieron que pasaba un tiempo mientras el comerciante viajaba y retiraba su dinero —y además no todos los comerciantes lo retiraban, pues el viaje era peligroso incluso sin riquezas—, pronto comenzaron a invertir y prestar ese oro. Así se convirtieron en la institución más rica de Europa, lo que al final llevó a la persecución y exterminio de su orden, pues no es tan buena idea dejar que reyes con poder absoluto se endeuden con uno, ya que, ¿qué pasa cuando esos reyes que han acumulado un exceso de deuda deciden no pagar?

El mayor problema con el dinero es que al parecer nunca es suficiente, no importa cuánto se tenga. El mejor ejemplo es España, que gracias a América fue durante dos siglos el país más poderoso de Europa, pero también el más endeudado, pues los reyes gastaban más en guerras y ostentación de lo que recibían. Para cubrir el déficit pedían prestado, y gracias a ello, puede decirse que los intereses pagados con las riquezas reales de América financiaron la Ilustración y el ascenso de los países de Europa occidental. Pero, aunque el sistema financiero sin duda ayudó a la decadencia de España, al menos puede decirse que se sostenía, pues en general se sustentaba sobre riquezas ya producidas.

El gran salto llegaría después. El problema de un sistema bancario es que demanda intereses y ganancias constantes. Hay que crecer o el sistema cae. Al principio eso no era problema, pues siempre había nuevas tierras que colonizar y explotar, pero hacia la segunda mitad del siglo xx la Tierra se quedó sin espacio nuevo. Ya casi no había nuevos grandes

yacimientos por explorar, y pocas grandes extensiones por explotar (entre ellas, la Amazonía, que no en vano está en peligro), así que se empezó a explotar el tiempo mismo de forma masiva para mantener la rentabilidad esperada. Y es que el crédito no es más que eso. Gastar dinero hoy con riqueza que aún no ha sido producida. Si compro una nevera con una tarjeta de crédito, soy más rico hoy, pero también menos rico en el futuro, pues tendré que pagar intereses. O si se quiere, parte de mi trabajo no me pertenecerá. La diferencia entre ambos tiempos es lo que llamamos “ganancia” y permite moverse al sistema. Pero las bases mismas del castillo de naipes empiezan a temblar cuando son los bancos mismos los que se endeudan, cuando ellos son los que prestan dinero que aún no ha sido producido como nada más que números impresos en un papel.

Bajo cierto punto de vista, la sociedad contemporánea no es más que un sistema de producción de dinero fantástico sostenido por el sudor de quienes producen la riqueza real. Y como ambas, la riqueza real y la riqueza fantástica, utilizan los mismos billetes, creemos que valen lo mismo y por eso las intercambiamos, pero su solidez es muy distinta. Cuando alguien paga por unas acciones en una compañía, no está pagando por cómo ve a esa compañía hoy, sino por sus expectativas de futuro. Sin embargo, el dinero que la transacción produce es gastado hoy, bien sea invertido, despilfarrado o pagado a los accionistas. Y cuando las expectativas no cuadran de forma masiva, como pasó en 2008, son los de abajo, los que producen la riqueza real, los que

deben pagar las consecuencias del dinero faltante en la gran caja global. Y la cuenta casi siempre es gigantesca, lo que nos lleva a Estados Unidos y su papel en la economía internacional. Aunque hay un número conocido públicamente en torno de la crisis del 2008, el de los más de setecientos mil millones de dólares que se prestó a los bancos estadounidenses para que tuvieran liquidez inmediata, en realidad es un secreto bien guardado el valor total de todos los papeles sin valor (como los *credit default swaps*) que el gobierno estadounidense les ha comprado a los bancos y aseguradoras para que el sistema continúe andando. Los estimados varían locamente, desde 16 billones hasta 66 billones de dólares (sí, con doce ceros, que es literalmente todo el dinero que había en el mundo en 2008). Sin importar cuál sea el número específico, es una riqueza que tomará décadas producir en la realidad para que las cuentas vuelvan a cuadrar.

¿Pero hay tiempo? Y si no, ¿a dónde nos llevará eso? Hoy casi todos los países del mundo negocian con Estados Unidos, y, gracias al acuerdo de Bretton Woods luego de la Segunda Guerra Mundial, es la única nación que puede comprar todos los objetos reales que quiera con billetes impresos en casa. Otros países aceptan esa situación porque se necesita una moneda común para negociar, pero muchos lo hacen a regañadientes. No en vano, el expresidente francés Charles de Gaulle llamó a esto el “exorbitante privilegio” de Estados Unidos, ya que, como explica el economista Barry Eichengreen, otros países “se ven a sí mismos sosteniendo los estándares de vida estadounidenses

y subsidiando a las multinacionales de ese país”. Una situación que se profundizó aún más cuando Nixon tumbó el estándar oro y abrió las puertas al dinero fiat en 1971, por lo que hoy el dólar (como la mayoría de las monedas) no se sostiene sobre nada más que la reputación económica del país y la demanda por su moneda. Además, como otros países quieren dólares y deuda estadounidense para poder negociar y ahorrar, eso le permite a Estados Unidos comprar más riqueza real que la que produce, lo que a su vez lleva inevitablemente a un déficit comercial y de deuda pública. Así que, tal como España en el XVII, EE. UU. necesita cada vez más dinero, y para ello vende su deuda, que hasta ahora siempre ha encontrado clientes interesados, pues el dólar se considera “una moneda segura” y comprar la deuda de ese país se ve como una forma de ahorrar antes que un riesgo. Pero en realidad EE. UU. cada día se parece más a un comprador compulsivo, pero rico, que tiene muchas tarjetas de crédito, y cada vez llega al límite de una, la paga con un adelanto en efectivo de la otra. Simplemente, no importa qué tan rico se sea, los intereses se acumulan. Así que, entre el déficit anual, el abismo insondable del 2008, los casi cinco billones de las guerras en el Medio Oriente, y el déficit generado por los recortes de impuestos a los más ricos que hizo la administración Trump sin mayores resultados, en 2028 EE. UU. estará pagando más de un billón de dólares anuales *solo en intereses*.

¿Por cuánto tiempo podrá sostener esta situación Estados Unidos? Por un lado, como las decisiones políticas y económicas de los últimos dos años no pa-

recen ser las más racionales, las alianzas que tanto han ayudado a sostener el dólar son cada día más frágiles. Por otro, es posible que gracias a su poder financiero y militar consiga mantener la balanza inclinada por varias décadas. Sin embargo, ¿puede asumir un país como Colombia el riesgo de ser arrastrado y retroceder en lo que tanto esfuerzo le ha costado? Y si no es así, ¿qué podemos hacer? Poco, pero importante. Quizás ante todo reducir la dependencia del dólar, como están haciendo otras naciones, incluyendo aquella que más dinero le ha prestado a Estados Unidos al comprar deuda e intercambiar mercancía por dólares: China. Y no sobra tampoco más regulación financiera, para impedir caer en el mismo hueco si el abismo global se abre. Después de todo, una de las razones por las que Colombia puede ser considerado un “país de riqueza mediana” es porque la mayoría de su riqueza es real, lo que nunca producirá las mismas cifras que la riqueza especulativa. Pero al mismo tiempo, eso hace que cuando el mercado se convulsiona, como pasó en 2008, pueda volverse uno de los destinos preferidos para refugiar los ahorros globales. Esto no implica dejar de comprar dólares, pues por ahora esa moneda es inevitable, pero sí diversificar las monedas en que ahorra la nación colombiana y los colombianos, de modo que, si los peores pronósticos se cumplen, el golpe sea duro, pero no catastrófico. Después de todo, dado que el dinero fantástico mismo puede verse como la última burbuja, en algún lugar habrá que empezar a reconstruir si todo estalla. Y por fortuna Latinoamérica, gracias a las lecciones

de su pasado, entre ellas la crisis de deuda de los ochenta, y sus enormes reservas de riqueza real, tanto natural como humana, está quizá mejor ubicada para hacerlo que la mayoría de los países del mundo. Pero si, y solo si, sabe primero reconocer su propio potencial. **U**

¿HUBO UN FIN DE LA HISTORIA?



JORGE VALENCIA JARAMILLO

En 1992, Francis Fukuyama escribió un libro que causó un gran revuelo político, económico y social. Decía él que las luchas ideológicas para definir el mejor sistema de gobierno, y cuál era el más indicado de todos los métodos para que la sociedad produjera los bienes necesarios para su supervivencia, habían terminado con la disolución de la Unión Soviética y el fracaso del marxismo leninismo, en toda su extensión. Era claro, entonces, que la democracia liberal y el capitalismo o economía de mercado, se habían impuesto en todos los países desarrollados, después de siglos de ensayo y error, de dictaduras, de monarquías, de hegemonías de todos los

colores, de una especie de evolución darwiniana, vista con el prisma de los siglos. Eran, en definitiva, el ejemplo a seguir.

Que la democracia liberal misma podía tener muchos defectos, cierto que sí, pero que siguiendo a Churchill, con su pensamiento de profundo humor negro afirmaba, que no había más de dónde escoger, ya que los otros sistemas, paradójicamente, eran todos peores. Era, sin más ni más, el mal menor.

Y en cuanto al capitalismo, la historia misma de la humanidad podía ser muy dramática, a veces de horror por las terribles injusticias cometidas, pero no obstante y a pesar de todos los cuestionamientos éticos y morales, se había probado hasta la propia saciedad, que el egoísmo o la ambición humana —yo primero siempre— estaban, siempre están, por encima de todo otro sentimiento o, mejor, que en su camino, de forma deliberada o ciega, aplastaba lo que fuera, y que esa fuerza ciega, por lo tanto, empujaba el mundo, a menudo sin piedad alguna, pero de manera bastante productiva y eficiente. La mano invisible no tenía, no tiene corazón. Lo anterior para recordar en este momento, al economista y filósofo escocés, Adam Smith, padre incuestionable de la economía clásica.

Sin embargo, esto que luce tan claro y definitivo y contundente, no resultó, después de todo, ser el fin de la historia de Fukuyama. La historia siguió o volvió a empezar, si se quiere. La humanidad, la sociedad, los hombres nunca se detienen como no se detienen los ríos o, como dice Heráclito, viven en un devenir perpetuo, en una lucha de opuestos que no tiene fin.

Entonces, ahora se está cues-

tionando a fondo, tanto la democracia como el propio capitalismo.

Se afirma que los partidos políticos, esenciales en la vida de esa democracia, son un nido de corrupción permanente, que solo buscan enriquecerse y permanecer en el poder, violando todos los principios de la ética social. Que son mucho mejores, más eficientes, los gobiernos de mano fuerte, las dictaduras, y dan ejemplos a montón. Aquí y acullá. No hay duda, por lo tanto, que la Democracia, con mayúscula, está en discusión.

Y del capitalismo, ni hablar. Nadie puede negar que desde que se perfeccionó la idea de proponer trabajo —mano de obra— a cambio de capital (salarios), para abolir así la terrible esclavitud o la servidumbre que había sobrevivido por siglos, después del siglo XIII, el mundo cambió, cambió de manera fundamental en todos los sentidos. Cientos de millones de personas disfrutan hoy de mejores condiciones de vida, el avance, por lo tanto, ha sido sustancial.

Pero también ese crecimiento, esa riqueza, ha resultado ser profundamente desigual y tenemos hoy día sociedades con serias fracturas. Pero aquí sí no aparecen las opciones, los sistemas ya probados que puedan reemplazar a ese capitalismo llamado salvaje por muchos, a ese capitalismo despiadado. ¿Socialismo otra vez?, no, mejor ni hablar, entonces, ¿qué?

Pero aparecen nuevos teóricos que afirman que los que han puesto en práctica el socialismo, o el marxismo leninismo, no lo han sabido hacer, que hay que volver a empezar para corregir los errores.

O sea, la historia, para muchos, debe volver a empezar. **U**

LA CRISIS DE LA MODERNIDAD



H. C. F. MANSILLA

Hasta los ricos viven ahora peor que los privilegiados de ayer: antes de la Segunda Guerra Mundial los magnates podían gozar en sus villas de los encantos de una campiña más o menos bien preservada y de una atmósfera aún libre de las impurezas modernas; podían ahorrar tiempo y energías mediante sus carroajes y lacayos y sabían gastar su dinero para mostrar ostentosa e inequívocamente su preeminencia social. Hoy, en cambio, los miembros de las élites respiran el mismo aire contaminado que los estratos subalternos, sus automóviles de lujo no pueden avanzar más aprisa que los de los obreros en calles y carreteras atestadas y siempre insuficientes para el tráfico, y sus actos dispendiosos no sirven ya para diferenciarse del estilo de vida de las clases medias.

Por otro lado, la calidad de la vida, sobre todo en el Tercer Mundo, ha bajado sin duda alguna en los últimos decenios, paradójicamente en medio del progreso material y del despliegue más espectacular de los avances tecnológico-científicos en toda la historia de la humanidad.

Los experimentos socialistas iniciados en 1917 —en cuanto los intentos más serios que se han hecho para superar metódicamente el vilipendiado sistema capitalista— duraron largos decenios, y ahora podemos observar que realmente no sirvieron para corregir esos aspectos deplorables que los marxistas consideraron como exclusivos de la sociedad capitalista. Cuando gozaron del poder, los socialistas construyeron élites inmensamente privilegiadas y alejadas del ciudadano común y, simultáneamente, un sistema económico y social signado por el atraso, el estancamiento, el uniformamiento cultural y la represión política.

Por otro motivo parece que la situación actual es mucho más compleja de lo que nos imaginamos. Desde la crisis energética de 1973 se multiplican las voces que señalan las dificultades emanadas tanto de la clásica civilización industrial como de la actual sociedad de servicios, dificultades que no provienen estrictamente del orden sociopolítico o del régimen de propiedad de los medios de producción, sino de la dinámica imparable de crecimiento, utilización de los recursos naturales y sobrecargas ejercidas sobre el medio ambiente.

La modernidad está en crisis. Estamos muy lejos de aquella jubilosa celebración de la era moderna que cantó en 1911 Ernst Troeltsch mediante su hermosa obra *El pro-*

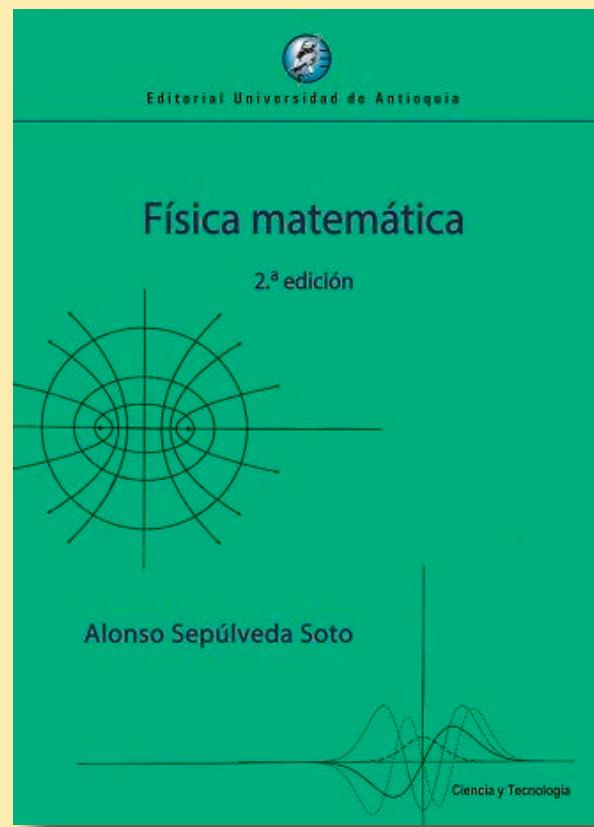
testantismo y el mundo moderno: la tolerancia y convivencia pacífica de diversos credos practicados simultáneamente, la separación de la Iglesia y el Estado, el predominio de la razón, el libre examen y su corolario secular, el carácter científico-racionalista de toda la cultura y el optimismo histórico pleno de confianza en el progreso, serían los aspectos positivos de esa excepcional síntesis entre protestantismo y modernidad.

Pero el mismo Troeltsch se percató ya entonces de los elementos deplorables y autodestructivos de este orden. El individualismo racionalista,preciado como el núcleo del sistema, tendía a transformarse en un “relativismo de efectos disolventes y atomizantes”. El trabajo racional y metódicamente disciplinado, con su “previsibilidad y su ausencia de alma”, “su competencia implacable” y su “falta de compasión”, no significaría “ningún amor al mundo”, sino más bien quebrantaría “el impulso de reposo y goce”, se desligaría por completo “de todo compromiso ético” y conduciría al “señorío del trabajo sobre los hombres”.

Basta ver hoy en día las sociedades en las que aún prevalecen credos protestantes: decadencia generalizada de la estética pública, espíritu ferozmente antiratocrático de las ahora dominantes clases medias, perfección técnica combinada con frialdad total en las relaciones humanas, consumismo grosero barnizado de falso cosmopolitismo, y una larga retahíla de fenómenos similares. A manera de ilustración, es bueno recordar las palabras de Karl Jaspers, un gran protestante: “Los alemanes no viven unos con otros, sino unos al lado de otros”.

El proceso civilizatorio moderno ha privilegiado una actitud fundamentalmente activa, disciplinada, innovadora, es decir, productiva, autocontrolada, agresiva hacia el prójimo y el medio ambiente, centrada en virtudes tradicionalmente consideradas como masculinas, y ha relegado a un segundo plano las cualidades femeninas tales como paciencia, amor, dedicación, empatía... La expansión casi mundial del feminismo no ha modificado sustancialmente esta constelación: las mujeres contemporáneas luchan, en el fondo, por parecerse cada día más a los hombres —en todo sentido: desde la apariencia externa hasta los valores de orientación—, y el clima social claramente más duro ha originado una competencia mayor en las empresas e instituciones, reforzando, de esta manera, el predominio mundial del principio de rendimiento en cuanto norma suprema e indubitable.

Como dirían los moralistas franceses clásicos: la hipocresía de la época actual consiste en un reconocimiento pragmático e interesado del “valor” de los sentimientos: si amamos, es para poder trabajar mejor, y no al revés. Parece que en el ámbito occidental la llamada razón instrumentalista ha estado ligada al exitoso despliegue de un aspecto esencialmente masculino, basado en la división de identidades, roles y labores, y que, virtudes femeninas de carácter altruista y asistencialista, propias de una intersubjetividad práctica, no han podido rebasar el terreno del hogar y la familia. Pero, por otra parte, esta concepción de una lógica primordialmente masculina, fría y dominante, diferenciada de otra femenina, más humana, es algo muy improbable y bastante confuso. Es decir, estamos otra vez en la oscuridad conceptual, lejos de las certezas de Ernst Troeltsch. **U**



Física matemática cubre en forma detallada los conocimientos requeridos por físicos e ingenieros para entender las leyes fundamentales de la naturaleza y cómo aplicarlas. A lo largo de sus capítulos hace una presentación clara de conceptos, que se describen y profundizan con ejemplos ampliamente pertinentes. Además, plantea un conjunto de problemas y ejercicios que, al ser resueltos, facilita la apropiación de los conceptos estudiados. La introducción se ocupa de los diferentes tipos de coordenadas y propiedades vectoriales. Luego, de manera transparente, aborda las ecuaciones diferenciales, de muy variados tipos, para proseguir con las ecuaciones de la Física Matemática. Muy útiles son las secciones sobre bases ortogonales que preceden a lo que se considera el corazón del libro, la teoría de Sturm-Liouville. El libro termina con las Funciones especiales, las cuales tienen enormes aplicaciones en la Óptica, la Física de Materia Condensada y la Física de Altas Energías, entre otras. Esta obra constituye la base esencial de la matemática que se requiere para abordar los problemas de la Física en todo el espectro, desde la parte más fundamental hasta la más elaborada. Sus tablas y contenidos son una fuente de permanente consulta por parte de personas que trabajan en Ciencias Básicas e Ingeniería. La docencia en Física Matemática tiene en el libro del profesor Sepúlveda una excelente fuente de apoyo didáctico.

Carlos Alberto Duque Echeverri

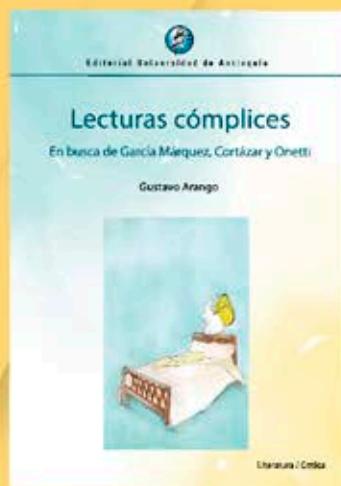


**Editorial
Universidad de Antioquia®**

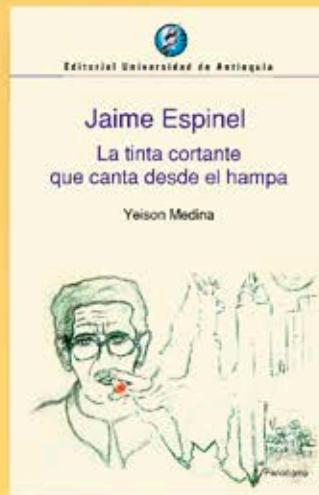
**Una editorial
para leer el mundo**



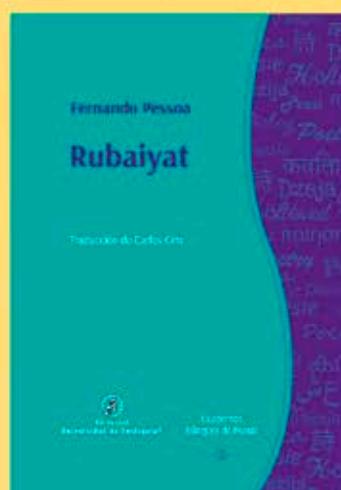
Recuerdos del pálido
Bernard Nöel
Traducción de Rafael Patiño Gómez



Lecturas cómplices
En busca de García Márquez,
Cortázar y Onetti
Gustavo Arango



Jaime Espinel
La tinta cortante que
canta desde el hampa
Yeison Medina



Rubaiyat
Fernando Pessoa
Traducción de Carlos Ciro



$$F = \frac{m(v_i - v_o)}{t_i - t_o}$$

Newton

Sustentación
Fuerza elevación

Fuerza aerodinámica
Resistencia

Impulso

Líneas de viento

$$P_1 + \frac{1}{2} \rho (v_1)^2 = P_2 + \frac{1}{2} \rho (v_2)^2$$

Bernoulli

Reo.

$$L = \frac{1}{2} \rho v^2 A$$

Vórtice efectivo ligado

Entradó: Cava
- Dirección
- Menor

Entradó: Sup.
- Mayor
- Menor

D. El

Perfil aerodinámico
Joukowski

Flujo aire

l-pvF

Vórtice desprendido



LEON

Flujo turbulento
Flujo laminar

Ilustración: BioGrafos
Universidad de Antioquia

Superior
más veloz
presión
inferior
presión
d'aire

2 3 4 5

6 7 8

9 10 11

12 13 14

15 16 17

18 19 20

21 22 23

24 25 26

27 28 29

30 31 32

33 34 35

36 37 38

39 40 41

42 43 44

45 46 47

48 49 50

51 52 53

54 55 56

57 58 59

60 61 62

63 64 65

66 67 68

69 70 71

72 73 74

75 76 77

78 79 80

81 82 83

84 85 86

87 88 89

90 91 92

93 94 95

96 97 98

99 100 101

102 103 104

105 106 107

108 109 110

111 112 113

114 115 116

117 118 119

120 121 122

123 124 125

126 127 128

129 130 131

132 133 134

135 136 137

138 139 140

141 142 143

144 145 146

147 148 149

150 151 152

153 154 155

156 157 158

159 160 161

162 163 164

165 166 167

168 169 170

171 172 173

174 175 176

177 178 179

180 181 182

183 184 185

186 187 188

189 190 191

192 193 194

195 196 197

198 199 200

201 202 203

204 205 206

207 208 209

210 211 212

213 214 215

216 217 218

219 220 221

222 223 224

225 226 227

228 229 230

231 232 233

234 235 236

237 238 239

240 241 242

243 244 245

246 247 248

249 250 251

252 253 254

255 256 257

258 259 260

261 262 263

264 265 266

267 268 269

270 271 272

273 274 275

276 277 278

279 280 281

282 283 284

285 286 287

288 289 290

291 292 293

294 295 296

297 298 299

300 301 302

303 304 305

306 307 308

309 310 311

312 313 314

315 316 317

318 319 320

321 322 323

324 325 326

327 328 329

330 331 332

333 334 335

336 337 338

339 340 341

342 343 344

345 346 347

348 349 350

351 352 353

354 355 356

357 358 359

360 361 362

363 364 365

366 367 368

369 370 371

372 373 374

375 376 377

378 379 380

381 382 383

384 385 386

387 388 389

390 391 392

393 394 395

396 397 398

399 400 401

402 403 404

405 406 407

408 409 410

411 412 413

414 415 416

417 418 419

420 421 422

423 424 425

426 427 428

429 430 431

432 433 434

435 436 437

438 439 440

441 442 443

444 445 446

447 448 449

450 451 452

453 454 455

456 457 458

459 460 461

462 463 464

465 466 467

468 469 470

471 472 473

474 475 476

477 478 479

480 481 482

483 484 485

486 487 488

489 490 491

492 493 494

495 496 497

498 499 500

501 502 503

504 505 506

507 508 509

510 511 512

513 514 515

516 517 518

519 520 521

522 523 524

525 526 527

528 529 530

531 532 533

534 535 536

537 538 539

540 541 542

543 544 545

546 547 548

549 550 551

552 553 554

555 556 557

558 559 560

561 562 563

564 565 566

567 568 569

570 571 572

573 574 575

576 577 578

579 580 581

582 583 584

585 586 587

588 589 590

591 592 593

594 595 596

597 598 599

600 601 602

603 604 605

606 607 608

609 610 611

612 613 614

615 616 617

618 619 620

621 622 623

624 625 626

627 628 629

630 631 632

633 634 635

636 637 638

639 640 641

642 643 644

645 646 647

648 649 650

651 652 653

654 655 656

657 658 659

660 661 662

663 664 665

666 667 668

669 670 671

672 673 674

675 676 677

678 679 680

681 682 683

684 685 686

687 688 689

690 691 692

693 694 695

696 697 698

699 700 701

702 703 704

705 706 707

708 709 710

711 712 713

714 715 716

717 718 719

720 721 722

723 724 725

726 727 728

729 730 731

732 733 734

735 736 737

738 739 740

741 742 743

744 745 746

747 748 749

750 751 752

753 754 755

756 757 758

759 760 761

762 763 764

765 766 767

768 769 770

771 772 773

774 775 776

777 778 779

780 781 782

783 784 785

786 787 788

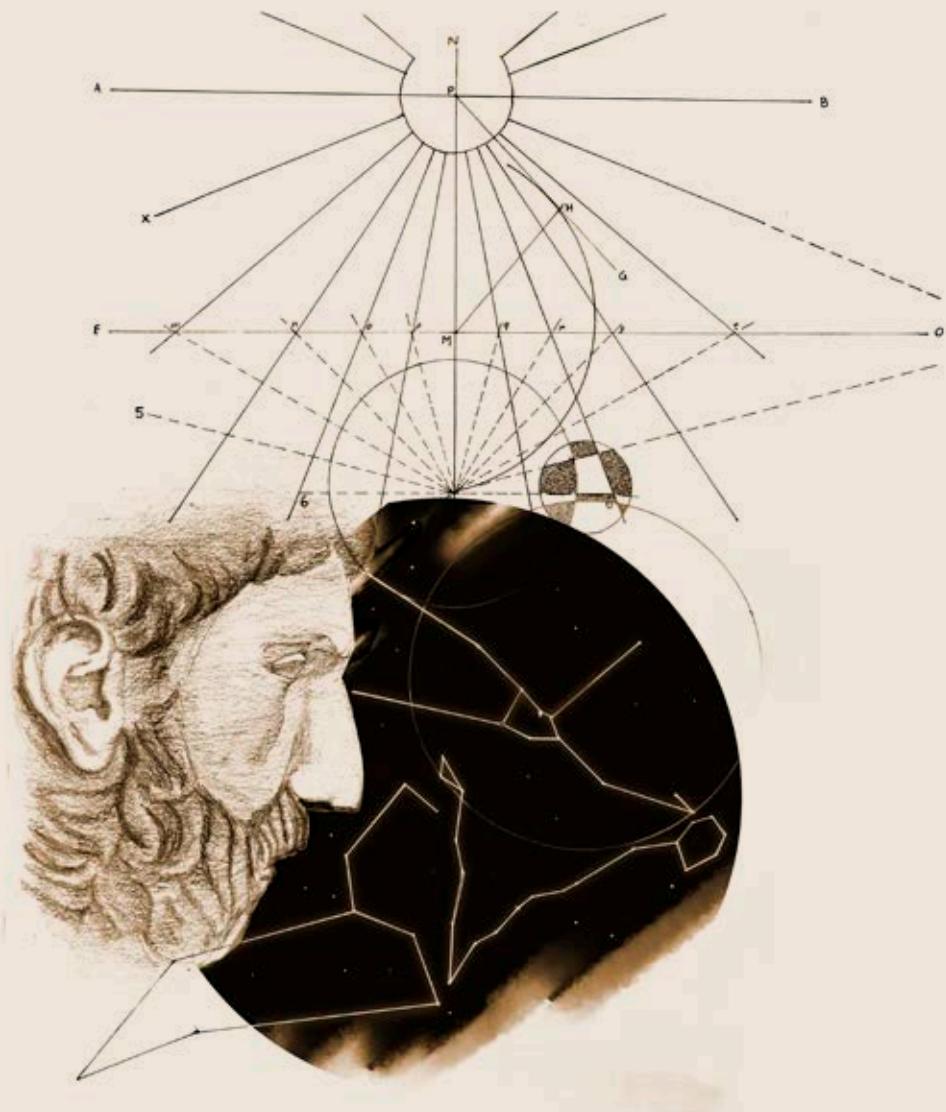
789 790 791

792 793 794

795 796 797

798 799 800

801 802 803



En alabanza del sol

Si se miran las estrellas, cortando los rayos (como puede hacerse mirando a través de un orificio muy pequeño hecho con la punta de una aguja muy fina, colocada de tal forma que casi toque el ojo), se verán aquellas estrellas tan diminutas que parecería que nada podría ser más pequeño; es, de hecho, la gran distancia a la que están, la razón por la cual disminuyen, ya que muchas de ellas son mucho más grandes que la estrella que es la tierra con agua. Ahora reflexionemos cómo

Ciertamente aquellos que han escogido adorar a los hombres como si fueran dioses —como Júpiter, Saturno, Marte y sus semejantes— han caído en el más grave error.

esta estrella nuestra se debe ver desde la distancia, y luego considérese cuántas estrellas se podrían agregar —tanto en longitud como en latitud— entre esas estrellas que están esparcidas por el cielo oscurecido. Pero no puedo abshtenerme de condenar a muchos de los antiguos, que dijeron que el sol no era más grande de lo que aparecía; entre ellos estaba Epicuro, y creo

que él fundamentó su razonamiento en los efectos de una luz colocada en nuestra atmósfera, equidistante del centro de la tierra. Cualquiera que lo vea nunca lo ve disminuido en tamaño sin importar la distancia; y las razones de su tamaño y su poder las reservaré para el Libro 4. Pero me asombra muchísimo que Sócrates hubiera despreciado aquel cuerpo solar, diciendo que era de la naturaleza de las piedras incandescentes, y quien se opuso a él en cuanto a ese error no estaba lejos de la verdad. Sólo quisiera tener palabras que me sirvieran para inculpar a aquellos que de buen grado exaltan más las alabanzas del hombre que al sol; porque en ninguna parte del universo entero se ha de ver un cuerpo de mayor magnitud y poder que el del sol. Su luz ilumina todos los cuerpos celestes que están distribuidos por el universo; y de él desciende toda fuerza vital, dado que el calor que está en los seres vivos proviene del alma [chispa vital]; y no existe ningún otro centro de calor y luz en el universo como se mostrará en el Libro 4; y ciertamente aquellos que han escogido adorar a los hombres como si fueran dioses —como Júpiter, Saturno, Marte y sus semejantes— han caído en el más grave

error, dado que aun si un hombre fuera tan grande como nuestra tierra, no parecería más grande que una pequeña estrella que aparece como un puntito en el universo; y dado que estos hombres son mortales y se pudren y se corrompen en sus tumbas.

Marcello y muchos otros exaltan el sol.

Epicuro tal vez vio las sombras que daban las columnas sobre las paredes enfrente de ellas, iguales en diámetro a las columnas de las que provinieron las sombras; y como la anchura de las sombras era paralela de principio a fin, pensó que podía inferir que el sol también era directamente opuesto a este paralelo y que, consecuentemente, el ancho no era más grande que la de la columna. No percibió que la disminución en la sombra era insensiblemente leve en razón de la lejanía del sol. Si el sol fuera menor que la tierra, en una gran porción de nuestro hemisferio las estrellas no tendrían luz, lo cual es una evidencia en contra de Epicuro que sostiene que el sol sólo es tan grande como parece serlo.

Epicuro dice que el sol es del mismo tamaño que aparece. Por tanto, como no parece sino de un pie de ancho, debemos creer que ese es su tamaño; se seguiría de ahí que cuando la luna eclipsara al sol, el sol no debería parecer más grande, como de hecho lo hace. Así, la luna al ser más pequeña que el sol, debe ser menor que un pie, y consecuentemente, cuando nuestro mundo eclipsa a la luna, debe ser menor que un pie con el ancho de un dedo; en tanto que como el sol es de un pie de ancho y nuestra tierra arroja una sombra cónica sobre la luna, es inevitable que la causa luminosa del cono de sombra sea mayor que el cuerpo opaco que arroja el cono de sombra.

Para medir cuántas veces cabe el diámetro del sol en su curso de 24 horas.

Hacer un círculo y colocarlo para que se dirija al sur, como un cuadrante solar, y colocar una vara en la mitad de tal forma que su longitud apunte al centro de este círculo, y marcar la sombra que arroja en la luz del sol esta vara sobre la circunferencia del círculo, y esta sombra será —digamos— tan ancha como de a hasta n . Después medir cuántas veces cabe esta sombra en esta circunferencia de un círculo, y esto dará el número de veces que el cuerpo solar cabrá en su órbita en 24 horas. Así se podrá ver si Epicuro acertaba al decir que el sol no era más grande de lo que aparecía; porque, como el diámetro aparente del sol es de un pie, y como el sol cabría mil veces en la longitud de su curso en 24 horas, habría viajado mil pies, o sea 300 brazos, que es una sexta parte de una milla. De ahí se seguiría que el curso del sol durante un día sería la sexta parte de una milla y que ese caracol venerable, el sol, habría viajado a 25 brazos por hora.

Poseidonio compuso libros sobre el tamaño del sol.

Sobre la demostración de que el sol es caliente por naturaleza y no por virtud

Que el calor del sol reside en su naturaleza y no en su virtud [o modo de acción] se demuestra de sobra por el resplandor del cuerpo solar en el cual el ojo humano no puede permanecer y, además de esto no menos manifiestamente por los rayos reflejados por un espejo cóncavo, los cuales, cuando

dan en el ojo con un esplendor tal que el ojo no puede soportarlos, tienen un brillo igual al sol en su propio lugar. Y que esto es cierto yo lo demuestro por el hecho de que si el espejo tiene su concavidad formada exactamente como se requiere para reunir y reflejar estos rayos, ningún ser creado podría soportar el calor que golpearía de los rayos reflejados por un espejo tal. Y si se argumenta que el espejo mismo está frío y que sin embargo envía rayos calientes, yo respondería que esos rayos realmente vienen del sol y que es el rayo del espejo cóncavo después de que ha pasado por la ventana.

Que mientras más cerca se esté de la fuente de los rayos solares, mayor le parecerá a uno el reflejo del sol a partir del mar

Si es desde su centro que el sol emplea su brillo para intensificar el poder de la totalidad de su masa, es evidente que mientras más lejos se extiendan sus rayos, más ampliamente quedarán divididos; y siendo esto así, aquellos, cuyos ojos están más cerca del agua que sirve de espejo al sol, no ven sino a una parte muy pequeña de los rayos del sol pegarle a la superficie del agua y reflejar la forma del sol. Pero si estuvieran más cerca del sol —como sería el caso cuando el sol está en el meridiano y el mar hacia el oeste— verían el sol, de gran tamaño, reflejado en el mar; porque mientras más cerca estén del sol, el ojo, al absorber los rayos más cercanos al punto de radiación recibe más de ellos, y el resultado es un gran esplendor. Y de esta manera, se puede probar que la luna debe tener mares que reflejan al sol, y que las partes que no brillan son tierra. □

.....

Leonardo da Vinci. Textos escogidos.

Selección y prólogo Jorge Alberto Naranjo Mesa.

Medellín: Editorial Universidad de Antioquia,

2009, pp. 87-95.

Máximas filosóficas

LEONARDO DA VINCI

Tú, oh Dios, nos vendes todas las cosas buenas al precio del trabajo.

Oh admirable imparcialidad Vuestra, Vos primer motor; Vos no has permitido que ninguna fuerza se salga del orden o de la cualidad de sus resultados necesarios.

La necesidad es la maestra y ama de la naturaleza.

La necesidad es el tema y la inventora, el freno y la regla de la naturaleza.

Muchas veces una misma cosa es halada por dos fuerzas, a saber, la necesidad y la potencia. El agua cae en la lluvia; la tierra la absorbe, por su necesidad de humedad; y el sol la evapora no por necesidad sino por su potencia.

La fuerza motora es la causa de toda vida.

Y tú hombre, que consideras en esta mi obra la obra maravillosa de la naturaleza, si consideras que fuera cosa nefanda el destruirla, piensa que es cosa nefandísima tomar la vida del hombre; del cual, si su composición te parece de un artificio maravilloso, piensa que es nada respecto al ánima que en tal arquitectura habita, y verdaderamente, sea lo que sea, ella es cosa divina, así que dejadle habitar en su obra a su beneplácito, y no permitas que tu ira o malignidad destruya una vida tal, pues verdaderamente, quien no la estima no la amerita.

El alma nunca puede corromperse con la corrupción del cuerpo, pero reside en el cuerpo como si fuera el aire que causa el sonido de un órgano, que al averiar uno de sus tubos, el aire dejaría de tener efecto bueno alguno.

La parte siempre tiene la tendencia de reunirse con su todo para escapar a su imperfección.

El alma desea permanecer con su cuerpo porque sin los instrumentos orgánicos de ese cuerpo, no puede ni actuar ni sentir.

¿Por qué puede el ojo ver las cosas más claramente en los sueños que con la imaginación en el estado de vigilia?

Los sentidos son terrestres; la razón está por fuera de ellos, cuando contempla.

Todo nuestro conocimiento tiene su origen en nuestras sensaciones.

La naturaleza está llena de causas infinitas de las cuales nunca se ha tenido experiencia.

La verdad ha sido sólo hija del tiempo.

Cada instrumento requiere ser fabricado con la experiencia.

No hay certeza en las ciencias donde no se puede aplicar una de las ciencias matemáticas o que no estén relacionadas con las matemáticas.

El que discute dependiendo de la autoridad no usa su ingenio sino más bien su memoria. La buena cultura nace de una buena disposición; y como la causa es más loable que el efecto, prefiero alabar una buena disposición sin cultura que una buena cultura sin disposición. **U**

Leonardo da Vinci. Textos escogidos.

Selección y prólogo Jorge Alberto Naranjo Mesa.
Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009,
pp. 157-161.

LEONARDO DA VINCI

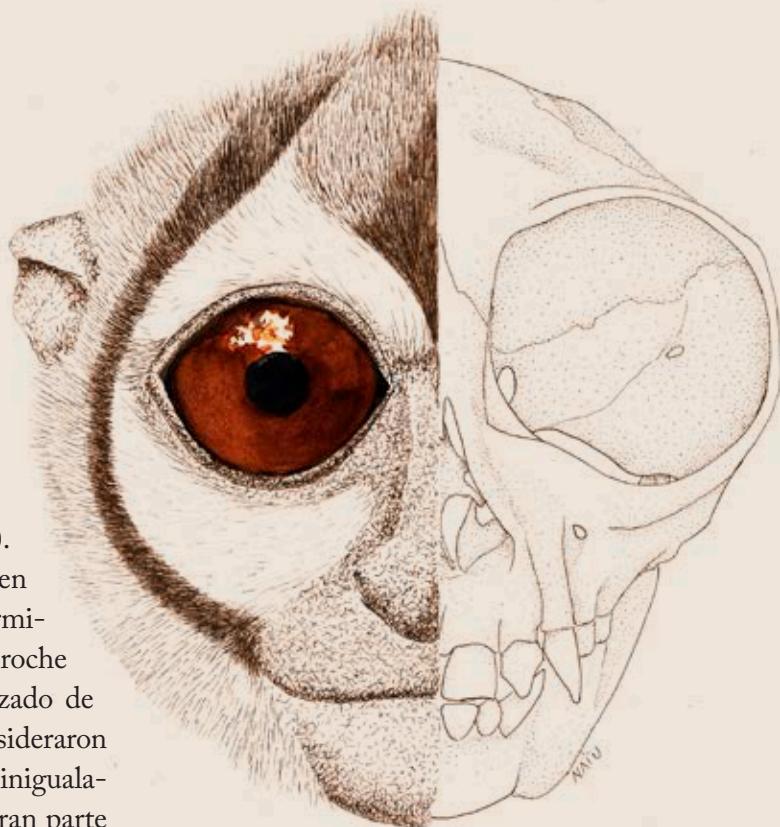
Y el arte de la anatomía

ORLANDO MEJÍA RIVERA

Ilustración: Natalia Uribe Macías

Leonardo (1452-1519), sin lugar a dudas, es la figura más representativa del nuevo hombre del Renacimiento y su curiosidad sin límites. Vasari refiere que él “poseía una gracia más que infinita en cualquiera de sus actos” (Vasari, 2013, p. 471). Pero, también lo señala como alguien que estudió muchas cosas y no terminó ninguna. De hecho, en este reproche se plasma un sentimiento generalizado de sus contemporáneos hacia él: lo consideraron un artista de sensibilidad y talento inigualable, pero que había desperdiciado gran parte de su tiempo en múltiples actividades que no tenían nada que ver con la pintura o la escultura. Su labor científica conocida quedó reducida a los trabajos de ingeniería y a las máquinas que construyó para Ludovico Sforza de Milán.

La mayor parte de las siete mil páginas de sus cuadernos de notas acompañadas de cien mil dibujos, que abarcaron todas las temáticas de la ciencia de su tiempo y de la



futura, quedaron inéditas e indescifrables durante varios siglos, con la excepción del *Tratado de pintura* recopilado por su discípulo Francisco Melzi y que tuvo su primera impresión en el año 1651. Este aparente desinterés de Leonardo en publicar sus investigaciones científicas surgió, quizás, de la falta de reconocimiento de los académicos de su tiempo a un hombre que por su condición de hijo ilegítimo no

había podido aprender griego ni latín, ni ir a la universidad. Por eso el mismo Leonardo se había definido a sí mismo, con sorna y orgullo, como un *omo sanza lettere* (hombre privado de lecturas o inculto) y enfatizó que “la sabiduría es hija de la experiencia” y criticó con sarcasmo la prepotencia de los eruditos: “y si a mí, inventor, me desprecian, cuánto mayormente a ellos, ni siquiera inventores sino trompeteros y recitadores de las obras ajenas, habría que despreciar” (Leonardo, 2002, p. 66).

De igual forma, sus dibujos anatómicos y las notas escritas de derecha a izquierda en italiano vulgar fueron conocidos, de manera fragmentaria, hasta 1780 cuando se descubrieron refundidas en un armario por el director de la Biblioteca Real del castillo de Windsor.

Entonces, solo hasta finales del siglo XIX con la obra pionera de Richter (1883) y luego, con las ediciones contemporáneas de Clark (1935), de O'Malley y Saunders (1952, fecha de la primera edición) y de Keele y Pedretti (1978-1980) hemos podido conocer en detalle el valor de su obra anatómica agrupada en la Colección Windsor. Ahora bien, algunos pocos de sus contemporáneos conocieron sus trabajos y por ello tenemos testimonios que nos permiten la reconstrucción de sus intereses anatómicos, fuera de sus propias notas que son claves para vislumbrar hasta dónde llegó su comprensión en el arte de la anatomía.

La relación de Leonardo con la anatomía humana tiene distintas etapas e intenciones. Propongo, con ánimo sintético, las siguientes: 1) la anatomía al servicio de la pintura, 2) la anatomía para explicar y sustentar las técnicas de la pintura y 3) la anatomía para conocer la estructura y el funcionamiento del cuerpo humano.

1. La anatomía al servicio de la pintura

Desde que el joven aprendiz ingresó al taller de Andrea del Verrocchio supo que debía

conocer en detalle el cuerpo humano para poder representar de manera natural las formas de sus creaciones pictóricas. En ese tiempo debió iniciar el aprendizaje con los hermanos Pollaiuolo quienes, según Vasari, disecaron cadáveres y los estudiaron. En realidad, varios pintores del *Quattrocento* italiano y del resto de Europa realizaron disecciones de cuerpos humanos, pero no pasaron de lo que se conoció como los “desollados”. Es decir, eran cadáveres a los cuales les quitaban la piel y luego los observaban para aprender las formas musculares y los dibujaban sin manipularlos más. El San Jerónimo de Leonardo, pintado hacia el año 1478, revela ya su conocimiento detallado de la figura humana, pues se aprecian los detalles de sus huesos del torso y los músculos emaciados del cuello y de la cara.

Raymond Stites (1966) ha planteado que pudo aprender a disecar los cadáveres al lado de su amigo Paolo Toscanelli, médico, astrónomo y cartógrafo florentino, quien hacía parte del gremio de los pintores, los físicos y los apotecarios, al cual perteneció Leonardo desde los veinte años de edad. Lo cierto es que los primeros dibujos anatómicos que se le conocen son posteriores a 1480, cuando inicia sus estudios comparativos de la musculatura humana y de la del caballo, encaminados a la elaboración de la gran estatua ecuestre que le había encargado Francisco Sforza. A partir de 1489 profundiza en el estudio de las proporciones del cuerpo y de la gestualidad de la cara. Por el testimonio de Luca Pacioli, en el prefacio de su libro *De Divina Proportione* escrito en 1498, se sabe que Leonardo tenía muy avanzada una obra que titularía *Libro de pintura sobre la figura humana*. De hecho, las ilustraciones del libro de Pacioli fueron realizadas por Leonardo y fueron las únicas figuras humanas publicadas en vida del artista.

La obra referida por Pacioli se perdió, pero la mayoría de los eruditos coinciden en que parte de ella quedaría agrupada en el posterior *Tratado de pintura*. Allí quedan explícitas las razones por las cuales para Leonardo es fundamental que

los pintores aprendan la anatomía humana. En síntesis, él insiste en que el artista debe conocer bien los huesos, los músculos, las proporciones y movimientos del cuerpo, los gestos del rostro, para que sus representaciones sean convincentes y realistas. Estos consejos son para él una obligación del pintor y por ello en el fragmento 219 de la parte tercera de su tratado enfatiza en que se deben conocer mejor los músculos:

Te recuerdo pintor, que en los movimientos que retratas en tus figuras, debes hacer manifiestos aquellos músculos que mejor se adapten al movimiento y acción de tu figura. Y aquel músculo que mejor se adapte se haga más manifiesto, y aquel que menos se adapte menos debes mostrarlo. Y aquel que menos esté acorde con dicho movimiento permanezca blando y se aprecie poco. Y por todo ello te pido aprender la anatomía de los músculos, tendones y huesos, sin cuyo conocimiento poco conseguirás. Y si dibujas del natural, quizá aquel al que hayas elegido le faltarán los músculos adecuados para mostrarlos en una determinada acción, y no siempre tendrás la posibilidad de tener a mano buenos desnudos ni los podrás retratar, y lo mejor y más útil para ti será tener la práctica y guardar en la mente tal variedad (Leonardo, 2013, p. 211-213).

Esta preocupación de Leonardo lo llevó a descubrimientos originales para la anatomía de su tiempo. Por un lado, inventó los esquemas anatómicos, donde trazaba líneas que evidenciaran con claridad la inserción de los músculos en las articulaciones para explicar su función en los movimientos. Además, dibujó distintos planos musculares, de lo superficial a lo profundo, que no existieron en los artistas ni en los anatomistas que lo precedieron, porque las disecciones anatómicas se habían centrado en abrir la cavidad abdominal y escudriñar los órganos internos, despreciando las estructuras musculares.

Se le debe a Leonardo la plena identificación y dibujos detallados de, entre otros, los siguientes músculos: el elevador de la escápula, el ligamento coraco-clavicular, el supraespinoso, el infraespi-

noso, el teres mayor y menor, el latísimo dorsal, la cabeza larga y la lateral del tríceps, la cabeza larga del bíceps, el deltoides, el trapecio y, de una manera muy significativa, el esternocleidomastoideo. Fue muy acertado en la descripción de la musculatura del cuello, denominada “masa caótica” del cuello e, incluso, en este aspecto superaría al propio Vesalio. Sus aportes originales a la funcionalidad muscular fueron notables: identificó, de manera correcta, al músculo braquial como el único flexor puro del antebrazo. Demostró que la acción del braquiorradial es flexionar cuando el antebrazo está en pronación. Estableció la relación entre el sartorio y el músculo semitendinoso en la flexión de la rodilla y también mostró la acción del sartorio como rotador medial de la rodilla flexionada. Señaló las estructuras musculares y tendinosas que fijan la primera y segunda vértebra cervical. Además, tuvo un completo conocimiento de los músculos de la cara.

Aunque Galeno en su *De motu muscularum* fue el primero en discutir la coordinación de los músculos antagonistas y la función de los músculos en el mantenimiento de la postura, es improbable que Leonardo hubiese conocido este texto, porque su traducción latina la comenzó Nicolaus Leonicenus en 1509 y se publicó en 1522 por parte de su pupilo inglés Thomas Linacre.¹ Sus equivocaciones más significativas fueron la exageración de los relieves del tensor de la fascia lata y del vasto lateral, y de manera errónea dividió ciertos músculos en diferentes fascículos como si fueran músculos separados, como en el caso del pectoral mayor. Sus dibujos osteológicos fueron menos afortunados y se equivocó en la ilustración de la tibia, en la división del esternón en siete partes, en la proporción desmedida de las escápulas, etcétera. Estos errores han hecho pensar en que tuvo pocos esqueletos humanos a su disposición y que dibujaba de memoria.² Aunque fue muy acertado en la descripción de la columna vertebral, la correcta posición del fémur y en las estructuras óseas del cráneo y de la cara. Incluso, fue el primero en dibujar los senos frontales, los

senos maxilares y en mostrar que las raíces de los dientes nacían del maxilar superior.

2. La anatomía para explicar y sustentar las técnicas de la pintura

Aunque fue el arquitecto Brunelleschi (1377-1446) el inventor de la perspectiva al aportar los elementos matemáticos de la técnica, pintores como Masaccio (1401-1428), Donatello (1386-1466) y Jan van Eyck (1390-1441) la perfeccionaron y Leonardo la debió conocer a través de las enseñanzas directas de su maestro Andrea del Verrocchio (1435-1488) y de la obra de León Battista Alberti (1404-1472). Sin embargo, Leonardo profundizó más allá y entendió que la técnica de la perspectiva era la base de la pintura y que solo se podía dominar si se comprendía la anatomía y el funcionamiento del ojo, al igual que los secretos de la óptica.

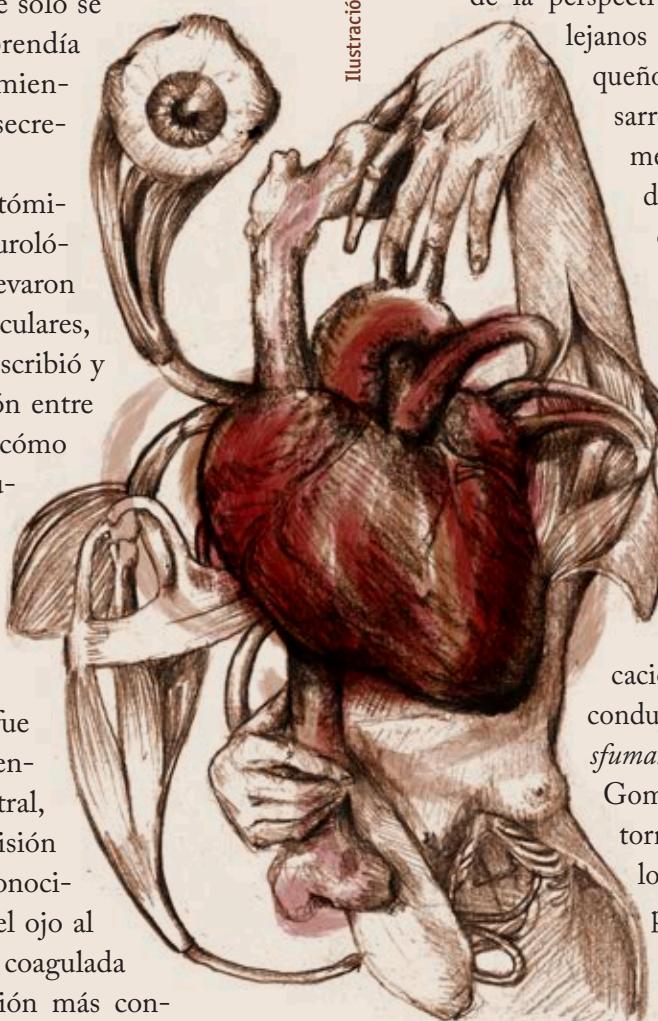
De allí sus dibujos anatómicos del ojo y de las vías neurológicas de la visión que lo llevaron a detallar las estructuras oculares, craneanas y cerebrales. Describió y dibujó muy bien la relación entre el ojo y el nervio óptico y cómo este iba hasta una estructura conocida en esa época como el *sensus communis* y que correspondería a un punto cercano a la fosa pituitaria. Describió el esfínter pupilar y fue el primero en distinguir entre visión periférica y central, e investigó acerca de la visión binocular. Mejoró los conocimientos de la anatomía del ojo al introducirlo en albúmina coagulada y así permitir una disección más con-

sistente. Realizó experimentos ópticos con la cámara oscura y extrapoló el resultado de la imagen invertida a la manera como la retina recibía la imagen de los objetos exteriores. De hecho, al contrario de la mayoría de los filósofos naturalistas occidentales que pensaban que los rayos luminosos emanaban del ojo hacia los objetos, Leonardo conoció, al parecer, el *Tratado de óptica* del árabe Alhazen (965-1040) y estuvo de acuerdo con él en que los rayos de luz provenían de los objetos luminosos y penetraban al ojo en líneas rectas y de manera multidireccional.

La comprensión de la fisiología de la visión le permitió a Leonardo desarrollar una técnica de la perspectiva más completa que incluyó el perfeccionamiento

de la perspectiva lineal (entre más lejanos los objetos más pequeños los vemos) y el desarrollo de la perspectiva menguante (a mayor distancia menor nitidez de los objetos), la perspectiva del color (a mayor distancia hay atenuación de los colores) y la perspectiva área (la tridimensionalidad al entremezclar las tres perspectivas anteriores). La aplicación de todo esto lo condujo a la invención del *sfumato* que definió bien Gombrich como “el contorno borroso y los colores suavizados que permiten fundir una sombra con otra y que siempre dejan

Ilustración: Jorge Ignacio Mesa Álvarez



algo a nuestra imaginación” (1997, p. 303). La perfección del *sfumato* la alcanzó Leonardo con su famoso cuadro de la Mona Lisa y ese misterio de su mirada proviene de su invento pictórico. Como refirió con acierto Fritjof Capra: “La teoría neurológica de la percepción visual que expuso Leonardo debe considerarse uno de sus mayores logros científicos” (2008, p. 313).

La mayoría de los dibujos anatómicos que tenían la intención de servir a la pintura o explicar sus técnicas fueron elaborados entre 1480 y 1500. Muchos de ellos fueron realizados sobre animales y los comparaba con la anatomía humana.³ En ese año, según O’Malley y Saunders (Leonardo, 1983. Introducción), él viajó a Venecia y tal vez fue asistente del curso de anatomía dictado por Alejandro Benedetti (de hecho, menciona el *Tratado anatómico* de Benedetti en una nota fechada después en septiembre de 1508). En el año de 1503 regresó a vivir a Florencia y existen testimonios de que comenzó su experiencia más intensa con las disecciones anatómicas humanas y el estudio de la anatomía en el hospital de Santa María Nuova.

Fue allí donde realizó la disección del famoso viejo centenario que más adelante detallaré. Entonces, es evidente, que a partir de esta época y hasta sus últimos trabajos anatómicos del año de 1516 en Roma, sus dibujos anatómicos estuvieron al servicio de la investigación científica y ya no del arte de la pintura. Incluso, Kenneth Keele (1964), el médico historiador y gran conocedor de la obra científica de Leonardo, divide este último periodo en dos objetivos: la profundización de las disecciones anatómicas del cuerpo humano y sus investigaciones fisiológicas sobre la función que pudieran tener dichas estructuras.

3. Anatomía, estructura y funcionamiento del cuerpo humano

En una fecha incierta, que ha sido datada por los expertos entre 1504 y 1506, Leonardo refiere

que ha realizado la autopsia de un anciano centenario:

Este hombre viejo, unas pocas horas antes de su muerte, me contó que tenía más de cien años, y era consciente de que su cuerpo no le había fallado nunca, con excepción de una cierta debilidad que sentía. Y así, mientras se encontraba sentado en una cama del hospital de Santa María Nuova de Florencia, sin apenas moverse ni dar señal de sufrimiento, abandonó esta vida. Procedí entonces a hacerle una autopsia para ver cuál podía ser la causa de una muerte tan dulce. Entonces encontré que la debilidad era causada por la falta de sangre en la arteria (aorta) que nutre al corazón y a los miembros inferiores. Encontré que las arterias se hallan muy resecas, delgadas y mermadas y además del aumento del grosor de las paredes, dichos vasos han crecido en longitud y se encuentran retorcidos cual serpientes. Pude describir su anatomía de una manera muy cuidadosa y con gran facilidad debido a la ausencia de grasa y de humores que no obstaculizaron el reconocimiento de sus partes. Hice otra (disección) anatómica a un niño de dos años y encontré todo lo opuesto a lo hallado en el hombre viejo (Leonardo, 1983, p. 300). (Corresponde al verso de la lámina identificada por Clark con el número 19027 en el catálogo de la colección Windsor.)

Además de ser la primera descripción de una arteriosclerosis coronaria (Keele, 1983 y Boon, 2009) y de una posible sarcopenia (Tonelli, 2014) lo que evidencia esta disección anatómica es que Leonardo se ha transformado en un auténtico experimentador científico y esta pasión investigativa se debió incrementar, pues en una nota de sus cuadernos, fechada hacia 1508, refiere que ha realizado alrededor de diez disecciones de cadáveres humanos. Es también cuando establece contacto, entre 1509 y 1510, con el brillante anatómista y helenista, profesor de la Universidad de Pavía y de la Universidad de Padua, el joven médico Marcantonio Della Torre (1481-1511), con quien comienza una fructífera relación y de la que ambos debieron beneficiarse. Leonardo

aportó su destreza pictórica, la creatividad de sus cortes anatómicos transversales, la técnica del vaciado de cera caliente en las estructuras cerebrales. Pero Della Torre debió enseñarle una técnica sistemática de disección y sobre todo le reveló al anatomista empírico la obra anatómica de Galeno, en las depuradas traducciones latinas directas del griego, realizadas en parte por él mismo, y no en las versiones indirectas falseadas por los árabes medievales. Esto último se puede comprobar por la terminología de las notas de Leonardo posteriores al año 1510, donde su lenguaje usa más palabras empleadas por el Galeno renacentista y menos de los manuales medievales de Mundino y de Avicena, que había conocido antes de su encuentro con Della Torre.⁴

Sin embargo, de manera lamentable, Marcantonio murió de peste bubónica al año siguiente, antes de cumplir los treinta años. No obstante, ellos ya tenían casi listo un libro conjunto de anatomía humana para su publicación y Leonardo había preparado alrededor de 750 láminas. En una nota dijo: "Para la primavera de 1510 espero haber concluido todos mis trabajos de anatomía". Por desgracia el manuscrito nunca apareció, pero las pruebas históricas de los estudios anatómicos entre Leonardo y Della Torre están dadas por los testimonios de Vasari y, en especial, por el de Paolo Giovio, discípulo de Marcantonio, quien escribió que Leonardo "se dedicaba a la inhumana y repulsiva tarea de diseccionar cadáveres de delincuentes en las escuelas médicas para así poder representar la forma en que se doblan y estiran los distintos músculos y articulaciones de acuerdo con las leyes de la naturaleza. Y ejecutaba con portentosa habilidad dibujos científicos de todas las partes del cuerpo, incluidas las más pequeñas venas o el interior de los huesos" (Nicholl, 2007, p. 497).

Luego de un receso de tres años Leonardo se interesa por la anatomía y el funcionamiento del corazón y sus famosas láminas del corazón de un buey, conocidas algunas de ellas como los dibujos sobre papel azul, corresponden a 1513.

En 1514 viajó a Roma, llevado por Giuliano de Medici, a la corte papal de su hermano León X. Allí volvió a reiniciar las disecciones anatómicas con cadáveres proporcionados en el Hospital del Santo Espíritu. En esta última etapa se interesó, en especial, por la embriología. Sin embargo, fue denunciado ante el papa, acusado de despellejar cadáveres, por parte de un empleado suyo de nombre Giorgio Tedesco (Benet, 1966). Aunque la bula del papa Sixto IV (1471-1484) había legalizado en Italia la disección de cadáveres humanos, el papa tenía el poder de prohibirlo si le parecía conveniente y eso hizo León X a finales de 1516, negándole a Leonardo el permiso para continuar haciendo disecciones.

Este hecho lo afectó bastante y fue uno de los motivos para que se marchara de Roma y aceptara la invitación del rey de Francia Francisco I y se fuera a vivir a su corte en la mansión de Cloux, donde murió el 2 de mayo de 1519. Ahora bien, existe un testimonio clave en la visita que le hizo el cardenal Luis de Aragón y su secretario Antonio de Beatis en octubre de 1517. Beatis escribió luego que Leonardo tenía paralizado el brazo derecho, pero que seguía dibujando ayudado por sus discípulos, y que se asombraron porque este

afable caballero ha compuesto muchos escritos de anatomía que ha ilustrado con abundantes dibujos de las partes del cuerpo, tales como los músculos, los nervios, las venas, las articulaciones, los intestinos, y es esta una manera de comprender el cuerpo de los hombres y las mujeres que hasta ahora nadie había intentado. Nos contó que para realizarlos había diseccionado más de treinta cuerpos de hombres y mujeres de todas las edades (Beatis, 1979, p. 132).

Esto quiere decir que la actividad anatómica de Leonardo fue frenética entre 1508 y 1516, pues en ocho años tuvo que disecar veinte cadáveres más. Ahora bien, O'Malley y Saunders sin argumentos explícitos sólidos, en mi concepto, dudan de la afirmación de Leonardo de que había disecado más de treinta cuerpos y concluyen que sus disecciones humanas fueron solo:

1- disección de una cabeza y cuello durante el primer periodo milanés. 2- disección del centenario y luego de un niño de dos años durante el periodo florentino. 3- disección de un feto de siete meses. 4- dibujos de la serie de Fogli A a partir de un cadáver de un hombre viejo y también, quizás, de un individuo joven. 5- Tal vez una pierna. Ahora bien, fue sin lugar a dudas observador de otras disecciones (Leonardo, 1983, p. 27).

O sea que, según ellos, Leonardo elaboró más de mil dibujos anatómicos, de gran complejidad y detalles originales, con solo la disección de cinco cadáveres humanos completos. En primer lugar, haría de Leonardo un genio de la retentiva mayor a lo que imaginábamos, pues tendría que haber dibujado la mayor parte del tiempo con el recuerdo de sus ocasionales disecciones, ya que los cadáveres se descomponían en pocos días y no podían conservarse de manera adecuada. Pero, de otro lado, Leonardo fue explícito en sus notas en contar que es

probable que el estómago te dé problemas, y si no te los da el estómago, te los dará tal vez el miedo a pasar la noche en compañía de esos cadáveres, descuartizados, desollados y de aspecto espantoso [...] Un solo cuerpo no duraba el tiempo necesario, de modo que, para obtener el conocimiento completo, había que proceder gradualmente y con tantos cadáveres como fuera menester. Luego repetía la operación para observar las diferencias (Capra, 2008, pp. 161-162).

Su comentario nos permite inferir que varias de sus disecciones anatómicas fueron hechas en la clandestinidad y que para la diversidad y profundidad de los planos anatómicos tuvo que utilizar varios cadáveres por cada estudio serial. Además, los cuadernos de Leonardo eran su diario privado, de allí su enredada escritura casi jeroglífica, y no se entendería que se mintiera a sí mismo. Como tampoco jamás presentó signos de

megalomanía o de mitomanía. Una cosa es que él llevara una vida secreta y que quizás guardara silencio frente a su sexualidad y ante sus múltiples teorías y creencias heréticas, a la luz de la inquisición católica, y otra muy distinta que se afirme que mentía al escribir sus notas. No hay una sola prueba historiográfica o testimonial que revele que Leonardo da Vinci escribió alguna falsedad en sus cuadernos.

Para obtener el conocimiento completo, había que proceder gradualmente y con tantos cadáveres como fuera menester.

Los aportes puntuales de Leonardo a la anatomía humana fueron diversos y enumerearé los principales de esta última etapa. Con relación al sistema nervioso central y al cerebro, en el famoso dibujo del cerebro en capas de cebolla (Clark, lámina 12603r) no revela nada nuevo, pues ubica los tres ventrículos cerebrales de igual manera que lo hizo Avicena en su libro de anatomía. El cambio radical se da después en el dibujo (Clark, lámina 12602r) que presupone ya sus estudios previos sobre el cerebro con la cera derretida, donde por primera vez se aprecian los cuatro ventrículos distribuidos de manera natural. Además, se observa con claridad el nervio óptico y la decusación de las fibras del quiasma óptico. También aparece muy bien localizado el recorrido del tercer par craneal y del tracto nervioso olfativo. Otro de sus hallazgos fue la descripción adecuada de las venas meníngeas. Fue pionero en experimentar con la sección de la médula ósea de la rana y asociarla a la pérdida de movimiento y sensibilidad de sus ancas. Esto lo condujo a indagar en la sensibilidad al dolor humano y asistió, como observador, en varias ocasiones a sesiones de torturas con prisioneros. De allí concluyó, con acierto, que el dolor se debía más a la sensibilidad de la persona y no tanto a la intensidad de la injuria recibida. Además, evidenció que la sensibilidad de la parte frontal del cuerpo era mayor que en la espalda y el dorso.

Descubrió que la voz humana se producía en la laringe a través de un movimiento de ondas sobre su estructura, pero no detalló la existencia de las cuerdas vocales. Las glándulas lacrimales no fueron conocidas por Leonardo ni por sus contemporáneos. Ellos imaginaron que las lágrimas provenían de un supuesto conducto desde el corazón y esta creencia provenía de la teoría cardio-céntrica de Aristóteles.

Describió y dibujó muy bien el ciego y el apéndice. Pero sus dibujos de los órganos abdominales no son exactos y persiste en el error galénico de dibujar el hígado con cinco lobulaciones. De igual manera, cometió la equivocación de localizar el riñón derecho más alto que el izquierdo (Clark, lámina 19099r).

Los primeros dibujos sobre la vena cava son errados, pero luego los corrige y dibuja bien la llegada de los vasos al corazón. Dibujó con nitidez la vena espermática derecha desembocando en la vena cava inferior y la vena espermática izquierda desembocando en la vena renal. Fue el primero en observar y comentar la existencia de las membranas fetales placentarias (corion, amnios y alantoides).⁵ Estableció que el feto no respiraba ni presentaba latidos cardiacos dentro de la cavidad uterina, pero que recibía su nutrición de la madre, aunque tenía circulación independiente. Sin embargo, su mayor aporte a la anatomía embrionológica fue el extraordinario realismo con que dibujó el feto dentro de la cavidad uterina (Clark, lámina 19102r). Estas ilustraciones no fueron superadas hasta el siglo XIX.

Con relación al sistema respiratorio, en principio aprobó la idea galénica de que la pleura contenía aire, pero al final dudó de esta teoría. De igual manera aceptó que la función de los pulmones era enfriar y refrescar la sangre, pero comprobó que no había una comunicación directa con los vasos pulmonares. Sus disecciones le demostraron que el aire no pasaba a la sangre a través de los bronquios, como postuló Galeno.

Ahora bien, los aportes más significativos de Leonardo a la anatomía humana los hizo en el

corazón y en la comprensión de los mecanismos de sus movimientos. Describió, por primera vez, la banda moderadora o trabécula septomarginal con el nombre de *Catena*. Describió y dibujó al corazón como un órgano con cuatro cavidades, al contrario del dogma galénico y medieval que le atribuía dos y donde las aurículas eran parte de los vasos pulmonares. Señaló y dibujó los músculos papilares y las cuerdas tendinosas de las válvulas cardíacas. Comprendió el funcionamiento de las válvulas pulmonar y aórtica, a partir de las leyes de hemodinamia del flujo sanguíneo, e incluso planteó demostrar su mecanismo de cierre mediante un modelo tridimensional en vidrio, que tal vez no alcanzó a construir. Describió el papel activo de los músculos papilares y de las fibras del septo interventricular durante la sístole cardíaca.

Descubrió y dibujó el agujero oval interauricular, en el feto de siete meses que disecó. Fue el primero en describir y dibujar una comunicación interauricular (Clark, lámina 1981r) y allí refiere: "he encontrado que desde A, el ventrículo izquierdo (aurícula), a B, el ventrículo derecho (aurícula), existe un canal perforado de A a B, y lo anoto acá para ver si esto ocurre en las aurículas de otros corazones" (Leonardo, 1983, p. 244). Reconoció los senos de valsalva y su función. Fue el primero en dibujar las válvulas semilunares cuadríspideas y lo que siglos después se denominaría los nódulos de Arantio (Ashrafian, Harling y Athanasiou, 2013).

Realizó experimentos con un cerdo vivo, al cual le introdujo un instrumento metálico hueco, afilado y fino, a través de la pared torácica anterior y pudo observar la transmisión de los movimientos cardíacos. Esta investigación de Leonardo se inspiró en la manera que tenían los campesinos de la Toscana para matar los cerdos y como recuerda Bastos: "Mucho más adelante constituyó un procedimiento habitual entre los fisiólogos, y la base de la invención del cardiógrafo" (Bastos, 1965, p. 2).

Aunque comparto el entusiasmo de Keele cuando dijo que "los hallazgos de Leonardo en anatomía cardiaca son tan importantes, que algu-

nos aspectos de su obra aún no han sido igualados por la ilustración anatómica moderna" (Keele, 1983, p. 248), no pasó lo mismo con sus teorías fisiológicas. Pues no superó la teoría galénica del flujo y del reflujo de la sangre, ni el error de Galeno de la existencia de los poros en el septo interventricular. Sin embargo, al final, negó la teoría, de estirpe aristotélica, del "calor innato" del corazón y lo explicó por los movimientos cardíacos y sus efectos hemodinámicos. También comprendió muy bien los mecanismos de cierre de las válvulas. En una de sus láminas del corazón (Clark, lámina 19062r), dibujada alrededor de 1513, comentó:

El corazón tiene cuatro ventrículos, esto es, dos inferiores en la sustancia del corazón, y los otros dos, superiores (aurículas), fuera de la sustancia del corazón, y dos están a la derecha y dos a la izquierda. Los de la derecha son más grandes que los de la izquierda. Los superiores (las aurículas) están separados por ciertas aper- turas (válvulas del corazón) de los ventrículos inferiores. Los ventrículos inferiores están separados por una pared porosa a través de la cual la sangre del ventrículo derecho penetra en el ventrículo izquierdo, y cuando el ventrículo inferior derecho se cierra, el inferior izquierdo se abre, se estira y recibe la sangre que viene del derecho. Los ventrículos superiores (aurículas) causan continuamente un flujo y un reflujo de la sangre que es forzada, en repetidas ocasiones, hacia los ventrículos inferiores desde la parte superior (Leonardo, 1983, p. 226).

Lo cierto es que para alguien que tuvo a la investigación anatómica como uno más de sus múltiples intereses, es asombroso que haya logrado tanto. De manera desafortunada la influencia de sus dibujos anatómicos y sus notas pasaron desapercibidas a sus contemporáneos con la excepción del eco que tuvieron sus trabajos de la proporción humana en los pintores Rafael y, en especial, en Alberto Durero, como lo ha señalado con brillantez el gran crítico de arte Panofsky (2005).

Aunque algunos eruditos, como McMurrich (1906), han postulado la hipótesis de que Vesa-

lio conoció los dibujos anatómicos de Leonardo a través de su dibujante Calcar, no hay pruebas contundentes que lo confirmen. El único médico de esa época que sí conoció, con certeza, al menos algunos de los dibujos anatómicos, que terminaron publicándose años después en el *Tratado de pintura* de Leonardo, y también estudió la obra de Vesalio, fue el famoso Girolamo Cardano, quien en su obra *Mis libros* dijo:

El pintor es un filósofo científico, un arquitecto, y un disector experto. La excelencia de su representación de todas las partes del cuerpo humano depende de esto. Esto se inició hace algún tiempo por Leonardo da Vinci, el florentino, y todo fue perfeccionado por él. Pero este trabajo ya disponible nunca tuvo como continuador a un artesano, es decir a un investigador de las partes naturales, como Vesalio (Keele, 1964).

Tal vez la desconfianza intelectual que tuvo Leonardo en los médicos, con la excepción de su amigo Della Torre, le impidió buscar a los docentes prestigiosos de los anfiteatros anatómicos de las escuelas médicas y mostrarles sus trabajos de anatomía humana. De hecho, Leonardo dejó escrito en uno de sus cuadernos que: "Insegnati di conservare la sanità la qual cosa tanto più ti riuscirà, quato più da fisici ti guarder ai; perchè le sue co positioni sò di spetie d' alchimia" (E ingéniate las para conservar la salud, lo que lograrás mejor cuanto más te alejes de los físicos [médicos], ya que sus preparados son del género de los de la alquimia) (Ritcher, 1883, p. 133). □

Referencias

- Ashrafian, H., Harling, L. y Athanasiou, T. (2013). Leonardo da Vinci and the first portrayal of quadricuspid semilunar valves and the nodules of Arantius. *Int J Cardiol.* (165), pp. 560-561.
- Bastos, M. F. (1965). Aportaciones de Leonardo Da Vinci al conocimiento humano. (Continuación). *Medicina & Historia* (17), pp. 1-10.
- Beatis, A. (1979). *The travel journal*. John Hale (Ed). Londres: Hakluyt Society.
- Benet, R. (1966). Algunas consideraciones históricas sobre Leonardo anatomista. *Medicina & Historia*. (28), pp. 17-31.
- Boon, B. (2009). Leonardo da Vinci on atherosclerosis and the function of the sinuses of Valsalva. *Netherlands Heart Journal* 17(12), pp. 496-499.

- Capra, F. (2008). *La ciencia de Leonardo. La naturaleza profunda de la mente del gran genio del Renacimiento*. Barcelona: Anagrama.
- Cardano, G. (1991). *Mi vida. Introducción, notas y traducción de Francisco Sucas*. Madrid: Alianza.
- Clark, K. (1935). *A catalogue of the drawings of Leonardo da Vinci in the collection of His Majesty the king: At Windsor castle*. Cambridge: The university Press.
- Gombrich, E. H. (1997). *La historia del arte*. Madrid: Debate.
- Keele, D. K. (1964). Leonardo Da Vinci's influence on Renaissance anatomy. *Med Hist.*, (8), pp. 360-370.
- Keele, D. K. (1983). *Leonardo da Vinci's Elements of the science of man*. New York: Academic Press.
- Da Vinci, L. (1978-1980). *Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle by Kenneth D. Keele and Carlo Pedretti*. 3 vol. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Da Vinci, L. (1983). *Leonardo on the human body*. Charles D. O'Malley and J.B. de C.M. Saunders (translations, text and introduction). New York: Dover publications.
- Da Vinci, L. (2002). Schibotto, G. (ed). *Pensamientos*. Cesena: Arci Solidarietà Cesenate.
- Da Vinci, L. (2013). *Tratado de pintura* (David García López, trad). Madrid: Alianza.
- Nicholl, Ch. (2007). *Leonardo, el vuelo de la mente*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- O'Malley, C. D. (1981). Los saberes morfológicos en el Renacimiento. En: Entralgo, L. (ed). *Historia universal de la medicina. Tomo IV. Medicina moderna*. Barcelona: Salvat.
- Panofsky, E. (1940). *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*. Londres: Warburg Institute.
- Panofsky, E. (2005). *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press.
- McMurrich, P. J. (1906). Leonardo da Vinci and Vesalius: A Review. *Medical Library and Historical Journal* 4(4), pp. 338-350.
- Richter, J. P. (1883). *Scritti letterari di Leonardo Da Vinci. Parte II*. Londra: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington.
- Stites, R. S. (1966). *Leonardo Da Vinci and medicine*. Maryland: U. S. Department of Health, Education, and Welfare.
- Tonelli, F. (2014). As Leonardo da Vinci discovered sarcopenia. *Clinical Cases in Mineral and Bone Metabolism*, 82(11), pp. 82 - 83.
- Vasari, G. (2012). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.

Notas

¹ En 1493, con 41 años, Leonardo comenzó a estudiar latín para poder leer los libros científicos que en su mayoría estaban en esa lengua, aunque al parecer nunca logró dominarla bien y tampoco pudo redactar en latín.

² En esa época seguía vigente la bula papal medieval de Bonifacio VIII de prohibir cocinar los cadáveres y transformarlos en esqueletos puros. Por tanto, de manera paradójica, Leonardo pudo tener más acceso a los cadáveres humanos que a los esqueletos completos. Los esqueletos se conseguían saqueando tumbas y tal vez él no se atrevió a seguir esta vía para obtenerlos.

³ De allí el sentido que Leonardo le da a la expresión “universal” cuando en el fragmento 79, de la segunda parte de su Tratado de pintura, denominado “De ser universal” dice que es “fácil para el hombre que sabe hacerse universal, porque todos los animales terrestres tienen miembros similares, es decir, músculos, nervios y huesos, y en nada varián sino en longitud o grosor, como se demostrará con la anatomía” (Leonardo, 2013, p. 205).

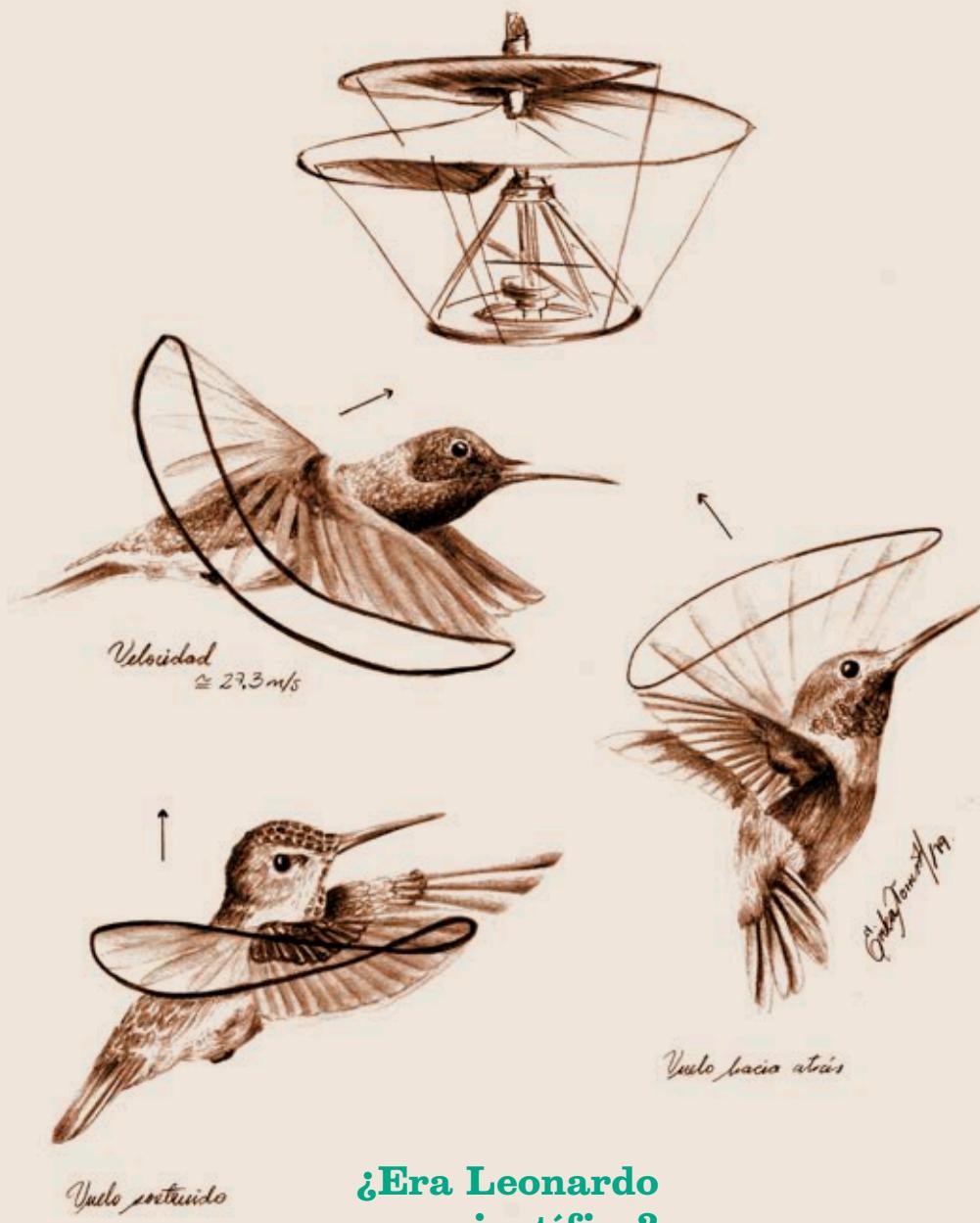
⁴ Stites (1966) hizo una investigación minuciosa de todas las notas conocidas de Leonardo y concluyó que no había sido tan empírico en materia anatómica y médica, pues él menciona haber leído los siguientes autores y obras: Rhazes, *Liber nonus ad Almansorem (cum expositione Joannis Arculani)*. Venice, Bernardinus Stagninus, de Tridino, 1493; Mondino dei Luzzi, d. 1326. *Anatomia corporis humani*. Padua, Matthaeus Cerdonis, 1484; Galenus. *Opera*. Venice, Philippus Pincius, 1490; Hippocrates. *De natura hominis*. Rome, Eucharius Siber, ca.1483-90; Benedetti, Alessandro. *Historia corporis humani; sive, Anatomice*. Venice, Bernardinus Guerraldus, 1502; y Guy de Chauliac, *Chirurgia*. Venice, Simon de Luere, for Andreas Torresanus, 1499.

⁵ La placenta humana no posee alantoides, por lo que parte de los dibujos de la placenta de Leonardo fueron tomados de placas vacunas.



Orlando Mejía Rivera

Escritor, médico, historiador de la medicina, periodista cultural. Ha publicado veintitrés libros en las áreas de novela, cuento, minicuento, ensayo científico, ensayo literario, ensayo de divulgación científica, ensayo biográfico, ensayo epistemológico e historia de la medicina. Textos suyos han sido traducidos al alemán, italiano, francés, inglés y bengalí.



Vuelo vertical

¿Era Leonardo un científico?

Desde hace cinco siglos el nombre de Leonardo da Vinci ha sido relacionado con la definición del científico por an tonomasia. Leonardo es más reconocido como científico entre el común de las personas que, incluso, algunas de las mentes más brillantes de la ciencia. Cerebros que aportaron nuevas ideas en lo que al conocimiento del universo se refiere como Newton, Gauss o Einstein son menos recordados que el genio del Renacimiento (Truesdell, 1975, p. 18).

El conocimiento que poseía Leonardo sobre la ingeniería de finales del siglo xv,

fue el fruto de la recopilación metódica de información sobre la tecnología de la época, aunque se debe reconocer que el genio trató de introducir sus propias innovaciones en el diseño de todo tipo de máquinas. Era común que los inventores del siglo xv fueran al mismo tiempo pintores, escultores y arquitectos, ejemplo de ello es Francesco di Giorgio Martini, un sienés contemporáneo y amigo de Leonardo (Ibíd, p. 18).

EL helicóptero DE LEONARDO

PABLO CUARTAS RESTREPO
GERMÁN RICAURTE

Ilustración: Erika Torres Hoyos

Las inquietudes de Leonardo sobre la naturaleza lo llevaron a imaginar infinidad de posibles proyectos. Sus notas están repletas de preguntas sobre los más diversos temas, la mayoría de las cuales nunca llegó a responderse. Se sabe que Leonardo en realidad era poco experimentador, la mayoría de las veces sus notas sobre posibles experimentos no terminaron con un desarrollo verdadero o con algún resultado. Truesdell dice acerca de la falta de conclusión en las ideas de Leonardo: “Entre los cientos de páginas que escribió Leonardo sobre mecánica, sólo he encontrado una afirmación, y nada más que una, cuyo origen no puede ser más que experimental” (Ibíd, p. 26).

El autor se refiere aquí a una explicación sobre las ideas de da Vinci acerca de la fricción. Según Leonardo: “Todo cuerpo ofrece una resistencia de rozamiento de magnitud igual a la cuarta parte de su peso si el movimiento se realiza sobre un plano y las superficies de contacto son densas y pulidas (Ibíd, p. 26).¹

Esta es, tal vez, la única referencia a un experimento mecánico llevado a cabo por Leonardo y se relaciona directamente con algunos de sus dibujos, en los que probablemente presentaba un esquema del proyecto para verificar su afirmación.

Su trabajo sobre la fricción se originó en estudios sobre la resistencia a la rotación de los ejes y la mecánica de las rosas de tornillo. Persiguió el tema durante más de veinte años, incorporando su conocimiento empírico de la fricción en modelos para varios sistemas mecánicos. Los diagramas que se suponen representan su aparato experimental son engañosos, pero su trabajo se basó sin duda en mediciones experimentales y probablemente en contactos lubricados (Hutchings, 2016).

Possiblemente, Leonardo no alcanzó a desarrollar una teoría mecánica debido a su propio desorden, que es evidente en sus cuadernos de

apuntes y a la manera como su mente divagaba a través de infinidad de preguntas que finalmente no trataba de resolver.

La polimatía de Leonardo lo llevaba desde la ingeniería hasta el arte sin que para él hubiera alguna diferencia y sin que se notara el cambio entre la pintura artística o el diseño técnico.

El método de Leonardo para tratar los problemas científicos se limitaba a observar el fenómeno directamente en la naturaleza y a definir las variables que parecían tener relación con el problema, una velocidad aquí, una fuerza allá; después trataba de relacionar dichas variables procurando que no fueran contrarias a lo observado y finalmente sugería algún tipo de experimento que pudiera explicarlo. Sin embargo, como ya se ha dicho, no se sabe con certeza que Leonardo llevara a cabo alguno de dichos experimentos, aparte de los relacionados con la fricción. A pesar de ser un fiel observador, y a preferir la observación directa a los enunciados de los textos o a suposiciones dadas por evidentes —cualidades tan apreciadas por la ciencia y que exaltará Galileo Galilei un siglo después—, Leonardo no jugó un papel trascendental en la historia de la ciencia (Ibíd. p. 18). Entonces, ¿qué hay de particular en su forma de trabajo que hace que se lo asocie con la ciencia? ¿Por qué parece andar en ese borde en que los científicos consideran que es un gran artista y los artistas, un gran científico? Busquemos algo común en la heurística de sus invenciones y sus obras artísticas.

Observación creativa

La polimatía de Leonardo lo llevaba desde la ingeniería hasta el arte sin que para él hubiera alguna diferencia y sin que se notara el cambio entre la pintura artística o el diseño técnico. La mente de Leonardo mezclaba sin distingos arte, ingeniería y ciencia. Así, mientras dibujaba el detalle del ala de una paloma, se imaginaba la máquina que pudiera realizar el mismo trabajo. Finalmente, lo que Leonardo deseaba en cada una de sus obras y en cada uno de sus diseños era modelar la naturaleza.

La dedicación de Leonardo a la contemplación metódica y detallada de la naturaleza le proporcionó un conocimiento profundo de la funcionalidad mecánica de los seres vivos, especialmente de las aves. Su sueño de volar se plasmó en el diseño de máquinas aéreas que para su época representaban muchas veces las ideas de un loco, casi todas ellas abocetadas en sus libretas de apuntes, diarios de campo donde además guardaba sus ideas escritas en lenguaje espectral (*Manuscrito B*, f. 74 r de 1488).

Los diseños de Leonardo cubren una gama muy amplia de posibilidades mecánicas, desde máquinas para volar, pasando por armas y artillería pesada que incluía cañones, carros blindados y fortalezas, hasta bosquejos de medios de transporte, herramientas de trabajo e instrumentos musicales (Laurenza, Taddei y Zanon, 2009, pp. 18-25).

El tornillo aéreo

Leonardo imaginó mecanismos que pudieran reproducir el movimiento de las alas y que lograran la sustentación para el vuelo. Uno de sus más icónicos diseños, la *vite aerea*, o el tornillo aéreo (*Manuscrito B*, 1489), ha sido relacionado durante mucho tiempo con la idea original del “helicóptero” moderno. La palabra para referirse a una hélice voladora fue bautizada así por el pionero de la aviación francés Gustave Ponton D’Amécourt en 1863, y combina las palabras griegas *hēlix*, hélico, espiral y *pterón*, ala.

Este proyecto de Leonardo para una máquina voladora no solo se destaca por el diseño mecánico, sino por la idea correcta que tenía sobre la verdadera naturaleza del aire como un fluido dinámico. Su diseño estaba basado en su conocimiento sobre la estructura del aire. Siendo una sustancia, tal y como él lo imaginaba, el aire debería producir algún tipo de sustentación. Leonardo imaginaba que al hacer girar la hélice, esta “penetraría” el aire como lo hace un tornillo en la madera (Laurenza, Taddei y Zanon, 2009, p. 47). Junto a los bocetos de su diseño podía leerse: “Si este instrumento hecho en forma helicoidal, se realiza de la manera correcta sobre un tejido de

lino donde los poros de almidón detienen el aire, al mover rápidamente este tornillo se creará una espiral que levantará el objeto” (*Manuscrito B*, f. 83 v de 1489).

La máquina poseía una base circular donde se empotraban un eje rotador y el mecanismo que lo haría rotar empujado por cuatro hombres de pie. Alrededor del eje se sujetaba una estructura helicoidal armada con cañas y lino templado que se reforzaba con un borde metálico.

Aunque visionario en su diseño, obviamente la *vite aerea* no podía volar. La fuerza de cuatro hombres empujando el mecanismo no sería suficiente para desarrollar una velocidad de la hélice que lograra un efecto dinámico sobre el aire para producir sustentación. Por otro lado, Leonardo no sabía que, al elevarse la máquina, el disco de la base empezaría a rotar en sentido contrario al de la hélice, debido a la ley de conservación del momento angular.

Los helicópteros modernos utilizan sus hélices como alas rotantes que generan sustentación al hacer pasar el aire más velozmente por el lado de encima, lo que genera una presión mayor del aire en el lado de abajo de la hélice produciendo un empuje ascendente, a este fenómeno se le conoce como efecto Bernoulli, y no fue descrito sino hasta 1738. Igualmente, los helicópteros modernos tienen un rotor de cola, lo que les permite contrarrestar el giro contrario a la hélice principal.

Habría sido maravilloso poder observar a aquellos cuatro aeronautas tratando de hacer volar su máquina sobre las colinas de la Toscana italiana mientras eran vitoreados por los testigos incrédulos que se santiguaban ante semejante adefesio.

Ciencia e ingeniería de la naturaleza

Las ideas de Leonardo sobre el funcionamiento de los seres vivos son equivalentes a las ideas modernas de la *biomimética*, campo de estudio situado entre la ciencia y la ingeniería, que encuentra en los mecanismos vivos la fuente de inspiración para el desarrollo de nuevas tecnologías (J. Benyus, 1997).

A partir del estudio de la biología en áreas como los materiales de los que están hechos los seres vivos, o los principios mecánicos que hay detrás del funcionamiento de los cuerpos animales, la biomecánica y la ingeniería biomédica tratan de imitar (*mimesis*) a los organismos vivos con el diseño de máquinas funcionales.

En este sentido, muchos de los diseños de Leonardo eran biomiméticos. Máquinas como la *Libellula*, el *Ala battente* o la *Macchina volante*, (*Manuscrito B*, f. 88v, 1487-1489) eran intentos de mejorar las capacidades mecánicas del hombre y de darle la oportunidad de reproducir el aleteo de las alas de un ave con el fin de volar.

A juicio de Leonardo, la ciencia tiene como propósito la imitación y, en ese sentido, no existe ninguna disciplina que aventaje a la pintura en la tarea de imitar.

La obsesión por la observación detallada llevó a da Vinci a acumular dibujos extraordinarios y a reportar descubrimientos anatómicos en sus cuadernos de apuntes. Al intentar ser preciso en sus ilustraciones, por ejemplo, rastreó en el corazón el recorrido de las arterias, avizoró la función de las válvulas y comprobó, en contra de lo que pensaban los médicos de la época, que el aire no pasa directamente de los bronquios a la vena pulmonar y que el corazón no tiene dos cavidades, sino cuatro (*Manuscrito G*, 1510-1511).

El arte como imitación

En su obra artística, Leonardo no pretendía solo observar fielmente la naturaleza y extasiarse, quería entender cómo hace la naturaleza para producir su magia de luces y sombras, y para él entender significaba ser capaz de reproducir. Cuando observaba fenómenos como los destellos del amanecer, las miradas furtivas, las sonrisas enigmáticas o el color de la piel translúcida de las doncellas, trataba de imaginar al mismo tiempo la manera de imitar esos efectos ópticos haciendo uso de resinas, aceites, minerales, diversos metales, secreciones de insectos o moluscos, tintes vegetales, cuyas esencias extraía y maceraba en morteros alquimistas,

que luego vertía y esparcía en un lienzo en capas de diferentes espesores y mezclas. Su manera de ver el mundo y su proyecto de vida nacían del convencimiento de que es posible emular el lenguaje de los juegos de luz en la atmósfera con el lenguaje de resinas pigmentadas sobre el lienzo.

La técnica que inventó, que causó sensación ya entre sus contemporáneos, es el *sfumato* o difuminado, que reducía el “peso” del dibujo, borrando sutilmente los contornos de las figuras fundiéndolos con las sombras, emulando la sutil nubosidad fruto del aire que existe entre el observador y el observado. En palabras del propio Leonardo: “El mucho aire impide la evidencia de la forma de esos objetos y, en consecuencia, sus más menudos detalles resultan imperceptibles e irreconocibles” (*Tratado de Pintura*, 558 B.N. 2038 31b, p. 397). Relacionado con la explicación de por qué “no se puede reconocer el rostro de una persona a gran distancia” (Ibíd. 557 B.N. 2038, 20b, p. 395).

Pero la realización de su proyecto artístico no fue fácil para Leonardo. Tuvo que luchar contra la opacidad de los pigmentos inorgánicos. Las investigaciones modernas hechas con espectroscopia de rayos x (de Viguerie *et al.*, 2010), muestran que, en sus últimas pinturas, Leonardo llegó a producir capas translúcidas de espesores entre treinta y unos cuantos micrómetros, un logro increíble incluso para los estándares actuales. Esta técnica exige un largo tiempo de secado de las capas individuales, que dura semanas y meses, lo cual explica por qué, por ejemplo, Leonardo trabajó en la *Mona Lisa* durante más de cuatro años y la consideraba aún inconclusa. Experimentó haciendo *sfumatos* con colorantes orgánicos, más intensos y transparentes, en cuadros como la *última cena*, como lo demuestran los estudios de espectroscopia Raman y de fluorescencia (Austin Nevin *et al.*, 2011).

Gran parte del desarrollo de la química durante la segunda posguerra es una imitación artificial de los costosos colorantes de origen biológico, que hacen ahora más fácil los efectos de difuminado para los artistas modernos, e incluso son la base de la fotografía en papel.

Un borde difuso

Quizá el mayor legado que nos deja Leonardo se encuentra en su manera de recordarnos que el camino entre ciencia y arte, entre la imitación y la creación original, es más difuso de lo que solemos imaginar. En nuestra época multidisciplinaria y fragmentaria, percibimos un abismo conceptual, incluso un borde legal, entre copia e invención donde, para Leonardo, hay solo un borde difuso, un *sfumato*, podríamos decir. Mirar detalladamente la naturaleza involucra a la vez reproducir su dinámica, y esta reproducción a veces sugiere espontáneamente abandonar la estructura y pasar a imitar solo la función. Así, al reconocer los límites físicos de la sustentación de un ala batiente para levantar cuerpos más pesados que los de las aves, pronto lleva a da Vinci a concebir un ala de tela velozmente giratoria y de mayor superficie sin parangón en la naturaleza. Se puede sacrificar el anhelo de “volar como un ave” a cambio de “volar como sea”. Esto puede dar lugar a modificaciones grotescas en la anatomía pero, a cambio, añade poderes al aparato como la capacidad de mantenerse estático en el aire, girar sobre sí mismo y despegar y aterrizar verticalmente, cosas imposibles para casi todas las aves, a excepción quizá de la más liriana: el pequeño colibrí.

Aunque la fantasía sobre el genio renacentista nos presione a creerlo, debemos reconocer que Leonardo no logró convertir su idea en invención factible con los medios de su época. Esta maravilla de la tecnología moderna fue patentada por el argentino Raúl Pateras de Pescara en 1920, ya con motores de combustión interna. Sin embargo, no deja de sorprendernos que 440 años antes Leonardo hubiera soñado con perforar el aire con una hélice, sueño que aún inspira a los más curiosos ingenieros a volver a observar las aves en busca de sus secretos. Investigadores británicos, por ejemplo, han observado que, en términos de la energía que necesitan para alzar su peso en el aire, los colibríes son un 20% más eficientes que un helicóptero de tamaño similar (Lentink *et al.*, 2014). Este estudio es un buen ejemplo de la

investigación en el campo que vincula la biología y la ingeniería. “Estudiar la forma de las alas de los colibríes no solo puede ofrecer información sobre la biomecánica de los animales”, dijo uno de los autores a la BBC, “estos conocimientos también pueden servir para construir la nueva generación de micro robots voladores” (BBC Mundo)². □

Referencias

- Truesdell, C. (1975). *Ensayos de Historia de la Mecánica*. Tecnos.
- Hutchings, M. (2016). *Leonardo da Vinci's studies of friction*. Wear. Volumes 360 -361, 15 August pp. 51-66.
- Laurenza, D., Taddei, M., Zanon, E. (2009). *Le Macchine di Leonardo*. Giunti.
- Benyus, J. (1997). *Biomimicry: Innovation Inspired by Nature*. New York, USA: William Morrow & Company.
- da Vinci, L. (2007). *Tratado de Pintura*. Akal.
- de Viguerie, L., Walter, P., Laval, E. Mottin, B. y Solé, A. (2010). *Revealing the sfumato Technique of Leonardo da Vinci by X-Ray Fluorescence Spectroscopy*. Angewandte Chemie International Edition 49, No. 35, 6125-6128.
- Nevin, A., Osticoli, I., Comelli, D., Gallone Galassi, A., Valentini, G. y Cubeddu, R. (2011). *Advances in the analysis of red lake pigments from 15th and 16th C. paintings using fluorescence and Raman spectroscopy*. Int. Conf. on non-destructive investigations and microanalysis for the diagnostics and conservation of cultural and environmental heritage (ART 2011), 13-15 April, Florence, Italy.
- Kruyt, J. W., Quicazán-Rubio, E. M., van Heijst, G. F., Altshuler, D. L. y Lentink, D. (2014). *Hummingbird wing efficacy depends on aspect ratio and compares with helicopter rotors*. Journal of The Royal Society Interface.

Notas

¹ Esta afirmación tan genérica es atrevida. Equivale a decir que el coeficiente de fricción estático para todas las superficies pulidas es de 0.25, lo cual es un valor razonable para algunas superficies madera-madera muy bien pulidas de varios tipos, pero no por ejemplo, para el caso de superficies de metal-hielo, como en los trineos, que es de alrededor 0.1.

² <https://www.bbc.com/mundo/noticias>

Germán Ricaurte

Magíster en Física de la Universidad Nacional. Profesor del Instituto de Física de la Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo de Biofísica.

Sus pasatiempos son la historia de la ciencia y la música. Premio a la Extensión Universitaria UdeA 2008.

Pablo Cuartas

Doctor en Física (Ciencias Planetarias), profesor e investigador del pregrado de Astronomía de la Universidad de Antioquia. Conferencista, divulgador y autor de varios libros.





LEONARDO dibujante

SOL ASTRID GIRALDO E.

Ilustración: Andrea Builes Vélez

El dibujo acompaña al hombre desde las cavernas prehistóricas. Y, como Leroi Gourham señala, precedió a la aparición de la escritura. Los egipcios buscaron conjurar la muerte con sus líneas jeráquicas. Para los griegos, amantes de la claridad, la medida, el contorno cerrado fue la manera de delimitar el ser del no ser, de marcar lo humano.¹ Sin embargo, solo muchos siglos después, se tuvo por primera vez una conciencia teórica sobre esta técnica: “Sería necesario esperar hasta *Il libro dell’arte* de Cennino Cennini (1370) para que el dibujo fuera reconocido como fundamento de la pintura”.²

El dibujo continuó en ascenso hasta llegar a su punto culmen en el siglo xvi, cuando se convirtió en el centro de la actividad artística. Así, en el Renacimiento, el dibujo se instala en la médula de múltiples expresiones estéticas como la pintura, la orfebrería, la arquitectura, la escultura, el grabado, los tapices, las ilustraciones de los libros, etc. Se comprende entonces cómo el dibujo no es solo una muleta, un previo deleznable, sino estructura, andamiaje, columna, armazón y posibilidad de todas las artes visuales. Durante las centurias anteriores, del pensamiento griego al medieval, no se había podido encontrar un concepto que unificara las artes en un sistema coherente. Y fue en aquel siglo, según Tatarkiewicz, cuando finalmente este se halló en el dibujo. “El concepto tomó forma en el siglo xvi: sin embargo, no se utilizó ni el término de artes visuales ni el de bellas artes. En su lugar se hicieron referencias a “las artes del diseño”, *arti del disegno*. El término se derivaba de la convicción de que el diseño, o el dibujo, es lo que unifica estas artes, es lo común a todas ellas”.³ Esta nueva concepción del dibujo como la piedra sólida que sopor- ta el edificio de las artes visuales la corrobora Miguel Ángel cuando dice: “El dibujo constituye el sustrato y el cuerpo de la pintura, la escultura, la arquitectura y todas las artes plásticas, y es la raíz de toda ciencia”.

El dibujo renacentista explora otros horizontes como la tridimensionalidad y el espacio matemático de la perspectiva. Abandona la bidimensionalidad clara de los griegos para atreverse a la tridimensionalidad intelectual del siglo. Quiere alejarse de la perceptiva medievalista, de la escolástica, y aspira a la mirada sobre la naturaleza, a la observación, en lugar de someterse a los cánones de la tradición.

En su lugar, crea los propios, que ya no tienen que ver con el dogma católico, sino con el nuevo dios del siglo: la ciencia. Así, busca establecer para sí mismo lo que se estaba buscando para todo: un sustrato racional, geométrico, matemático. “La esencia de las bellas artes no debe ser la inspiración e incitación divinas, sino un pensamiento consciente. Por lo tanto, pueden incluirse en la misma categoría junto a la lógica, la aritmética y la música”.⁴

Surgen entonces tratados clásicos como los de Alberti y Leonardo, en los cuales no solo se refundan las bases de la pintura, sino donde se despliega en pleno el programa del Renacimiento. Aquí se llega a un punto fundamental de la apuesta renacentista: la compleja y decisiva relación idealismo-naturalismo, que allí tuvo una forma completamente particular. Una exploración en la que Leonardo participó como ningún otro y lo hizo precisamente a través de su visionario dibujo.

Hoy, los 4.000 bocetos que se conservan de su obra son una valiosa fuente para redescubrir a este Maestro. Es que en las hojas de su *códex* aparece ya no solo como el genio consagrado y mitificado que conocemos, sino como un investigador atento que busca con la punta de su lápiz lo que todavía no le ha sido revelado. Por la vía de sus trazos podemos sumergirnos en el origen de su pensamiento visual, en la soledad de su taller y en la esencia de su proceso creativo. Podemos conocer las tensiones y soluciones de sus problemas, los avances y retrocesos de esa línea que después entregaría perfectas producciones acabadas, pero que aquí muchas veces es todavía pregunta y tanteo.

Mientras en la gran obra de Leonardo sus figuras son ideales, perfectas, contenidas, es diferente el panorama de sus libretas. En ellas hay otro lenguaje donde campea lo fragmentario, lo inacabado, lo esbozado. No está aquí la última palabra del arte que hemos visto en los museos, sino un continuo juego, siempre en recomposición. Un dibujo fluidamente lleva a otro dibujo y este a otro. Aquí son igual de importantes el esfuerzo de

un perro, las delirantes máquinas bélicas, el fuerte mentón de un guerrero o la poesía de una mano posada sobre una tela. Unos y otros comparten la superficie blanca de la hoja en un mismo nivel. Las líneas de las palabras se confunden y entrelazan con las visuales para atacar incisivamente la perspectiva, el canon, el claroscuro, el movimiento, la expresión, la armonía y cada uno de los problemas que va enfrentando en tiempo real el artista.

Leonardo, el gran observador del mundo, llevaba siempre consigo estas libretas que demuestran cómo nada del exterior le resultaba ajeno. Vemos en ellas, además de los apuntes técnicos sobre los rostros de sus madonas y efebos, los gestos procaces de los hombres del pueblo, sus carcajadas desdentadas, los granos en sus caras, las bolsas debajo de los ojos, que jamásemergerían en sus depuradas pinturas. Sin embargo, estos retazos arrancados calientes a la vida eran los que le daban las claves de la expresión humana.

En estas disecciones de tinta, las hermosas tienen tendones; los gobernantes, vísceras; los guerreros, arquitectura de músculos. La belleza bebe de todo este repertorio procaz antes de pasar por la criba de su *sfumato*, la precisión de su geometría y la contundencia de la perspectiva recién aprendida. La épica de las batallas no se narra en una sola imagen, sino desde todos sus flancos como si se tratara del *storyboard* de una película de acción. En una larga secuencia de bocetos, Leda se acomoda con su cisne, hasta que este encuentra el lugar por el que se hizo famoso en la historia del arte. Lo que luego será un paisaje metafísico al fondo de sus personajes, aquí son montañas y ríos físicos y orgánicos. La característica gravedad y gelidez de su obra es, en cambio, en estos dibujos espontaneidad, dinamismo, prueba, agudeza.

A pesar de la riqueza de estos dibujos, no fueron lo suficientemente valorados por sus sucesores. Quedaron durante siglos escondidos en el sótano de la historia pública y en la trasescena de sus canónicas y sobre expuestas pinturas.

Son un capítulo aparte sus dibujos anatómicos. En ellos se desprende de la subjetividad hasta lograr una rigurosa disciplina. Estos abundantes bocetos se han convertido en la base de la moderna ilustración científica. Pero lo que los hace realmente singulares es la manera como logran compaginar el arte y la ciencia, esas dos disciplinas que hoy nos parecen polos opuestos. Como dice Kevin Alvey:

Durante el alto Renacimiento, los artistas estuvieron principalmente interesados en los detalles externos de la forma humana, mientras los anatomistas estaban preocupados por los sistemas internos de los cuerpos. Estas dos áreas de estudio aparentemente diferentes se unieron por primera vez en Leonardo. Sus dibujos anatómicos muestran su conocimiento de la anatomía humana y animal, basados en la disección de cadáveres. Y describen lo que él vio, no solo con palabras, sino con cuidadosos dibujos científicos.⁵

Esta mirada la fue perfeccionando a lo largo de sus investigaciones. Así, sus primeros dibujos anatómicos, realizados en 1489, todavía se basaron en creencias medievales, y por ello no fueron más allá de especulaciones la mayoría de las veces completamente equivocadas. Sin embargo, los estudios anatómicos desarrollados en el período 1510-1513, reflejan una nueva estrategia: “Previamente, su método había sido interpretar lo que veía a la luz de lo que conocía, apenas sintetizando sus observaciones. Su nuevo método se trató de registrar lo que veía y luego investigar las funciones de la forma observada. En esencia, Leonardo ahora analizaba lo que veía objetivamente en lugar de restringir sus observaciones a los límites de su conocimiento”.⁶

A pesar de la riqueza de estos dibujos, no fueron lo suficientemente valorados por sus sucesores. Quedaron durante siglos escondidos en el sótano de la historia pública y en la trasescena de sus canónicas y sobre expuestas pinturas. El telón sobre estos pensamientos hechos de líneas solo se descorrería plenamente en los últimos años cuando, en una época altamente sensible a los aspectos procesuales del arte como la actual, se han ido desempolvando poco a poco. Y develando una experiencia que comunica con el presente, pero que ofrece a la vez una mirada inédita sobre el Renacimiento, ese caldero donde se cocinó la gran obra que hoy parece tan interesante y vital como el proceso que la gestó.

Esta revaloración del dibujo de Leonardo se ha dado gracias a exposiciones como “Leonardo da Vinci, dibujante consumado”, realizada por El Museo Metropolitano de Nueva York en 2008, donde se exhibieron 118 dibujos suyos y se logró una revisión cronológica a esta parte de su producción.

Por permitir estos dibujos un acceso directo al desarrollo de sus ideas, hoy se muestran empáticos con la sensibilidad contemporánea, tan afecta precisamente al aspecto procesual del arte. Estos dibujos de Leonardo son un observatorio sin par de la trasescena mental que

ahora interesa tanto. Y la crónica viva del taller donde este maestro refundó la práctica pictórica, gracias a esos dibujos-ideas que fueron la matriz escondida de toda la rutilancia que hoy campea triunfante por los grandes museos europeos. Aunque su magistral obra no tiene par en la historia, es su dibujo el que nos puede dar las claves últimas y las dimensiones verdaderas de su talento. Acceder a ellos ha significado para la contemporaneidad explorar el lado oscuro de su brillante luna. **U**

Notas

¹ Valtolina, Amelia. “Del poeta cerrado” en *De forma cerrada. Una biografía del dibujo*. Institut Valencia dArt Modern. Valencia, 2002, p. 71.

² Ídem.

³ Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos, 1992, p. 45.

⁴ Tatarkiewicz, Op. cit, p. 145.

⁵ Alvey, K. “The Anatomical Drawings of Leonardo da Vinci” <http://www.geocities.ws/CollegePark/1070/leonardo.html>

⁶ Ídem.



Sol Astrid Giraldo Escobar

Filóloga clásica y magíster en Historia del Arte. Editora, periodista cultural y crítica en revistas hispanoamericanas. Ha realizado curadurías para el Centro de Artes de la Universidad EAFIT, el Museo de Antioquia y el Ayuntamiento de Toledo

(España), entre otros espacios. Autora de libros y catálogos de arte contemporáneo. Ha sido parte del grupo de investigación Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Antioquia y del comité técnico del Museo de Arte Moderno de Medellín.



LA ciencia PINTURA^{DE LA}

JORGE ALBERTO NARANJO

Ilustración: Eduardo Montoya

Según Leonardo no hay pintura sin una ciencia de la pintura. No hay una imagen verdadera si contradice la imagen de lo real. Esto supone, pues, una física, una atención constante hacia las leyes de la naturaleza: anatomía y botánica, hidráulica y mecánica, eran *ciencias para la pintura* de Leonardo. Que, luego, poco a poco esas ciencias fueran apoderándose de toda su atención, y adquirieran un interés autónomo, al margen de sus servicios para Leonardo el pintor, es otra historia. Por ahora interesa más resaltar que en

la concepción *Leonardesca* la prueba estética era también una prueba física y fenomenológica. Veamos unos pocos ejemplos entre los muchos hermosísimos que presenta en los cuadernos:

En el viento. Si nos colocamos en la parte en que sopla el viento veremos que los árboles parecen mucho más luminosos que si los viéramos desde otros lados. Esto se debe al hecho de que el viento vuelve hacia arriba el reverso de las hojas, que en todos los árboles es mucho más blanco que en la parte superior; serán especialmente luminosos si el viento sopla de la parte del sol estando nosotros vueltos de espaldas a él.

[...] Cuando aparecen las nubes entre el sol y el ojo sus masas redondas son luminosas en los bordes y obscuras en el centro. Esto sucede porque hacia la parte superior los bordes son iluminados por el sol desde arriba, mientras que nosotros los contemplamos desde abajo. Lo mismo sucede con la posición de las ramas de los árboles. Las nubes, lo mismo que los árboles, al ser un tanto transparentes son parcialmente brillantes y aparecen más tenues en los bordes.

[...] Cuando el ojo está entre la nube y el sol, la apariencia de la nube es todo lo contrario de lo que era antes, ya que los bordes de su masa redonda son oscuros y la luz está en el centro. Esto sucede porque vemos el mismo lado que aparece ante el sol, y porque los bordes tienen cierta transparencia, revelando así al ojo la parte que está oculta tras de ellos, la que no es alcanzada por la luz solar en el grado en que lo es la parte vuelta hacia el sol.

[...] Los colores en el centro del arco iris se combinan entre sí. El arco, de suyo, no está en la lluvia, ni en el ojo que lo mira, aunque es producido por la lluvia, el sol y el ojo. El arco iris es percibido siempre por el ojo que está entre la lluvia y el sol. Por tanto, si el sol está en el este y la lluvia en el oeste, el arco aparecerá en la lluvia por el oeste.

[...] Los que dicen que es mejor presenciar una demostración anatómica que ver mis dibujos

de la anatomía del cuerpo tendrían razón, si fuera posible observar todos los detalles de estos dibujos en una sola figura. Pero a pesar de su inteligencia, no serían capaces de conocer en una figura más que algunas venas, mientras que para obtener un conocimiento completo de ellas he anatomizado más de diez cuerpos humanos. Para ello he ido rompiendo los diversos miembros, quitando las más pequeñas partículas de carne que rodeaban las venas, sin causar ninguna efusión de sangre, fuera de una imperceptible hemorragia de las venas capilares y como no bastó un solo cuerpo fue necesario continuar por partes con otros muchos cuerpos para lograr un conocimiento más completo, repitiendo esto dos veces para descubrir las diferencias. Aunque deberían gustarnos estas cosas, podemos quizás sentir una repugnancia natural y, de no prevenirlo, podemos sentirnos asaltados por el miedo de pasar las horas nocturnas en compañía de estos cadáveres descuartizados y de aspecto horrible. Si esto no nos asusta, quizás sintamos falta de habilidad para el dibujo, esencial para este tipo de representación y si tenemos habilidad para el dibujo, puede que no vaya unida al conocimiento de la perspectiva y si ambas cosas van combinadas, podemos no entender los métodos de la demostración geométrica y el método de calcular la fuerza de los músculos. O quizás nos invada la impaciencia que impida el que seamos diligentes. Respecto a si se encuentran o no en mí las cosas dichas, los ciento veinte libros que he escrito darán el veredicto de "Sí" o "No". Ni la avaricia ni la negligencia han obstaculizado esos libros, sino solamente el tiempo. Adiós.

[...] enormes cantidades de agua rebotan en el aire en dirección contraria, es decir, con el ángulo de reflexión igual al de incidencia... El agua de remolinos se mueve más rápidamente en proporción a su cercanía al centro.

Todo, literalmente, se convirtió para él en objeto de estudio y de contemplación razonada. Describía como pintaba, describía para pintar. Los paisajes y semblantes, las figuras humanas,

sus expresiones y emociones, eran obras de arte a la vez que lecciones de filosofía natural. Leonardo sabía que semejante fusión de saberes y puntos de vista, semejante universalidad, se encontraban rara vez en la pintura de su tiempo; en cuanto a él a eso aspiraba y nada más: no le interesaba pintar sino movido por el impulso de esa integración de razones y emociones, de “penetración teórica” y “pericia práctica”. Cada obra iba antecedida por “diseños” y “esbozos” preparatorios, por observaciones y notas de diversa índole científica, que preparaban la atmósfera de realidad de lo por representar.

“El amor es tanto más ferviente cuanto más veraz es el conocimiento”. Y si, con el tiempo y el estudio, el acento de su obra fue recayendo más y más en la investigación científica, en el tratamiento físico-experimental y matemático de la naturaleza, no se debió a que renunciara al tra-

natura”, que le hicieron, finalmente, innecesario buscar el arte en otra actividad suplementaria, diferente de la propia investigación de la naturaleza. La deriva de Leonardo, de la pintura a la mecánica, de la expresión a la anatomía, del movimiento a la máquina, de los paisajes a la meteorología y la geología, de la sensación al órgano sensorio, de la creación a la invención, nada de ello lo perdió para el arte: lo situó ante otra clase de apreciación y de ideario estético, otra clase de alianza entre la realidad y la fantasía. Al fin y al cabo —para sólo dar dos ejemplos— sus máquinas voladoras pertenecen a la aerodinámica no menos que al arte cinético, y sus vertederos y esclusas pertenecen a la hidráulica no menos que al arte paisajístico.

En los Cuadernos de Notas esas tendencias a liberar la observación y el análisis de cualquier fin pictórico inmediato operan activamente. El arte

da casi siempre los motivos de reflexión, pero ésta se desarrolla, lo más a menudo, como estudio de la ciencia del objeto (su física, su anatomía, su botánica, sus modos perspectivísticos de aparición, etc.), y aún en ocasiones se hace manifiesto que la reflexión se libera de los fines de su aplicación al arte de representar las cosas estudiadas. Sin embargo la posición epistemológica que Leonardo promueve y sustenta en los Cuadernos pone un freno a las tendencias del impulso intelectivo autónomo, unas veces ético (como con el submarino), otras veces de

aplicabilidad (como con las ciencias

del agua), y, siempre, también, un freno estético. No solamente se precisa de la ciencia para el arte: inversamente —en la concepción *Leonardesca*— la ciencia encuentra su sentido superior en los designios del arte. No basta el conocimiento de la verdad por la ciencia, todo esto que se conquista con la mente “se queda en mente”; la creación actual, con la operación manual que supone, es “mucho más alta en dignidad que la contemplación o ciencia que la anteceden”. Por esa creación

“Léeme, lector, si te deleitas en mí;
porque raras veces he renacido al
mundo. Porque la paciencia para tal
profesión se encuentra en pocos que
quieran componer de nuevo semejantes
cosas. ¡Y venid, hombres, a ver los mila-
gros que por tales estudios se descubren
en la naturaleza!»

Cita de los códices leonardescos en la letra del ingeniero, escritor
y humanista Jorge Alberto Naranjo Mesa (1949-2019).

jo del arte. Por el contrario: encontró en la naturaleza bellezas y misterios tan sutiles, funcionamientos tan precisos, y soluciones tan admirables que, poco a poco, pudo encontrar en la ciencia todo cuanto había esperado y exigido del arte y nada más del arte. Leonardo captó en la naturaleza “fuerzas de inspiración artística”, potencias estéticas de configuración de las cosas “in rerum

el artista no solamente entiende la naturaleza sino que obra como ella y se convierte en “una segunda naturaleza”.

La interrelación entre la ciencia y el arte de Leonardo es muy compleja. Por una parte, los principios de la naturaleza son una guía para la fantasía, que ha de aplicarse sobre los objetos naturales, que debe “inspirarse” en ellos. No hay un arte verdadero si soslaya las leyes (naturales para Leonardo) de la perspectiva y el color, de la armonía y la proporción, de la física y la anatomía y la botánica, etc. Por otra parte, sin embargo, es el arte quien dota a esas leyes de una “intencionalidad”: el *arte articula* los saberes en una obra; el arte condensa las leyes naturales y las sitúa en un dominio nuevo, borrando hasta cierto punto sus orígenes intelectuales, dotándolas de expresión y forma simbólica, reconstituyéndolas no solamente como el soporte dinámico de la estructura material sino como los medios de transporte “de la belleza y el adorno del mundo”. El arte hace lo que la intelección solamente comprende, el arte cualifica y la ciencia de la pintura cuantifica las leyes naturales: “la pintura expresa lo que la mente piensa tal como se refleja en los movimientos (del cuerpo)”. Para Leonardo, el pintor ejerce un don, el pintor nace; pero para ejercer ese don, para volverlo “virtú”, el pintor debe hacerse hombre de ciencia. Y, viceversa, no puede haber ciencia verdadera si falta el arte: no se sabrá imitar las creaciones de la naturaleza, no se alcanzará una segunda naturaleza. Según Leonardo,

[...] quien desprecia la pintura no ama ni la filosofía ni la naturaleza. Si se desprecia la pintura, que es la única que imita todas las obras visibles de la naturaleza, ciertamente se desprecia una ingeniosa invención, que contribuya a que la filosofía y la especulación perspicaz puedan actuar sobre la naturaleza en todas sus formas —mar y tierra, plantas y animales, hierbas y flores—, todas ellas envueltas en luces y sombras.



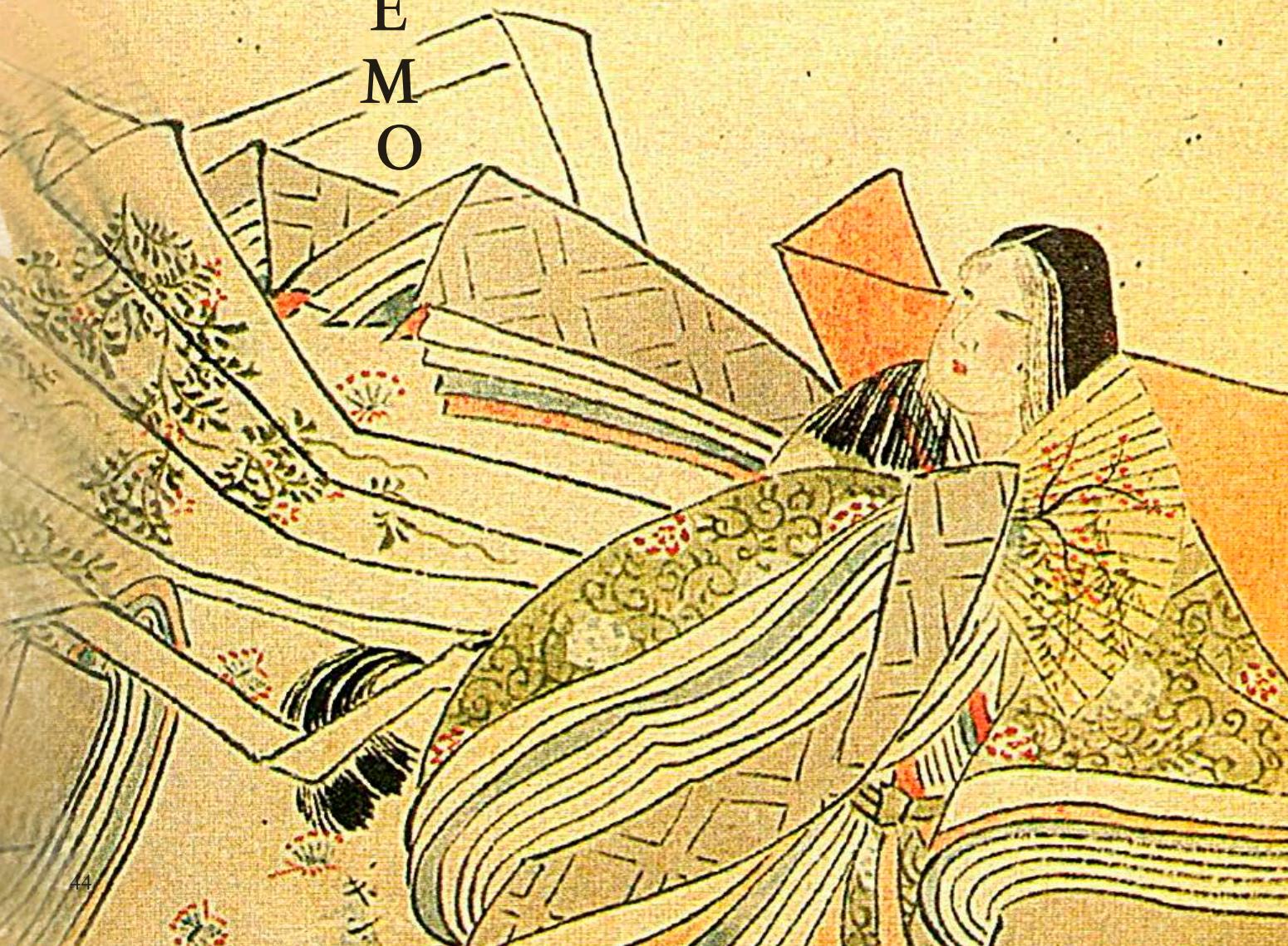
En esa unidad de arte y ciencia, vivida y probada “con ciento veinte libros” y miles de esbozos, diseños y obras acabadas, en ese balance de sensibilidad e intelección que predicaba con insistencia, se basa la universalidad de Leonardo y su formidable salud filosófica. Ni siquiera parece seguro que Leonardo distinguiera continuadamente arte y ciencia en el sentido antes descrito: en los propios cuadernos, la maestría del arte se trata en ocasiones como “posesión de la ciencia” de ese arte, y la pintura, “nieta de Dios”, es llamada “ciencia maravillosa”. Esos desplazamientos no demuestran ligereza o falta de rigor, sino más bien la paulatina disolución de las diferencias entre labor artística y labor científica. Para Leonardo arte y ciencia terminaron por ser el anverso y el reverso de un solo y mismo acto de conocimiento. **█**

Jorge Alberto Naranjo. *Estudios de filosofía del arte*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños. Volumen 38. 1987, p. 71-81.

L
A
E
D
A
D
C
R
I
S
A
N
T
E
M
O

Escritura
femenina en
la literatura
japonesa

WILSON PÉREZ URIBE



De la escritura y los diarios en la literatura japonesa

Ante la pregunta de por qué floreció la escritura femenina en Japón, durante el Período Heian (794-1185), se pueden considerar tres razones fundamentales. La primera, porque este fue un largo período de paz bajo el gobierno de la corte imperial, lo cual produjo una atención hacia la cultura y el desarrollo social. La segunda, porque la sociedad se signaba bajo los vestigios de un fuerte sistema matriarcal en las familias. La tercera, porque entre los nobles existía la tradición de imitar la cultura china en todas sus facetas. Si bien es cierto que en este período afloraron otras tradiciones, como el *Tanka*¹ en la poesía, el ideal estaba en desarrollar un talento sobre el conocimiento de China a partir de una visión más nacionalista (Murakami, en Hyōe, 1974).

La consolidación de la literatura japonesa tiene su entramado en la relación que establecieron las mujeres con la escritura. Si por un lado la escritura oficial era un ejercicio de los hombres, que escribían en *kanji*, el sistema de escritura chino, por otro lado, estaban las letras de *kana*, la escritura fonética propia de Japón. Este sistema de escritura se consideraba menos noble y era tildado de vulgar, ya que no pertenecía a la oficialidad del imperio. Sin embargo, las mujeres se apropiaron de este sistema y comenzaron a tejer una literatura cuya preocupación se centraba en relatar los aconteceres del mundo de la vida y en describir los sucesos que tenían lugar en el Japón imperial de la época (Takagi, 1998). Así, podemos hablar del surgimiento de una literatura nacional, cuyo entorno cultural favorecía el refinamiento de la sensibilidad y la sofisticación del lenguaje en términos de expresión estética. En este contexto, aparece, en la tradición literaria japonesa, la figura del *Monogatari*,² el cual propició la consolidación de historias que guardan la memoria de cuentos de fantasía que reivindican el *folklore* nacional y describen la vida en torno a la corte imperial.

La tradición diarista en Japón no inicia con una mujer. Los primeros diarios fueron escritos por hombres en *kanji*, los cuales presentaban un interesante diálogo entre prosa y poesía *tanka*. Uno de los más famosos fue *El diario de Tosa* (935), de Ki no Tsurayuki. Con esta presencia, aún embrionaria de los diarios, se marca un interés de los hombres por otros tipos de escritura.

Jin'ichi Konishi, en *A history of Japanese literature* (1986), anota que el diario se define como una composición en prosa, escrita en tiempo presente, que concierne a la vida histórica de una persona. En sus inicios, el punto de vista de los *nikki* o diarios era desde la primera persona; sin embargo, resulta confuso cuando se compara los *nikki* de la literatura medieval japonesa con los diarios modernos. En la prosa china, los escritores solían recordar sus vivencias y experiencias en un diario, pero, en el caso japonés, esa tendencia se desdobra, ya que en *El diario*

Karino Shinyū, dibujante y pintor de comienzos de la época Edo (s. XII)



de Tosa como en los diarios del poeta Matsuo Bashō, incluso en los escritos por la dama Izumi Shikibu y la dama Sarashina, hay una evidente presencia de elementos ficcionales. La figura de un lector se proyectaba en los diarios, sugiriendo una escritura que no se ceñía, únicamente, a la intimidad.³

Los diarios, como un género literario, representan un documento histórico y vital. Acentúan, además, la comprensión de una serie de personalidades femeninas que lograron observar más allá de sus habitaciones, creando, así, el nacimiento de una literatura cuyo eje de movimiento estaba en el retrato de un Japón clásico, en efervescencia creativa y, sobre todo, portador de una visión del mundo rica en imágenes, pero siempre transida por la compasión y la mirada enternecedora sobre las cosas cotidianas, teñidas de una sana melancolía.

Vemos en los diarios figuras móviles que han otorgado a la literatura de Japón un refinamiento y una conciencia de la belleza que, junto a la tradición de la poesía, conforman un tejido con tramas múltiples, cuyas texturas están en la voz particular de cada una de las mujeres que ejerció ese otro oficio de la mirada, el de escribir aquello que sucedía en la aparente quietud de su vida, enriqueciendo la lengua vernácula de otros colores, de otros tonos, a veces cuidadosamente plasmados, a veces fulgurantes en las imágenes, como si se estuviera construyendo un retrato de sí mismas.

Cinco mujeres y cinco diarios: contemplar los colores diversos de una misma flor

Resulta sorprendente el hecho de que en un período de cien años floreciera la literatura escrita por mujeres en Japón.⁴ Asimismo, a principios del siglo xx, entre la tensión de las guerras de conquista y el afán modernizante del país, las mujeres, amparadas alrededor de pequeñas revistas



Sei Shonagon, por Kikuchi Yōsai (1781-1878)

en las cuales se evidenciaba un pensamiento autónomo frente a los convulsos cambios de la sociedad japonesa, escribieron con soltura, reivindicando el lugar de la mujer, como artista y como pensadora, en una sociedad todavía frágil y a ratos lóbrega.

En el contexto del Período Heian, esta coincidencia, del todo natural, no suele ser motivo de extrañamiento, porque, como lo menciona Ivan Morris, “la exclusión de las mujeres de todos los asuntos públicos, combinado con el sistema de poligamia imperante, les proporcionaba

una enorme cantidad de tiempo libre que podían dedicar a actividades literarias, mientras que los hombres estaban demasiado atareados con sus deberes oficiales y con satisfacer las exigencias de sus numerosas esposas y queridas” (2007, p. 260). La mujer encontraba placer en el ejercicio de la caligrafía y de la poesía, como en el de contar historias para el divertimento de sus semejantes. Sin embargo, las imágenes más claras de la mujer en el Período Heian, han sido tardías. Algunas referencias están en los diarios, a veces de manera muy escueta, ya que no era una costumbre que las mujeres escribieran de manera evidente sobre sí mismas.

Toda vida, en su mejor condición, suele ser ejemplar. La de Sei Shonagon (966-1025) se acercó a la plenitud del servicio. Sus labores en la corte eran diversas, allí se encargaba de la transmisión de diferentes historias y experiencias que fueran útiles para la formación de la emperatriz. Como bien lo anota Hiroko Izumi, esta dama “[...] ocupaba un puesto que exigía no solo abundantes conocimientos sino también grandes habilidades y talento en diversos campos” (2002, p. 13). Como todas las mujeres de su época, Sei Shonagon era docta en la poesía y en el arte de la caligrafía.

El libro de la almohada (Makura no Sōshi) constituye una obra original y visionaria del Período Heian. Se podría pensar que se trata de una co-

lección de ensayos, de breves postales sobre la vida en la corte, de enumeraciones sobre objetos, insectos y fenómenos naturales. Sin embargo, esta obra es, ante todo, un ejercicio de la memoria y de la mirada, en tanto se despliega una escritura, a veces miscelánea, a veces fragmentaria, que tiene lugar el recuerdo de un pasado y la evocación de un presente que alcanza lo imperecedero. Octavio Paz llegó a decir sobre el Período Heian, que era un “mundo transparente, nítido, como un dibujo rápido y preciso sobre una hoja inmaculada”.

El libro de la almohada nos habla de un tiempo donde el espíritu de los nobles Heian actuaba como tal, sino también de la generosidad y la capacidad humana, cuyo límite no se desborda en la educación, la inteligencia, la sensibilidad o el talento.

Probablemente fue en el año 965 cuando nació esta obra. Con cerca de 301 anotaciones escritas en el silabario japonés *hiragana*, recurrente en la escritura femenina, *El libro de la almohada* presenta un fiel testimonio de la cultura cortesana, en el que se revela, de un modo luminoso, las primeras evidencias de una expresión del ser japonés. Sei Shonagon privilegió en su escritura las cosas sobre las que sentía interés, como aquellas que le eran despreciables, interesantes o representaban un breve placer. Algunos hechos hechos de los que ella fue testigo, los describiría en sus diarios, como los actos de la Emperatriz en los recintos de la corte o las visitas de Su Excelencia, el Canciller, en algunos días del Segundo Mes. La recolección de algunos cuentos tradicionales que llegó a escuchar la autora, como algunas anotaciones de carácter imaginario, ocupan un lugar privilegiado en las páginas de *El libro de la almohada*, acentuando en la autora una inclinación por la ficción y la recreación literaria.



Izumi Shikibu. Fuente: www.mfa.org

María Kodama, en la introducción que preparó junto a Jorge Luis Borges de *El libro de la almohada*, declara que “la escritura de Sei Shonagon revela una personalidad de mujer aguda, observadora, bien informada, rápida, sensible a la belleza del mundo, al destino de las cosas, en suma, una personalidad compleja e inteligente” (2012, p. 9). En nuestra autora reluce una escritura abierta a los aconteceres del mundo: una mañana que nadie observa, cosas que no suceden

con frecuencia, las exigencias a un amante cuando hace una visita, personas que, en cuyos actos, parecen que sufrieran, y el deleite al ver caer la nieve. El valor estético en la obra de Sei Shonagon reside en que observa el mundo desde su nitidez absoluta hasta los puntos por donde se cuela la sombra. Esta es una escritura hecha de fragmentos, es decir, un diario personal que responde al acontecimiento íntimo de su vida. “Nunca pensé que estos apuntes

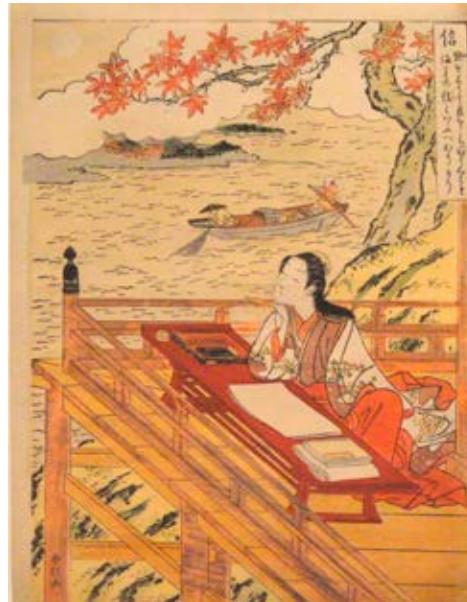
llegarían a ser leídos por otros y por eso incluí todo lo que se me ocurría por raro o desagradable que fuera” (2012, p. 84), llega a declarar Sei Shonagon. En una de las últimas entradas, confiesa que “después de todo, lo escribí —el libro— para divertirme y puse las cosas exactamente como ocurrieron” (p. 166). En un sentido estricto llega a comparar su obra con otros libros más populares y reconoce arrepentirse de que haya visto la luz. En la escritura el mundo acontece, se suspende en la imitación, representa las cosas como son, desde su fealdad hasta la belleza más extrema. Estos son méritos de *El libro de la almohada*, obra en la que una mujer, en su condición de concubina, retrata su tiempo en su mayor diversidad, aludiendo a formas escriturales que sobrepasan toda confesión o rasgo autobiográfico. Más que reconocerse en su escritura, Sei Shonagon eligió comprender su mundo para admirar en el con-

torno de cada cosa los pliegues de su rostro.

Más poeta que prosista, Izumi Shikibu, quien llegó a escribir unos 1500 poemas, nació alrededor del año 975 y se desempeñó como dama de la corte al servicio de la emperatriz Akiko. Su vida transcurrió entre la calma del servicio y las delicias del amor. Uno de los enamorados de nuestra autora fue el príncipe Atsumichi (980-1007). Esta frenética relación fue el pretexto que dio origen al *Diario de la dama Izumi*, en el que retrata, de una manera vívida, las relaciones entre hombres y mujeres, donde el cortejo, las visitas y el envío de cartas y poemas, eran la constante en el mundo Heian.

En este diario se explora una escritura en la que prima el carácter ficcional más que el anecdotico o autobiográfico, sin demeritar el hecho del vínculo de la dama Izumi con el príncipe Atsumichi. Uno de los rasgos interesantes de este diario es que se emparenta con los relatos ficcionales o *Monogatari*. Como lo anota Rubio (2017), este diario se narra en tercera persona, cuyo personaje es la misma Izumi Shikibu. La autora conoce los sentimientos de los personajes y se logra mover entre ellos, adquiriendo un rasgo omnisciente, lo cual le permite “describir escenas ocurridas simultáneamente en lugares diversos e incluso reproducir diálogos no oídos” (p. 16). En este diario se entrecruzan elementos reales y ficcionales, donde la técnica narrativa se asemeja a las obras de ficción.

Esta obra es una muestra original de los patrones sociales y culturales de la sociedad Heian. En ella la autora despliega, con motivo del encuentro amoroso, una representación de los valores cultos de la corte imperial, pero también valores en torno a la belleza y la sensibilidad. Podemos pensar en un diario cuya escritura se desdobra entre la prosa y la poesía, otorgando a la tradición diarista un lugar móvil dentro de las generalidades de la



Murasaki Shikibu. Fuente: www.theodysseyonline.com

literatura japonesa y los géneros parecen no estar estáticos, sino que se permiten la exploración de sentidos y direcciones alternas donde tienen lugar diversas formas escriturales.

El diario de la dama Izumi es, también, la representación del amor cortés. Si consideramos que un diario como el de la dama Murasaki o el diario de la dama Sarashina, que carece de un hilo temático unificador, el diario de Izumi Shikibu ilustra el amor cortés de las clases no-

bles de la época. Hay un punto interesante en relación con la funcionalidad de los poemas en el desarrollo de la trama. Si bien cada entrada del diario evoca una situación particular del encuentro de los amantes, los poemas son los vivos comunicadores de la experiencia amorosa de los personajes. El poema revive la voz de la dama y del príncipe, y la vincula con el significado total de la trama, que gira en torno a la conquista. Veamos un ejemplo de respuestas entre ambos amantes (2017, p. 97):

Escribe la dama:
*¿En qué pensar
podría si no en vos
toda la noche,
oyendo como azotaba
el agua en mi ventana?*

Responde el príncipe:
*Debes saber
que también yo en ti pensaba,
como mujer
que oye caer la lluvia
sin un marido en casa.*

Algo mismo sucede con el *Ise Monogatari* (Cantares de Ise), donde cada poema evoca la presencia del *yo* del personaje bajo el contexto narrativo. La escritura presente en este diario abre la puerta de la comprensión hacia el vínculo entre los principios morales y los principios estéticos presentes en el período Heian. La dama

Izumi nos retrata, en la imagen del cortejo, los valores sociales de esta época: la vida cortesana determinada por el rango, el poder basado en la riqueza, en la educación y en las posesiones, el amor como una suerte de ritual donde confluye la elegancia, el misterio, el cultivo del arte y la sensibilidad como una virtud.

Si retomamos uno de los valores estéticos del período Heian, *miyabi* “elegancia”, “buen gusto”, cuando la existencia estaba dedicada a la percepción de la belleza y a un refinamiento de las relaciones sociales (Rubio, 2017), es necesario hablar de *El diario de la dama Murasaki*. No solo en la obra escrita por la dama Izumi se presenta este rasgo estético que se impone en su escritura, sino que en la figura milenaria de Murasaki Shikibu persiste la idea de una escritura que tiñó la tela literaria de otros colores, haciendo más vívida la imagen que estos diarios intentan representar del mundo Heian.

Murasaki Shikibu nació alrededor del año 970. Perteneció a la familia de los Fujiwara. Adulta y con una posición privilegiada en la corte, formó parte de un círculo literario junto a Izumi Shikibu. En algunos fragmentos de su diario, entrará en disputa con la ya mencionada Sei Shonagon. Su vida personal apenas se devela en su escritura. Se arguye que pudo haber fallecido entre los años 1015 y 1031. La dama Murasaki es conocida por haber escrito el *Genji Monogatari* (La novela de Genji), la primera novela de carácter psicológico de la literatura universal.

En el marco general de la literatura japonesa, la figura de Murasaki Shikibu apunta a un entendimiento de la escritura como forma de vida y proyecto del espíritu humano. Sus diarios, escritos durante su vida en la corte, son un dibujo cuyos trazos representan una variedad temática inigualable: los preparativos de un parto, las estampas y celebraciones de la corte, recuerdos personales, descripciones sobre fenómenos naturales y la vestimenta femenina, semblanzas de otras damas e intercambios poéticos. Se logran identificar, eso sí, dos grandes contenidos: uno cronístico y otro epistolar. En el primero hay un registro de los hechos y de la rutina de la vida cortesana. Para Carlos Rubio “la prosa de nuestro diario se halla

amenizada con reflexiones personales, observaciones pintorescas y coloridas viñetas, algunos de notable lirismo y alto valor literario” (2017, p. 40). La parte epistolar representa un brusco viraje en la dirección anecdótica que se había subrayado en los anteriores ciclos temáticos. En esta parte se aportan elementos para comprender los motivos de rivalidad entre las escritoras de la corte y algunas noticias autobiográficas sobre la autora.

En *El diario de la dama Murasaki* abundan sucesos que realmente tuvieron lugar. En él hay una escritura “[...] a modo de recuerdos de sucesos puestos por escrito semanas e incluso meses después de que acaecieron” (p. 37). Este diario presenta un eje de atención basado en la armonía entre realismo y reflexión, entre asuntos públicos y observaciones de orden personal. La escritura de la dama Murasaki reafirma un sentimiento de vitalidad, sensibilidad y elegancia. Entre el equilibrio de lo público y lo privado, reluce una fuerte inclinación por reflexionar sobre los cambios de la naturaleza como extensiones de la vida humana. Recordemos el primer pasaje con el que inicia el diario: “El encanto del jardín ahonda el misterio de la incesante salmodia de los sutras budistas. Pero muy pronto una ráfaga de viento recuerda que se acerca el frío de la noche mientras el agua del arroyo susurra incansable. La noche avanza confundiendo todos estos sonidos... ¿Son del viento, son del agua, son voces humanas?” (p. 64).

Y esas voces humanas también provienen del interior. Son, a la manera del oleaje, ráfagas que dicen sobre la condición humana. Por eso Murasaki Shikibu no escapa de la tentación de reflexionar sobre ella misma, sobre su posición como mujer artística y como miembro exclusivo de la corte:

reconozco que soy una persona que ha vivido sin méritos dignos de ser recordados. Además, considerando las sombrías perspectivas de mi futuro, no puedo hallar forma alguna de consolarme. Por lo menos, me esforzaré en no pensar que mi vida navega en medio de un mar de melancolía. Por eso tal vez, en las noches de otoño, cuando más punzante es la nostalgia, me asomo a la ventana y contemplo el cielo

como queriendo rememorar los tiempos, me digo, “en que hasta la luna mi belleza elogia-ba”. Después, al darme cuenta de que cometí el error que justamente más deseaba evitar, me inquieto sabiendo que mis melancólicas reflexiones siguen anidando en el fondo de mi corazón (p. 170-171).

Este sentimiento de queja y nostalgia no hace más que revelarnos una escritura que en tanto visualiza un entramado social, también intuye la presencia de un *yo*. Si en *El diario de la dama Izumi* la autora reviste sus propios sentimientos a través de la elaboración ficcional, en *El diario de la dama Murasaki*, al ser una escritura en primera persona, se indaga por un todo a partir de las percepciones íntimas de la autora, entretejidas en una cierta melancolía que no hace más que afinar una característica de su escritura: el tornar la mirada hacia las propias sensaciones, con una fina atención, para comprender las mixturas de una vida en apariencia sumida en la quietud y el fracaso.

Sobre la dama Sarashina los datos concernientes a su vida son más profusos, ya que la naturaleza de su diario aporta gran cantidad de elementos para tejer una imagen más completa de su figura literaria. Se sabe que nació en 1008. Su infancia la vivió en la capital de Kioto, salvo que a los diez años fue alejada de este rico entorno cultural debido a los diversos trabajos de su padre. “Su vida está jalona da de acontecimientos tristes que agudizaron en su sensibilidad una propensión a la melancolía” (Rubio, 2008, p. 32). Tanto el abandono de la capital, el no poder acceder a sus queridas historias —entre ellas el *Genji Monogatari*—, la presencia lejana de su verdadera madre, como la muerte de sus seres más cercanos —su nodriza y hermana mayor— agregaron a la vida de nuestra autora un fuerte vínculo con el carácter pasajero y huidizo de la vida. Su mundo flotó entre la desdicha, la felicidad momentánea y un impulso por hacer de su vida una narración en la que primara el color y la alegría. Carlos Rubio comenta que

los momentos en que pudo sentir la dicha de vivir, fueron cuando, “recostada”, devoraba las historias de romántica ficción, los relatos del mundo maravillosamente idealizado de *La historia de Genji*; cuando conversaba sobre la valoración

de las estaciones del año con Sukemichi, separada de él sólo por la delgadez insinuante de las cortinas; cuando se emocionaba contemplando un hermoso paisaje y componiendo poemas. Aparte de esos momentos, su vida parece haber sido una sucesión de insatisfacciones, de deseos no cumplidos (p. 35).

La vida de la dama Sarashina fue un amasijo de poemas desperdigados e ilusiones disueltas en la fatalidad. Solo la escritura, durante su vejez, le ayudaría a anudar los breves instantes en que conoció la dicha y aprehendió el valor amoroso por la vida. En su diario hay un ejercicio de escritura donde prima el recuerdo y un esfuerzo por reivindicar la memoria personal.

Sueños y ensueños de una dama de Heian ha sido el título más común que se le ha dado al diario de la dama Sarashina. Fue escrito en la última etapa de su vida, a los 52 años. En su diario se narran sucesos a partir de recuerdos personales. Estructuralmente, el diario se divide en tres partes: época de adolescencia y juventud, época de plenitud y época de decadencia. En estas épocas predominan los relatos de viajes y sucesos de la vida cotidiana. Entre los motivos literarios que más circulan en este diario, podemos mencionar las lágrimas, los libros y los sueños. Pero es el motivo del viaje el que más presencia tiene en el hilo narrativo del diario, pues se convierte en eje de transformación de la escritura.

Es posible afirmar que *Sueños y ensueños de una dama de Heian* se representa como un diario, en tanto en él hay un registro de sucesos históricos de toda una vida. Sin embargo, el desdoblamiento de esta obra tiene que ver con el tiempo que se escribió y los motivos de la creación misma que reafirman uno de los momentos más especiales de la literatura japonesa. Rubio menciona que este diario obedece “[...] a una escritura del sentimiento, de la poesía *waka*, de la comunicación cortesana, en oposición a la escritura en chino usada por los hombres” (2008, p. 37). Desde el punto de vista narrativo, y teniendo en cuenta que este diario pretende abarcar toda una vida, se pueden establecer tres dominios de transición: dominio de los relatos literarios, transición y dominio de la religión.

Frente al primer dominio, es interesante observar la profunda admiración que sentía la dama Sarashina por la obra de Murasaki Shikibu. Las historias, todas ellas sobre la vida del Príncipe Genji, eran para nuestra autora un motivo de felicidad recobrada entre los múltiples viajes que debía emprender junto a su familia. “Al verme tan abatida, mi madre, preocupada, trató de animarme buscando libros de historias que pudieran distraerme. Gracias a su lectura fui recobrando el ánimo de forma natural” (2008, p. 70). La lectura y la escritura representan experiencias estéticas. Hablar de una es considerar una vida que encuentra un lugar de reposo; hablar de la otra es aceptar que toda experiencia, para afirmarse en la memoria, debe contarse. En uno de los pasajes memorables de este diario, nuestra autora confiesa cuando tuvo el primer encuentro con el *Genji Monogatari*:

Con el corazón tembloroso, me puse a leer el *Genji* desde el comienzo. Hasta entonces no había podido leerlo más que a retazos; lo cual sólo servía para impacientarme y frustrarme. Pero ahora, recostada en mi habitación y con la cortina echada, podía sacar a mi antojo uno por uno todos los libros de la caja. [...] Me pasaba el día leyendo. Incluso por la noche encendía la lámpara que había al lado del lecho y leía y leía (p. 71).

¿No es esta una confesión entrañable? ¿No es este el testimonio de una joven lectora que encuentra en los libros un impulso para aceptar la vida?

Sueños y ensueños de una dama de Heian, al igual que los otros diarios, se nos dan a la manera de finas estampas de una época remota, pero cuya estética, en términos de autenticidad e identidad, llega a hablarnos casi familiarmente. La obra de la dama Sarashina es un ejemplo excepcional de



Dama Sarashina
Fuente: www.issuu.com/atalantaweb

la escritura femenina, ya que se permite la reivindicación de su historia personal, lo cual nos invita a la comprensión de una época cuyas dinámicas sociales, políticas y culturales modelaron los motivos de la literatura que allí se fundaba. Sin embargo, a qué impresiones llegaríamos si realizáramos el salto a otro tiempo, a otro espacio. Qué otro lenguaje se nos revelaría a nuestra mirada, todavía inocente en la exploración de esta tradición diarista.

En sus intensos pero cortos 48 años, Hayashi Fumiko (1903-1951) asumió la escritura como proyecto de vida. Su niñez estuvo marcada por la imposibilidad de tener una vivienda fija. Sus padres, comerciantes ambulantes, vendían baratijas para el sustento de la economía familiar. Fue a los 10 años, habiéndose separado sus padres, que nuestra autora se dedicó también al negocio, adquiriendo una vida de numerosas precariedades. Sin embargo, entre la angustia y la pobreza, logró graduarse del colegio. Allí despertó su talento literario, siendo impulsada por varios maestros. “A los 18 años empezó a enviar poemas modernos y clásicos a las páginas de los diarios locales. Su afición a la lectura y a la composición de poesía era notable” (Kayoko, 2013, p. 10). Sumado al deseo por seguir escribiendo, la experiencia del primer amor resultó ser un fracaso. Esto marcó en Hayashi Kumiko una vida, en su mayoría, solitaria y callada. Todas estas vivencias, unas desagradables y otras inclinadas hacia la aventura, serían material indispensable para la escritura de su *Diario de una vagabunda*.

El contexto literario que rodeó la obra y figura de Hayashi Fumiko abarca la última etapa de la Era Meiji (1903-1912), pasando por la época de Taishō (1912-1920) hasta la Era Shōwa (1926-1989). La primera mitad del siglo xx en Japón estuvo marcada por fuertes procesos de industrialización y asimilación de prácticas de producción provenientes del extranjero. Como bien lo anota

Kayoko (2013), este tiempo significó el “[...] despertar de la conciencia del pueblo, que quiso asimilar los principios de nuevas ideologías primero a través del baño del anarquismo y posteriormente, marxismo, y que evolucionaría naturalmente al movimiento proletario internacional” (pp. 19-20).

Resulta interesante reconocer en estos movimientos sociales la evolución de la historia literaria de Japón. Es a partir de 1930 cuando comienza el surgimiento de una literatura proletaria donde afloró en muchos escritores la vena modernista. Las mujeres escritoras buscaron un espacio para la difusión de su pensamiento: lo encontraron en las calles, con la fuerza común del pueblo que simpatizaba con ellas en varios asuntos políticos y con el apoyo de algunas revistas femeninas.⁵ Muchos historiadores de la literatura japonesa se han aventurado a comparar este florecimiento de la escritura de mujeres con la época dorada de la literatura femenina de Heian.

Entre 1928 y 1930 se publicó por entregas el *Diario de una vagabunda* en la revista *Nyonin geijutsu* (El arte por las mujeres).⁶ Esta primera versión tuvo una gran aceptación en el medio cultural, por lo cual, en 1939, se publicó una versión definitiva y, en 1946, se agregó una tercera parte a la obra. En este diario se registran los sucesos que vivió Hayashi Fumiko entre los dieciocho y veintitrés años. “En él se detectan unas vivencias tristes, duras, desgarradas, casi de vida o muerte en ocasiones, de las que saldría siempre con la fuerza de la voluntad de mantenerse viva” (Kayoko, 2013, p. 25). Muchos pueden pensar que esta obra es de carácter cronístico, e incluso que su narrativa alcanza las dimensiones de las famosas novelas del yo, pero la intención de la escritura de Hayashi Fumiko se arraiga en otro tipo de sensibilidad que no se acerca a la novela naturalista.



Hayashi Fumiko
Fuente: www.lalineadelhorizonte.com

La forma del diario, como un recuento de hechos vividos, fácilmente dialoga con la temática de la obra: la vida de una mujer desgraciada que lucha por sobrevivir en una época agreste.

“Mi destino es ser vagabunda” (2013, p. 43). Esta es una de las primeras frases que suscitan interés en *Diario de una vagabunda*. Se perfila, entonces, un conocimiento de sí, de su condición de mujer escritora que enfrenta su tiempo desde la marginalidad. El intento por apresar los sentidos de una vida en algunas páginas es, quizás, una forma extraña de la felicidad, si se tiene en cuenta que la existencia misma ha alcanzado los límites del abandono, el desconcierto y la soledad. En el prefacio que Hayashi Fumiko escribe para su obra, declara: “La protagonista de este *Diario de una vagabunda* soy yo; no obstante, yo, la de hoy en día, desde la vida descrita en ese *Diario* he irrumpido en la vida actual, cosa que nunca habría imaginado” (p. 35). Esta expresión es la de alguien que ha sobrevivido ante la penuria de los años. La escritura, como posibilidad de reinventar la vida, en tanto se nombra desde su misma experiencia, abre otras rutas hacia la configuración de ser mujer y de movilizarse en un medio social definido. La misma autora llega a confesar que “si este libro influye en algo para que los jóvenes de hoy, arrastrados hasta el fondo de la pobreza, la intranquilidad y las carencias, sigan viviendo, no habrá nada que me cause mayor alegría” (p. 41). Esta idea se imbrica en la noción de una escritura en cuyo propósito estaba el retratar la vida de la autora, pero también se convierte en memoria de un mundo donde el arte empieza a movilizar otros sentidos, a suscitar, tal vez, otras preguntas.

En las páginas de este diario se construye una memoria de la juventud: “Soy débil, soy débil, yo también debería escupirles a la cara. Conté mentalmente el número de hombres que me han traicionado” (p. 165). Pero esa memoria responde a un interés por recapitular los instantes vividos, por conservarlos en la herida mientras sanan. La cualidad estética de *Diario de una vagabunda* responde

a una construcción de la escritura femenina desde una visión sobre la sociedad desde la marginalidad misma. Solo así, cuando se anudan las tramas de la vida vivida, se puede entrever en las migajas del alimento, en la dureza del trabajo en la calle o en la sociabilidad con todo tipo de personas, una forma de la felicidad. Bien lo dice en su diario Hayashi Fumiko, como una suerte de impronta de su misma escritura: “La edad en la que no se cree en la felicidad es aquella en la que uno se hastia de la vida y cae en una aversión contra uno mismo más terrible que el hombre” (p. 36).

Telón: silencio ante la madurez del crisantemo

Desde aquellas páginas a modo misceláneo de *El libro de la almohada*, donde resplandecen los objetos como vívidas experiencias del hombre; desde los ideales del amor cortés en el mundo Heian representados en *El diario de la dama Izumi*; desde la voz íntima y melancólica, donde son retratados los sentimientos puramente humanos en *El diario de la dama Murasaki*; desde la escritura como memoria personal y metáfora del viaje en *Sueños y ensueños de una dama de Heian*, hasta el talento de una escritora joven para reinventar la precariedad de su vida en la cofradía moderna del lenguaje en *Diario de una vagabunda*, hemos asistido a un notable ejemplo de la tradición literaria en Japón. Los diarios nos han llevado a descubrir una parte de lo humano en la mirada de estas mujeres. No solo podemos intuir alguna perplejidad, sino que la voz de la mujer que escribe, que hace arte, es el fiel testimonio de un mundo que no pasa impasible ante los ojos del corazón. La escritura, como motivo de consuelo, es también encuentro y comunicación, tejido y verbo de una experiencia en la que la figura del diario ha sido el pretexto para hacer de la breve vida un habitar poéticamente entre las sombras que prolonga la mínima duración de las cosas. ■

Referencias

- Fumiko, H. (2013). *Diario de una vagabunda*. (Prólogo de Kayoko Takagi). Gijón: Satori.
- Hyōye, M. (1974). “A brief history of Japan’s literature”. En: *An invitation to Japan’s literature*. Japón: Japan Culture Institute, 15-40.
- Konoshi, J. (1986). *A history of Japanese literature*. New Jersey: Princeton University Press.
- Morris, I. (2007). *El mundo del príncipe resplandeciente*. Madrid: Atalanta.
- Sarashina (2008). *Sueños y ensueños de una dama de Heian*. (Prólogo Carlos Rubio). Girona: Atalanta.
- Shikibu, I. (2017). *El diario de la dama Izumi*. (Introducción de Carlos Rubio). Gijón: Satori.
- Shikibu, M. (2012). *La novela de Genji*. (Notas de Xavier Roca-Ferrer). Madrid: Austral.
- Shikibu, M. (2017). *El diario de la dama Murasaki*. (Prólogo de Carlos Rubio). Gijón: Satori.
- Shonagon, S. (2012). *El libro de la almohada*. (Selección y traducción de Jorge Luis Borges y María Kodama). Madrid: Alianza.
- Takagi, K. (1998). *El cuento del cortador de bambú*. Madrid: Trotta. Edición y traducción.

Notas

¹ El *tanka* es un tipo de poesía japonesa que consta de cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas. Su utilidad principal era la transmisión de mensajes secretos entre los amantes.

² *Mono*: cosas. *Katari*: contar, contar historias. Esta era una de las aficiones de las damas de alta sociedad imperial.

³ En una de las últimas entradas de *El libro de la almohada*, de Sei Shonagon, la autora declara: “[...] lo escribí para divertirme y puse las cosas exactamente cómo ocurrieron. ¿Cómo podrían mis apuntes compararse con los muchos libros memorables que existen en nuestro tiempo? Los lectores han declarado, sin embargo, que puedo enorgullecerme de mi trabajo” (2012: 166). Con esto se evidencia que esta escritura, en un primer grado personal, se permitía ser leída por otras gentes. En el contexto del Período Heian, si una obra merecía ser leída por el Emperador, entonces se brindaba papel de calidad para que esta fuera transcrita y pudiera difundirse entre la alta corte.

⁴ En este ensayo no hemos abordado el *Kagerō Nikki* (Apuntes de una efímera), de Michitsuna no Haha (935-955), quien, en la segunda mitad del siglo x, compuso una serie de anotaciones personales cuando era dama de la corte imperial.

⁵ En esta época destacan escritoras como Nogami Taeko (1885-1985); Uno Chiyo (1897-1996); Miyamoto Yuriko (1899-1951); Sata Ineko (1899-1951).

⁶ Esta fue una revista femenina editada desde 1928 hasta 1932. En un principio, su propósito inicial estaba a favor de la escritura femenina, salvo que en los años 30 su inclinación política cambió hasta ser prohibida su circulación.

Wilson Pérez Uribe

Maestro, licenciado en Literatura y Lengua Castellana de la Universidad de Antioquia. Escribe poesía y ensayo. Ha sido publicado en Colombia, España y México. Ha emprendido proyectos de formación y de lecturas en voz alta sobre literatura china y literatura japonesa en la Universidad de Antioquia y en la ciudad de Medellín. Algunas de sus obras: *El amor y la eterna sinfonía del mar* (Hombre Nuevo Editores, 2011), *Movimientos* (Universidad de Antioquia, 2018), *La madeja y la estrella: retratos de familia* (Alapalabra, Universidad Central, 2018).





Agatha Christie

LINA MARÍA AGUIRRE JARAMILLO

y los misterios de la identidad británica

El pueblo de Cholsey al sur de Inglaterra no aparece, por sí solo, en las principales listas de lugares más atractivos en Inglaterra. Tiene vecinos mucho más vistosos en todo el distrito de Oxfordshire, pero bien vale una visita. Le precede una larga historia, con rastros desde la Era de Bronce, pasando por asentamientos romanos (en lo que se llamaba *Celsea*) y daneses, también que conserva mampostería sajona que ha sobrevivido bien por siglos; un campo verde público extenso, *The Forty*, y tiene una parroquia, *The Parish Church of St Mary*, en la cual se han congregado cristianos desde hace más de mil años. Fundada inicialmente como la capilla de una abadía de monjas por el rey Ethelred II, soberano de los ingleses entre 978 y 1013 y entre 1014 y 1016, retiene el diseño normando cruciforme original con algunas adiciones de construcción y vitrales a lo largo de los siglos. Y allí, en la esquina hacia el noroeste, rodeada de árboles y flores silvestres, yace la muy célebre escritora Agatha Christie, Dama del Imperio Británico, cuyo nombre es, para millones de personas alrededor del mundo, símbolo de una idea de Inglaterra y del Reino Unido; y, más aún, también lo es para muchas personas nacidas y crecidas en aquellas islas que, actualmente debaten acaloradamente (dentro y fuera del salón del Parlamento) muy acendradas ideas sobre su identidad como individuos, como nación y como ciudadanos europeos —o no—. Mientras avanza el calendario hacia la fecha marcada de ejecución del llamado *Brexit* de salida de la Unión Europea y el espectáculo político abruma cada día desde Londres, una mujer

que supo observar con una agudeza prodigiosa a sus compatriotas toda la vida y que eligió, con su esposo, ser enterrada en el tranquilo cementerio de Cholsey, continúa siendo una privilegiada fuente de conocimiento e imaginación sobre la Gran Bretaña de 1932 y de 2019.

“Para muchos, Agatha Christie es la quintaesencia inglesa, tanto como hacer fila para pedir Pimm’s en Wimbledon”, escribía en 2018 la periodista Christine Ro en un artículo sobre cómo, en su opinión, la célebre autora “moldeó la forma como el mundo mira a la Gran Bretaña”. El torneo de tenis es famoso y el verano británico está ciertamente bañado en ese licor frutal ubicuo (que, personalmente hablando, tiene mucho más éxito del que su sabor amerita, pero ese es otro asunto), sin embargo para muchas personas la mencionada quintaesencia quizás esté contenida mejor en el té de las cinco, las galletas, la puntualidad, los buenos modales, todo mejor servido si es en una casita de campo mantenida perfectamente como en una postal. Ro acierta al explorar esa relación que para la legión de lectores internacionales es inseparable: Christie-Gran Bretaña, *Britain*. Aunque, la verdad, es que más que en Gales o Escocia, Christie es Inglaterra desplegada en las páginas de

sus más de noventa libros, los cuales suman un estimado de cuatro mil millones de copias vendidas (encabeza la lista siguiendo de cerca a William Shakespeare) y en cuyas páginas se encuentra recurrentemente un elenco muy reconocible de figuras que se inclinan ante los estereotipos muy bien construidos y reforzados por la autora: el vicario amable, el militar fanfarrón, el abogado de portafolio en mano pero falto de fuerza, el médico “centelleante” como lo califica Ro, que siempre despliega luz y acapara la atención.

Se trata de ficción, y además del género novelesco de crimen, obviamente la autora se toma sus licencias (por ejemplo, casi no incluye *pubs*, los insignes bares británicos, como lugares de acción y, honestamente hablando, en realidad la campiña inglesa no está tan superpoblada de asesinos), pero hay mucho de testimonial entre las escenas que Christie describió tan vívidamente a lo largo de su carrera.

En el plano formal, uno de los aspectos que resalta es el uso de la auto-burla con la que los británicos enfrentan el mundo, una especie de arte de alquimia que mezcla en dosis exactas una capacidad de verse a sí mismos, a los demás, de una reticencia al alarde que a su vez deja entrever un cierto aire de superioridad y, por último, una dosis de autodefensa, porque quien se ríe de sí mismo, ríe mejor. *Self-deprecation*, empaquetada junto con ingenio en el uso del lenguaje, facilidad para el juego de palabras, ironía y sarcasmo como parte del acervo, y por supuesto, humor negro. Christie sabía de qué hablaba cuando creaba diálogos con este tinte. Toda la información sobre ella, incluyendo las biografías, incluyen esa faceta personal bien dada al humor, a la respuesta oportuna con un toque adicional de ingenio. Ella es, al fin y al cabo, la mujer que, comentando sobre su segundo matrimonio, con el distinguido arqueólogo e historiador británico Sir Max Mallowan, que era catorce años más joven que ella, afirmó: “un arqueólogo es el mejor esposo que una mujer puede tener. Entre más envejece ella, más interés despierta en él”.

Entre sus textos, algunas frases destilan ese ingenio con firma Christie: “Nunca haga nada usted mismo que otros pueden hacer por usted” (*The*

Labours of Hercules); “las mujeres pueden aceptar el hecho de que un hombre sea un despreciable, un timador, un drogadicto, un mentiroso consumado, y en general un cerdo, sin pestañear y sin que esto disminuya su afecto por el bruto en lo más mínimo. Las mujeres son realistas maravillosas” (*Murder in Mesopotamia*); “es realmente una vida dura. Los hombres no serán agradables contigo si no eres atractiva, y las mujeres no serán agradables contigo si lo eres” (*The Man in the Brown Suit*); “la gente joven piensa que la gente mayor es tonta, pero la gente mayor sabe que los jóvenes son tontos” (*Murder at the Vicarage*); “en medio de la vida, estamos en muerte” (*And Then There Were None*); “todo tiene que ser tenido en cuenta. Si el hecho no se ajusta a la teoría, deshágase de la teoría” (*The Mysterious Affair at Styles*) y, por supuesto, un apunte que resuena fuerte en el tiempo presente: “Sé que hay un proverbio que dice ‘errar es humano’, pero un error humano es nada comparado con lo que un computador puede hacer si lo intenta” (*Halloween Party*).

En el plano de fondo, de contenidos, sus novelas, catalogadas en inglés como *Whodunnit*, se desarrollan precisamente alrededor de la pregunta ¿quién lo hizo?, a la manera iniciada en los años treinta cuando el culpable es desenmascarado al final. Christie explora un complejo emocional entrelazado de pasión, sexo, dinero, herencias, celos, venganza, religión, ambición; todo ello común a seres humanos de distintas nacionalidades. El acento inglés está en la forma como sus personajes transitan entre tales sentimientos y fuerzas, qué los impulsa y condiciona. Uno de los elementos que predomina es la conciencia de clase social. Por ejemplo, en *The Clocks*, un sirviente abre la puerta y recibe a los policías que investigan un caso. ¿Hacia dónde los dirige mientras llama a los dueños de casa? Los lleva hacia el comedor, no a la sala. Es un sutil gesto, pero claramente identificable en el contexto inglés: el sirviente conoce el estatus intermedio de los oficiales: no son caballeros ni son gente del común, entonces van al entremedio.

Esa Inglaterra de norte-sur, de escaleras arriba y escaleras abajo, de aristocracia, de clase alta, de clase media y clase baja con sus respectivas subdi-

visiones marcadas con precisión es una estructura de la cual se sirve la autora para subrayar rasgos personales, como la forma de hablar, la forma de tratar a los demás y de dar o no importancia a algo que resulta crucial en la historia, desde un *affair* ilícito hasta el cadáver en el armario. Además, de manera muy importante, es también parte de la estructura social contra la cual ella confronta a sus personajes con un sentido moral, porque ciertamente ella tenía creencias firmes acerca del bien y el mal, las cuales convierte en preguntas con hondo significado para intentar entender el proceder de los personajes, inocentes o culpables, y para que sus detectives, Monsieur Hercule Poirot y Miss Jane Marple, en sus respectivos casos, vean, con mayor claridad que los demás, las motivaciones reales que explican un suceso, por extraño que parezca.

Presunciones de bondad o maldad, de fuerza o fragilidad, de serenidad o impetuosidad asociadas a una posición social, son a menudo puestas a prueba por la autora, que también a menudo, favorece para “sus crímenes” el cómodo entorno de amplitud, elegancia, finos vestidos, distinguida vajilla, guantes, sombreros y pitillos para fumar entre copa y copa en el cual deparan las clases más afluente. No siempre es el mayordomo el culpable, pero la idea de que la pulcra, rigurosa y fiel mucama sería incapaz de cambiar la jeringa del medicamento por una dosis letal de veneno extraído de alguna planta del jardín, no es inconcebible; como tampoco lo es que la joven dama de sociedad, que se mueve con dulzura, sonríe sin esfuerzo y parece frágil como una flor al viento, se alíe con un pretendiente encantadoramente perverso para acelerar la muerte de un tío rico que intenta, angustiosamente, cambiar su testamento antes del último suspiro.

El otro acento inglés que rezuma en la obra de Christie es el de las actitudes ante todo lo foráneo y ante los extranjeros en general. Ella hace uso

del colorido abanico de estereotipos para escojer. Los franceses suelen mostrarse como impulsivos; los escoceses, ahorrativos; los australianos,

“Las mujeres pueden aceptar el hecho de que un hombre sea un despreciable, un timador, un drogadicto, un mentiroso consumado, y en general un cerdo, sin pestañear y sin que esto disminuya su afecto por el bruto en lo más mínimo. Las mujeres son realistas maravillosas”

muy simples; los estadounidenses, con dinero pero sin mayor cultura. Y sus propios compatriotas, isleños ligeramente ignorantes con prejuicios arraigados. De *Cards on the Table* suele citarse un pasaje que dice: “¡Todo inglés saludable ansiaba fervientemente darle un golpe!... Si el Sr. Shaitana era argentino, o portugués, o griego, o alguna otra nacionalidad justamente despreciada por el británico insular, nadie sabía”. Esa insularidad da pie a cuadros en los cuales personajes británicos fuera de su elemento (sea Egipto o Europa continental, o en presencia de primos americanos) se comporta excesivamente quisquilloso, suspicaz, aquejado por todo, desde el clima hasta el idioma que no entiende. La desubicación frecuentemente lo hace ver torpe y arrogante en igual proporción.

La autora, además, se permite retratar, no sin sorna, la escasa propensión de los británicos a tratar conversación con desconocidos. Un pasaje muy mencionado de *Triángulo en Rodas* es sobre una viajera inglesa que, oh sorpresa, “era capaz de hablar con extraños” apenas verlos, “en lugar de dejar pasar entre cuatro días y una semana antes de cruzar, cautelosamente, la primera palabra, como era la costumbre británica”. Los recelos también pueden ser avivados por la religión del extranjero no anglicano. En este sentido, el personaje del detective Hercule Poirot es toda una declaración de la autora: Él es un belga que tiene que corregir a menudo a quienes lo confunden con un ciudadano francés, es católico de camándula, tiene

su buen equipaje de mañas también —el caminado, el bigote, la higiene, el orden, la obsesión por la simetría, el inglés de gramática ligeramente alterada— y sus famosas y muy brillantes “pequeñas células grises” que a menudo contrastan con las de su amigo y muchas veces compañero de trabajo, Hastings, el capitán y caballero inglés, recto, cortés y bien vestido y sensato (excepto cuando se le ocurre dejar un caimán desecado en el apartamento de Poirot) pero a quien se le suelen dejar escapar los detalles claves que determinan la resolución de un caso.

De otro lado, está Miss Marple, que no es extranjera, pero con su carácter “muy inglés” también observa, desde cierta distancia, las ocasiones en las cuales los rasgos de personalidad de alguien le crean familiaridad o extrañeza entre los suyos. Ella es una mujer mayor, soltera, residente en una perfecta pequeña casa campestre en el pueblo *St. Mary Mead*, convertida en “detective accidental”. Tiene todo lo que se necesita para ser aceptada en un sitio como aquel que es un microcosmos de la sociedad en mayor escala, como escribe Anna-Marie Taylor en *Home is Where the Hearth Is (Watching the Detectives)*: “equilibrio, sentido común, ser razonable, ser simpática [sin exagerar], una noción de juego limpio y de tradición, y [no menos importante] una habilidad para la jardinería”. Sin embargo, al ser mujer, soltera y con el sombrero siempre tan bien puesto, la gente tiende a dudar de la perspicacia de sus observaciones y aquellos con dudosas intenciones, la pueden tener como fácil de engañar. Pero ella, en realidad, tiene una inteligencia, una capacidad de atar cabos y un arrojo para investigar —y enfrentarse a un asesino con un arma si es necesario—, que le son particulares.

Tanto la señora Marple como monsieur Poirot usan ciertas características que los ponen “fuera



de lugar” para actuar de forma no previsible y así pueden penetrar grupos de personas, participar en situaciones, examinar circunstancias, hacer indagaciones, preguntar lo que otros no se atreven y actuar entre extraños (posibles sospechosos) con destreza. El ser visiblemente distintos les permite también “invisibilizarse” para sus labores detectivescas. En el caso de ella, aprovecha que al ser mujer y mayor puede parecer muy inocente e inofensiva, y en el caso de él, con su rimbombancia continental y acento afrancesado, puede pasar como quien no habla en serio ni entiende bien a los británicos. En *Peril at End House*, cuando su amigo Hastings se entiende bastante bien

con otro personaje, denotando su nivel social, educativo y económico, Poirot, que alberga dudas sobre el caballero en cuestión, replica que obviamente parece provenir “de la escuela correcta, pero siendo yo un extranjero, estoy libre de estos prejuicios, y puedo hacer investigaciones sin esos obstáculos”; las mismas que, a la postre, pueden dejar no muy bien parados a veces a quienes, corbatín al cuello y cuchillo en la mano, tienen proveniencia de alcurnia.

Monsieur Poirot, el “hombrecillo” como inicialmente lo describió Christie cuando estaba haciendo los bosquejos del personaje, no teme aducir motivos melodramáticos a actos atroces, “porque también los británicos tienen emociones” y, en una ocasión, descubre a una envenenadora debido a que ha camuflado el tóxico en un alimento obviamente cocinado a la usanza británica: soso y sin sabor. Él revela mucho de lo que los ingleses creen que son y son en realidad, tanto cuando miran a los extranjeros acercarse a sus costas —como la misma autora vio en una ocasión, y se inspiró para crear a Hercule—. Por su parte, Miss Marple, la menuda mujer que va de falda y bolso señoreros, desvela también lo que los ingleses ven cuando se miran al espejo, su pasado de estabilidad y confianza, y su presen-

te de angustia ante el cambio y la incertidumbre. Es la postguerra y la vida en St. Mary Mead ha cambiado para siempre. El sentido de comunidad arraigada se va diluyendo rápidamente, y el cambio crece en cuanto se mueve unos kilómetros hacia pueblos más grandes y, ni qué decir, Londres.

En un pasaje de *A Murder is Announced* (1950) en donde aparecen varios impostores, Miss Marple sostiene un diálogo con el inspector Craddock, quien le advierte que no debe merodear por ahí, ya que su vida puede correr peligro. Ella le responde que las señoras mayores siempre andan por ahí entrometiéndose un poco, porque así pueden ayudar a establecer si “la gente realmente es quien dice ser” y prosigue:

Y esta es realmente la forma particular en la cual el mundo ha cambiado desde la guerra. Mire este lugar, Chipping Cleghorn, por ejemplo. Es muy parecido a St. Mary Mead, donde yo vivo. Quince años atrás, uno sabía quién era todo el mundo. Los Bantry en la casa grande, los Hartnell y los Price Ridley [...] Eran personas cuyos padres y madres y abuelos y abuelas, o tíos y tíos, habían vivido allí antes. Si alguien nuevo aparecía, traían cartas de presentación [...] un extranjero se notaba, todo el mundo se preguntaba sobre él y no descansaba hasta que se sabía realmente [...] Pero ya no es así. Cada pueblo y cada pequeño enclave rural está lleno de gente que acaba de llegar e instalarse sin ningún vínculo previo. Y la gente llega... y todo lo que usted sabe sobre ellos es lo que ellos dicen de sí mismos.

El distinguido profesor Alan Jacobs, de Baylor University, hace un muy buen análisis al respecto: “ese es, en resumen, uno de los principales problemas de la modernidad”. En su ensayo *Miss Marple and the Problem of Modern Identity* explica cómo la noción de identidad en el Reino Unido y Europa está relacionada con la familia y la iglesia durante siglos, hasta que los gobiernos empiezan a tener una creciente ingerencia manifestada en la expedición obligatoria de documentos, registro, seguimiento y, ante todo, control. Miss Marple habla en una época en la cual circulan más y más carnets de identificación con números consecutivos, tarjetas de raciona-

miento con fotografías y huellas dactilares. A pesar de ello, coincide el inspector, ¿cómo saber realmente quién es quién? Una persona puede aparecer con su cartilla al día, foto coincidente y decir que es tal y cual, pero los archivos judiciales están llenos de individuos que resultaron ser completamente opuestos a lo que parecían.

A falta de un conocimiento directo de los vecinos, las comunidades recurren más a papeles oficiales. Y los países, a pasaportes, un asunto que ha sido objeto de múltiples debates en la historia de Gran Bretaña, en donde apenas se instituyó un formato único y detallado para el documento en 1858, a pesar de la fuerte oposición por parte de quienes lo consideraban una imposición extranjera ajena a toda práctica británica, como criticaba Lord Palmerston, quien fuera primer ministro. Al final, el gobierno logró la reforma aduciendo que era “necesaria para la participación plena en la Europa moderna”, como señala Jacobs, y estableció un modelo que fue seguido por otras naciones. Tan solo unas décadas atrás, los pasaportes británicos variaban, bajo un solo nombre cabeza de familia se inscribían otros tantos, no siempre legítimos parientes; los datos incluidos eran escasos, no se decía si la persona era súbdita del Reino, y no siempre eran aceptados en otras fronteras; tanto que algunas personas preferían sacar pasaportes en las embajadas de otros países, por ejemplo, la de Francia en Londres.

Una de las promesas de la campaña pro-Brexit ha sido precisamente “recuperar” el pasaporte azul británico (aunque el color no es un mandato de la Unión Europea) como signo de “independencia”. Mucho ha pasado desde que Agatha Christie dejaba traslucir en algunos diálogos las preocupaciones más existenciales latentes en la Inglaterra de la postguerra, aquellas sobre la identidad propia, el sentido de pertenencia, y la identidad como nación eximperio. Con el tiempo y mucha celebridad, la autora se volvió cada vez más celosa de su intimidad. Laura Thompson, que ha investigado ampliamente sobre ella, escribe que se convirtió “en su propia imagen: una matrona afable de cabello gris, sentada junto a la chimenea, en un mundo que era eternamente 1932”. De forma excepcional, esa imagen, en ese cuadro,

continúa capturando la atención internacional en el siglo XXI, en sus libros y múltiples adaptaciones a la televisión, cine y teatro, haciendo pensar al mundo, una y otra vez, sobre esa Gran Bretaña que hoy, entre recuerdos de vida rural en donde todos se conocían, visiones conflictivas sobre todo lo extranjero, polemiza sobre su propia identidad.

Mientras tanto, las estaciones del año pasan por Cholsey y el cementerio de St. Mary, en la iglesia fundada por aquel rey que quedó para la historia conocido como *The Unready*, "El Malaconsejado". ¿Un guiño de Christie y su esposo para los políticos del futuro? Es mucho especular, pero he ahí también una idea acerca de quienes gobiernan la Gran Bretaña contemporánea. □

Referencias

- Todas las fuentes disponibles fueron consultadas por última vez el 4 de febrero 2019.
- Bell, I.; Daldry, G. (ed) (1990). *Watching the Detectives: Essays on Crime Fiction*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Christie, A. (2007). *A Murder is Announced*. Londres: HarperCollins.
- Jacobs, A. (2015). Miss Marple and the Problem of Modern Identity. *The New Atlantis*, 47, pp. 18-30.
- Morgan, J. (1985). *Agatha Christie: A Biography*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Ro, C. (2018). *Agatha Christie shaped how the world sees Britain*. BBC Culture: <https://bbc.in/2QlSYE1>
- Taylor, A. M. (1990). Home is Where the Hearth Is: The Englishness of Agatha Christie's Marple Novels. In *Watching the Detectives* (pp. 134-151). Palgrave Macmillan, London.
- Thompson, L. (2009). *Agatha Christie's private life would have stumped even Poirot*. The Telegraph: <https://bit.ly/2E8UvKH>
- Thompson, L. (2018). *Agatha Christie - A Mysterious Life*. Nueva York: Pegasus Books.

Lina María Aguirre Jaramillo

Doctora en Literatura y periodista. Investiga sobre temas relacionados con literatura, arte, narrativa de viajes, ciencia y comunicación. Es docente e investigadora miembro del Grupo de Estudios Literarios GEL de la Universidad de Antioquia.




Editorial Universidad de Antioquia

Aplicaciones agroenergéticas con maderas cultivadas y oportunidades preliminares de mercado

Juan Fernando Pérez Bayer
Gloria Lucía Ramírez Córdoba
—editores académicos—



Investigación / Ingeniería


Editorial Universidad de Antioquia

Sentarse como Dios manda
Ergonomía en la vida diaria
3.ª edición



Antonio Bustamante Serrano

Salud / Interés General

Experimenta

Revista de divulgación científica de la Universidad de Antioquia / Edición 11



www.udea.edu.co/experimenta

ESTA FACILIDAD SINIESTRA DE MORIR

MARGUERITE YOURCENAR
TRADUCCIÓN DE ALBERTO BETANCOURT

*Hay que temblar en tanto no podamos
solucionar la facilidad siniestra de morir*



Estos versos de Hugo, escritos con ocasión de los muertos de la Comuna, hace aproximadamente un siglo, quiero hacerlos míos al pensar en los jóvenes y en aquella joven que se arrojaron a las llamas antes de aceptar este mundo tal como ha sido diseñado. Es quizá la primera vez que en nuestra sociedad occidental, tal inmolación voluntaria hiere la moral del interés bien entendido, del buen sentido y la noción de la adaptación al mundo tal como se nos dio. ¿Esta inmolación es acaso voluntaria? Como los cristianos que en épocas anteriores rehusaban sacrificar a sus dioses, con o sin razón, ya que no tenían la elección de sacrificar a esos falsos dioses de la ambición y la violencia en medio de los cuales por fuerza tenemos que vivir o protestar por su muerte.

En cierto sentido no se equivocaban: no es posible vivir sin que la vida nos implique en sus angustias y deseos. “El mundo está ardiente, decían desde hace tres mil años los sutras

budistas: el fuego de la ignorancia, el fuego de la ambición desmedida, el fuego de la violencia amenazan devorarlo”. Algunos niños en Lille, París y hace algunos meses en Provence, han reconocido esta verdad que la mayor parte de nosotros nunca vemos a lo largo de nuestra existencia. Han salido de un mundo donde las guerras más destructivas se instalan en medio de una paz que no es la verdadera paz y que muy frecuentemente tiende a ser más destructiva para el hombre que la misma guerra, de un mundo donde los anuncios de restaurantes gastronómicos alternan en los diarios con reportajes acerca de la infinitud de niños muertos de hambre, donde los zorros exhibidos por las grandes burguesas están contribuyendo a la extinción de una especie viva, donde nuestra ansiedad de velocidad agrava cada día

la polución de un mundo del que dependemos para vivir, donde todo lector ávido de una novela de violencia o de cualquier hecho siniestro, o de una película de bandidos contribuye, sin darse cuenta, a esta pasión por matar que en medio siglo nos ha costado millones de muertos. ¿Estos jóvenes han tenido razón, sí o no, en abandonar todo esto que les rodea?

La respuesta dependerá en definitiva del cambio que haya producido en nuestro corazón su sacrificio. ¿Podríamos impedir tales inmolaciones o lo que es más importante, podríamos en un futuro hacer que muchos corazones puros no siguieran el mismo camino? Ante esta interrogación tan acuciante, tenemos que admitir que ninguna de las razones habituales que podríamos esgrimir para asegurar su supervivencia no son lo suficientemente fuertes para retener a quienes no aceptan este mundo como es. Sería en vano decirles que son los más hábiles o quizás los más inteligentes quienes pueden sobrevivir en el caos en que nos encontramos o aún extraer algunas parcelas de dicha o éxito, ya que la muerte no está en ellos sino en quienes los rodean.

Parece correcto que a este sacrificio del monje budista, tan digno de admiración en el fondo de su horror, no pueda oponerse únicamente sino la tradición que quiere que el mismo Buda, a punto de entrar en la paz, decida permanecer en este mundo en tanto que una sola creatura viva tenga necesidad de su ayuda. Los que se van son, sin duda, los mejores: habríamos tenido necesidad urgente de su ayuda. Podríamos haberlos salvado si hubiéramos sido capaces de persuadirlos de que su rechazo, indignación, el mismo desespero, eran necesarios si hubiéramos sabido oponer a esta facilidad siniestra de morir, la dificultad heroica de vivir (o de tratar de vivir) haciendo de este mundo un lugar un poco menos escandaloso de nuestra existencia. ■

SECUENCIA DE PASCUA, UNA DE LAS MÁS BELLAS HISTORIAS DEL MUNDO

MARGUERITE YOURCENAR
TRADUCCIÓN DE ALBERTO BETANCOURT

Dejando a un lado, al menos momentáneamente, las ceremonias y los ritos de la más santa de las semanas cristianas, me voy a esforzar a partir de los textos sagrados que se leen en las iglesias, pero que no siempre se entienden, en mostrar los elementos que nos confundirían si los encontráramos en Dostoievski o Tolstói, o no importa en qué biografía o en cuál reportaje consagrados a la vida de un grande hombre o de una gran víctima. En resumen, el desarrollo de una de las más bellas historias del mundo.

El prólogo es quasi irónico: unas pobres gentes llegan a la capital acompañadas por su dilecto maestro y rápidamente este mismo populacho que lo aclama y ensalza lo vilipendia y escupe. Una frugal comida de celebración, un traidor descubierto entre los doce invitados, un inocente que pregoná muy en alto su incondicional adhesión y será el primero en tener un momento de desfallecimiento y negación, el más joven y el más amado apoyado indolentemente

en el hombro de su maestro envuelto en un manto dorado que frecuentemente protege a la juventud, el maestro, aislado por su sabiduría y su presciencia, en medio de estos ignorantes y débiles que son lo mejor que él ha encontrado para seguirle y continuar su obra.

Llegada la noche, en un rincón del huerto que domina la ciudad, donde todos lo han abandonado, a excepción de sus enemigos; las largas horas negras en las que la presciencia se cambia en angustia; la víctima que ora para que la prueba le sea commutada, a sabiendas de que no puede ser cambiada, y si lo fuese le tocaría recorrer el mismo camino; el

“Me sentiría más cerca de Jesús si hubiera sido fusilado y no crucificado” me decía un joven oficial que estuvo en la guerra de Corea.

alma eterna “que observa su voto a pesar de la noche sola”. (Que Aragón y Rimbaud nos ayuden a entender a Marcos o Juan.) En tanto que sufre, sus amigos duermen, incapaces de sentir la urgencia del momento. “¿Acaso no podéis vigilar un momento conmigo?” No, no pueden; tienen sueño; quien los llama no ignora por lo demás que llegaría un día en que estos desgraciados tendrán que sufrir y vigilar.

Llega la tropa presta a detener al culpado. El ardiente defensor que corre el riesgo de empeorar las cosas rápidamente se desinflará. Los dos establecimientos, el eclesiástico y el laico, impedidos ambos, se reparten el acusado. El eterno diálogo del fervor y del escepticismo que se

complementa mutuamente: “Quien ama la verdad me escucha” —¿Qué es la verdad?— El gran funcionario que se lavó sus manos protestando la inocencia del reo dejó a la multitud la elección del prisionero que debería liberarse ante la proximidad de las fiestas de la Pascua, y que como es bien entendido no fue el justo inocente sino el criminal recalcitrante. El condenado, insultado, golpeado, atormentado por los esbirros, varios de los cuales son probablemente buenos padres de familia, vecinos serviciales, buenos ciudadanos, a quienes se obligaba a llevar los instrumentos de suplicio tal como en los campos, en ocasiones, los prisioneros llevaban una pala para excavar su propia sepultura. El pequeño grupo de amigos congregados alrededor del ajusticiado aceptando la humillación y el peligro que acarrea la fidelidad. Las querellas de los guardias que se disputan la ropa vieja o inútil como en tiempo de guerra los camaradas del muerto se peleaban en ocasiones su cinturón y sus botas.

La ternura se manifestaba bajo la forma de recomendaciones a los suyos, de parte de un ser demasiado atrapado hasta ahora para soñar y creer mucho en ellos: el agonizante que da a su madre en calidad de hijo a su mejor amigo. (Así como en nuestro tiempo, en todos los países, las últimas cartas de los condenados o de los soldados que parten para una misión de la que no volverán, llenas de consejos, respecto al matrimonio de la hermana o a la pensión de la anciana madre.) El intercambio de propósitos con un condenado de derecho común en quien se ha reconocido un hombre de noble corazón; la larga agonía al sol, al viento inclemente, a la vista de la multitud que poco a poco se dispersa porque el drama no se resuelve rápidamente. La exclamación que parece indicar que para que todo se cumpla la desesperación es un estado por el que es necesario pasar: “¿Por qué me has abandonado?”. Y, al cabo de algunas horas, estas pobres gentes recibirán como limosna por la muerte del justo una tumba, y los centinelas (desconfíese de las semejanzas) dormirán cerca del muro como otrora lo hicieran los humildes compañeros fatigados cerca de la angustia viviente.

¿Qué más? Las horas, los días, las semanas que insensiblemente se deslizaban entre el duelo y la confianza, entre un fantasma y Dios, en esta atmósfera crepuscular donde nada está plenamente confirmado, verificado, demostrado y pasa la corriente de aire de lo inexplicable, como en alguno de estos pobres informes hechos para el avance de las ciencias psíquicas, tanto más inquietantes pues en nada convergen.

La antigua prostituta que llega al cementerio en función de oración y lágrimas y que cree reconocer al que ha perdido bajo el aspecto del jardinero. ¿Qué más bello nombre puede darse a quien es capaz de hacer brotar tantas semillas en el alma humana? Y más tarde, cuando la emoción, como dicen los informes policiales, se ha calmado, a los dos fieles que marchan a lo largo del camino se les une un simpático viajero que consciente en pasar la noche con ellos en la posada y que desaparece en el momento en que sus compañeros lo reconocen como a Él. Una de las más bellas historias del mundo culmina por estos reflejos de una Presencia, muy semejante a las nubes que aún colorean el sol que se oculta bajo el horizonte.

“Me sentiría más cerca de Jesús si hubiera sido fusilado y no crucificado” me decía un joven oficial que estuvo en la guerra de Corea. Es para él y para todos aquellos que no alcanzan a enterre lo esencial en los hechos accesorios del pasado, para quienes escribo estas líneas que preceden. **U**

Alberto Betancourt Arango
Abejorral, Antioquia, 1923.
Médico obstetra-ginecólogo. Estudiosos de Virgilio, traductor de Ovidio, Séneca, Horacio y de Leibniz. Miembro de la Academia de Medicina de Medellín.

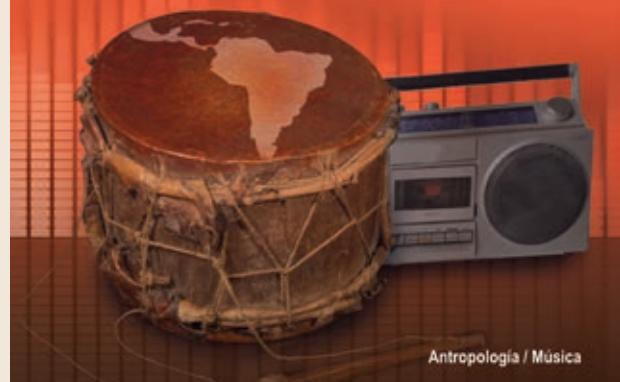


Editorial Universidad de Antioquia

La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica

Identidad y cultura continental

Dario Blanco Arboleda



Editorial Universidad de Antioquia

Imaginación y oficio

Conversaciones con seis poetas colombianos

2.ª edición

Piedad Bonnett





UNA COMEDIA PARA DISFRUTAR

LUIS FERNANDO AFANADOR

1

Mientras viajaba en tranvía rumbo a la biblioteca del barrio Almagro, en Buenos Aires, donde trabajaba, Borges empezó a leer la *Comedia*, de Dante, en una edición de bolsillo, bilingüe, inglés-italiano. En una página estaba el texto en italiano y en la otra el texto en inglés, traducido literalmente, lo cual hizo que adoptara la siguiente metodología: “leía primero un versículo, un terceto, en prosa inglesa; luego leía el mismo terceto, en italiano; iba siguiendo así hasta llegar al final del canto. Luego leía todo el canto en inglés y luego en italiano”.¹ Al final, cuando llegó a la cumbre del Paraíso, cuando Virgilio abandona a Dante, sintió que podía leer el texto en italiano y solo mirar, de vez en cuando, el texto en inglés. Su conclusión fue: “las traducciones no pueden ser un sucedáneo del texto original”. Si acaso un medio y un estímulo para acercar al lector al original, más si se trata de un lector en español. Sin embargo, no todos los lectores en español tenemos las aptitudes lingüísticas de Borges, o de Cervantes, que leyó a Ariosto “con dos ochavos de lengua toscana”. Y quienes no las tenemos, estamos condenados junto con sus muchos traductores —¿en qué círculo del infierno?— a las dificultades insuperables que implica traducir este clásico.

2

La *Comedia*, como se sabe, contiene versos endecasílabos y rimas consonantes y encadenadas. Esa es su música, ese es su ritmo. Por eso, Ángel Crespo, en su celebrada traducción de 1973, siguió ese camino. Peligroso camino. En busca de la rima, de la palabra que rime, se puede traicionar el sentido. Y, al contrario, respetando el sentido, se olvida la música. La fatal disyuntiva a la que se enfrenta cualquier traductor y más aún si es un traductor de poesía. Jorge Aulicino, quien la tradujo en 2015, prefirió respetar la literalidad: “Elegí la opción que me interesaba más: la traducción literal, para lo cual tuve que prescindir de la métrica y la rima; sin embargo, traté de conservar el ritmo sobre la base de otros recursos: la repetición —a veces hay rimas que se dan naturalmente, sin forzar—, las rimas internas y las aliteraciones”.²

3

José María Micó, su más reciente traductor,³ optó por respetar los tercetos endecasílabos, pero no su rima: “Mi obsesión era que se pudiera leer como un relato; buena parte de la complejidad de la comedia procede de su lenguaje poético; al verterlo en verso rimado te obligas a un registro, a forzar el sentido o la sintaxis; haberlo traducido en prosa sí hubiera sido traicionarlo; creo que este formato, manteniendo la métrica y poniendo asonancias cuanto me ha sido posible, equivale a lo que

entendemos por poesía”.⁴ En busca de la rima, puede ocurrirle lo que le ocurrió a Ángel Crespo: para rimar ‘paura’ (miedo), utilizó ‘pavura’, una palabra que ya a Quevedo le parecía anacrónica y de la cual se burlaba. Sin duda, el miedo es miedo y no ‘pavura’: “Es tan difícil relatar cómo era / esta selva salvaje, áspera y ardua, / que al recordarlo vuelvo a sentir miedo”.⁵

4 Sí, qué lejana y ‘gongorina’ nos suena hoy, en 2019, la traducción de Ángel Crespo: “¡Ah, pues decir cuál era cosa dura / esta selva salvaje, áspera y fuerte / que en el pensar renueva la pavura!”.⁶ Sin duda, preferimos las palabras corrientes, porque tanta poesía del siglo xx nos enseñó que también con las palabras corrientes se escribe poesía. Las acciones de la ‘poesía elevada’, se encuentran a la baja. Además, no hay que olvidarlo: Dante eligió para su *Comedia*, no la lengua culta, el latín, sino la lengua vulgar, el toscano, que se hablaba en las casas y que era el idioma del diario vivir. Por cierto, escribió un libro que se titula *La vulgar elocuencia*, en el que defendía hablar “como las comadres de feria”. Micó, reivindica el aspecto vulgar de la *Comedia* y en *Infierno*, Canto xxi, al referirse a un demonio que se tira un pedo, traduce sin miramientos: “y él hizo de su culo una trompeta”.

5 Dice Borges: “Ya entonces observé que los versos, sobre todo los grandes versos de Dante son mucho más de lo que significan. El verso es, entre tantas otras cosas, una entonación, una acentuación muchas veces intraducible”.⁷ Es su conocida tesis de la eufonía. La poesía, finalmente es una manera de decir las cosas, una música de las palabras. Si esto se esfuma en la traducción, el traductor debe evocarla en el otro idioma. Preservado el sentido literal —lo primero— y la sintaxis original, tiene que encontrar un equivalente de esa eufonía. La poesía se escribe verso a verso y así se lee. Y así he disfrutado la traducción de Micó, entregado a su ritmo, a su entonación sencilla, confiable, entendible. Quizás lejos de la hechizante música original —no es sino escuchar la

Comedia recitada por Roberto Begnini para comprobarlo—, pero con su propia y eficaz música. Sandra Ollo, la editora de *Acantilado*, dice que se trata de una versión “legible, cercana y fiel”. Tal cual. No hay que luchar con esta traducción.

6 Al liberarse de la obligatoriedad de rimar, al no desvirtuar su sintaxis, la versión de Micó recupera el carácter narrativo y épico de la *Comedia*: “Una novedad importante, que supone una revolución frente al pensamiento medieval, fue colocarse a sí mismo como protagonista... Dante se inventa un viaje de autoficción donde es protagonista y narrador”.⁸ No obstante su complejidad y simbolismos, la trama es sencilla: un viaje por el infierno, el purgatorio y el paraíso que dura una semana. Un viaje a los 35 años —“a mitad del camino de la vida”—, acompañado por tres guías: Virgilio, que lo conduce a través del infierno hasta la cima del purgatorio; Beatriz, que lo lleva desde el Edén hasta el Emplíreo y San Bernardo, que lo asiste en la visión divina final. La trama es sencilla aunque contiene muchas historias: los condenados quieren ser oídos y esperan que Dante cuente sus historias en la tierra. Y en el paraíso, “donde nadie pide nada”, él, en un cuaderno, “escribe la historia de cada uno”. Como todos los buenos libros, su peripelia cabe en un puñado de palabras: “te llevaré por un lugar eterno / en el que oirás desesperados gritos, / verás viejos espíritus dolientes / pidiendo a voces la segunda muerte; / también verás a aquellos que en el fuego / permanecen contentos, porque esperan / verse un día entre beatas gentes. / Si tú quieras después subir a verlos, / tendré que abandonarte, pero un alma / más digna que la mía irá contigo”.⁹ El mayor logro de esta edición es que la *Comedia* se deja leer como un relato.

7 Al igual que un novelista, Dante creó un mundo autónomo, autosuficiente. Con una geografía detallada en sus círculos infernales, en sus cornisas y rellanos del Purgatorio, en sus nueve cielos. El universo dantesco es vasto y necesita para su comprensión una ayuda que en esta bella edición de *Acantilado* se resuelve con una infografía. Gracias a ella,

cabe en la mente. Y gracias a su fino papel, cabe en una mano toda la *Comedia*, sin apeñusque, con fuente e interlineado generosos, en toscano y en castellano. Sin farragosos pies de página pero rigurosa, con breves y precisas notas introductorias al inicio de cada Canto. En fin, una edición para leer, para disfrutar, no para exhibir. Y, desde luego, en tapa dura, bien considera, haciéndole honor a sus versos finales: “Cosido con amor en un volumen, / todo lo que despliega el universo”.

8 “La *Comedia* es el único libro en el que todos somos personajes aún sin saberlo. Hay otros libros sobre la condición humana, pero Dante trata sobre emblemas de vicios y virtudes de la humanidad, y todos nos reconocemos como posibles personajes y eventuales protagonistas, porque el yo de Dante es un yo universal, él es nuestro emisario en un mundo desconocido”,¹⁰ dice Micó. ¿Quién no ha tenido una temporada en el infierno? Quizás, vivimos en el infierno, hacemos esfuerzos para no ser condenados eternamente al purgatorio y aunque ya no creemos en los paraísos, sabemos que sin una esperanza de redención, sin amor, sería imposible vivir. La vigencia de la *Comedia* no se pone en duda. Ya nos lo advirtió Dante, en Paraíso, xxv: “regresaré como un poeta nuevo”.

9 El lenguaje cambia, por eso es necesario traducir los clásicos periódicamente, para cada generación. “Aunque haya traducciones, hay que seguir haciéndolas. Es una obligación”,¹¹ dice Micó para justificar la suya. Y dice el traductor Jorge Aulicino:

Volverlo un poema actual, contemporáneo. Las traducciones que se hacen sucesivas tienen una explicación histórica. No es lo mismo la traducción de Mitre —hablo de las argentinas—, pues es una traducción del siglo xix, y está escrita en el lenguaje de Mitre, que era el lenguaje culto de su época —rebuscamientos que nosotros hoy llamaríamos de mal gusto, una especie de presimbolismos, una idea de divinizar el lenguaje, al grado de poetizar, sí, poetizar en sentido sublime—. Mitre lo dice: la obra de Dante fue escrita en un idioma tosco, recién naci-

do, rudimentario; es hora de llevarla al lugar que se merece.¹²

Todo es relativo. ¿Por qué me ha gustado tanto la traducción de Micó? Porque me identifico con su lenguaje; porque me llevó a tomar conciencia de que no me sentía cómodo con el lenguaje de Ángel Crespo, con su ideal de poesía. Simplemente, me siento más contemporáneo de su traducción.

10

Hay traducciones insólitas de la *Comedia*, como aquella de Soto y Calvo, en verso, que, con tal de rimar, ponía cualquier palabra. El señor Soto y Calvo, argentino: “Borges decía que entre los dos no se hacen uno”.¹³ Pero a Micó, todas las traducciones le parecen valiosas: la de Mitre, la de Abilio Echavarría, la de Crespo y la de Luis Martínez de Merlo, en los ochenta, que parte de criterios parecidos a los suyos. Para él, todas las versiones son mejorables y ninguna es despreciable: buenas o malas comparten el designio más noble de la filología, que es entender y dar a entender los textos. De ahí, la commovedora dedicatoria de su trabajo de quince años: “A todos los traductores de Dante, condenados al mismo paraíso”. Sabe que en cien años, o menos, su versión será revaluada y sus criterios parecerán tan anacrónicos como hoy nos parecen los de Bartolomé Mitre. □

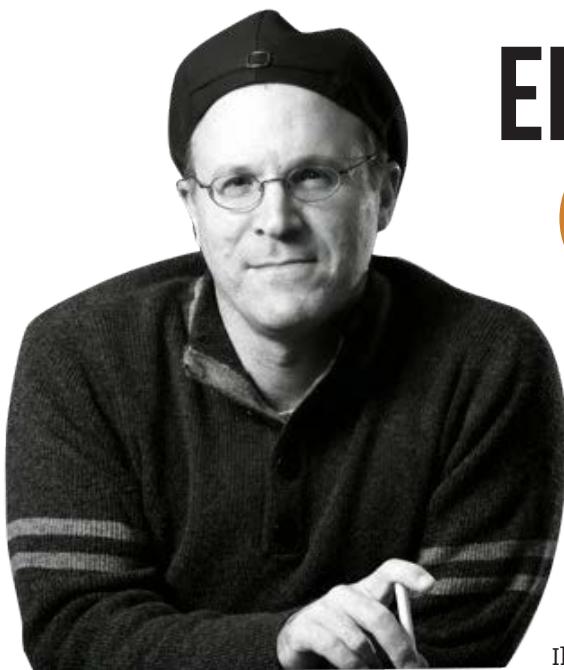
Notas

- ¹ Jorge Luis Borges, *Siete noches*, Obras completas, Emecé, Buenos Aires, 2011, p. 354.
- ² Minerva Margarita Villarreal y José María Espinasa, “Leer a Dante hoy, Conversación con Jorge Aulicino”, Revista de la Universidad de México, Núm. 155, enero de 2017, p. 78.
- ³ Dante Alighieri, *Comedia*. Prólogo, comentarios y traducción de José María Micó, Acantilado, Barcelona, 2018.
- ⁴ Carles Geli (Entrevista a José María Micó). “Una *Comedia* más fiel: en verso, sin rima y sin divina”. *El País*, Cultura, 8-11-2018
- ⁵ Dante Alighieri, *Comedia*, p. 46.
- ⁶ Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Infierno, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, traducción de Ángel Crespo, p. 9.
- ⁷ Jorge Luis Borges, op. cit., p. 354.
- ⁸ Andrés Sedane (Entrevista a José María Micó). Cualquiera de nosotros puede ser personaje de Dante, *El Cultural*, 16-11-2018, p. 15.
- ⁹ Dante Alighieri, *Comedia*, p. 51.
- ¹⁰ Andrés Sedane, op. cit., p. 15.
- ¹¹ Ídem, p. 18.
- ¹² Minerva Margarita Villarreal y José María Espinasa, op. cit. p. 80.
- ¹³ Ídem, p. 80.



Luis Fernando Afanador

Abogado con maestría en literatura. Fue catedrático en las universidades Javeriana y de los Andes. Actualmente es crítico de libros de la revista *Semana*.



EL *PERFORMANCE* (anti)ACADÉMICO DE ILAN STAVANS

JULIA ESCOBAR

*Would he surrender his supercilious nature?
Would he fully recognize that knowledge isn't
delivered from one intellect to another but through
mysterious, unquantifiable channels?¹*

Ilan Stavans, A Professor's Inner Journey

Durante la conferencia de Ilan Stavans sobre antisemitismo en Latinoamérica, impartida en la Universidad de Cincinnati en otoño de 2018, observé a un profesor brillante, si bien tradicional. Impecablemente vestido, lucía cómodo y desenvuelto, desprovisto de la rigidez de la corbata y del saco abotonado. La seriedad de su rostro parecía corresponder más a un esfuerzo por enfocar al público a través de sus lentes característicos y por controlar el hilo de su pensamiento, como si estuviera suspendido en el aula, que a una deliberada represión o ausencia de amabilidad. Cuando algunos teléfonos saltaron enloquecidos, aturdiéndonos con una alarma presidencial, e interrumpiendo a Stavans más de dos veces, su cálida voz se mostró más desconcertada que irritada, más preocupada por contener aquel hilo para que

no se le escapara como un globo o una cometa.

Admiré su destreza para manejar una audiencia académica, sin signos de nerviosismo, tartamudeos o muletillas, sabiendo con exactitud cuándo beber agua, tomar aliento o una breve pausa. Sus ideas, concisas y apoyadas en ejemplos pertinentes e ilustrativos, se conectaron unas con otras en transiciones suaves. Stavans hizo casi visible la estructura de su discurso, presente solo en su cabeza, sin proyectar una presentación ni sostener una guía en las manos. Su dominio del tiempo fue justo, conservando un ritmo uniforme durante toda la exposición, sin acelerar ni dar zancadas hacia el punto final. Al responder preguntas, Stavans las escuchó con una cortesía especial, tensionando un poco su cuerpo, esmerándose en comprenderlas y en elaborarles una respuesta, inmediata pero no ligera, sabiendo cómo pasar elegantemente al siguiente interlocutor.

Este *performance* académico me introdujo en la obra de Ilan Stavans, atrayéndome la nitidez de sus argumentos, la brevedad a la hora de compartir una amplia investigación y la forma

placentera de transmitir el conocimiento incluso a quienes el tema les era aún ajeno, logrando que todo el público reconociera que había aprendido algo, que nuevas perspectivas se habían abierto en su mente, evitando el desinterés o la indiferencia. Quise saber más sobre este profesor de origen mexicano cuyas habilidades académicas me recordaron cuánta afinación les falta a las mías, revelándome ciertas cosas que a mí me gustaría alcanzar alguna vez como expositora, pero sobre todo como profesora, con el tipo especial de interlocutor que son los estudiantes. Quise, además, descubrir cómo escribía Stavans, de qué manera su estilo lúcido, flexible y ameno de disertar a viva voz se plasma en su escritura.

Abordar la obra de Ilan Stavans es situarse en un cruce de caminos entre las lenguas y literaturas de Latinoamérica, España y Estados Unidos. Dos faros por excelencia en esta geografía intelectual son la cultura judía y la hispana, cuya luz Stavans rastrea a lo largo y ancho de esos territorios, identificando también aquellas zonas donde convergen. El mapa de sus exploraciones es vasto, dando cuenta de una constante actividad creativa, reflexiva e investigativa, desde el cuento y la poesía en menor medida, hasta la monografía y el ensayo, que desarrolla con especial tesón, aunque no es menos prolífico e importante su trabajo como editor, traductor y antólogo, ni pueden dejar de mencionarse dos géneros que cultiva junto con alguien distinto cada vez: la conversación y la novela gráfica.

En cuanto a su investigación sobre lo judío, destacan las antologías *Tropical Synagogues: Short Stories by Jewish-Latin American Writers* (1994) y *The Schocken Book of Modern Sephardic Literature* (2005), y su estudio *Borges, the Jew* (2016). Respecto a su investigación sobre lo la-

tinoamericano, lo latino y lo hispano, además de reexaminar su historia cultural y literaria a partir de figuras claves como Cristóbal Colón, José Vasconcelos, Octavio Paz y Gabriel García Márquez, analiza el papel y las transformaciones del español, de la literatura y cultura hispanas en Estados Unidos, siendo algunas de sus obras *The Hispanic Condition: Reflections on Culture and Identity in America* (1995), *Spanglish: The Making of a New American Language* (2003), *The Norton Anthology of Latino Literature* (2010) y *The United States of Mestizo* (2013). En este ámbito, ha sido especialmente controversial su adaptación de *Don Quijote de la Mancha* al “espanglish”, que como encuentro entre dos de las lenguas más habladas del mundo y como manifestación de una nueva cultura, Stavans ha apoyado y estudiado con entusiasmo, reivindicando su importancia para el mundo hispano estadounidense por encima de prejuicios puristas.

Al planear sobre la extensa obra de Ilan Stavans, se puede divisar no solo una vibrante y comprometida actividad intelectual, sino también una singular manera de emprenderla que, enmarcándose en el rigor académico, no se priva de considerable libertad. Los proyectos de Stavans son juiciosos y a veces subversivos; si transgresores, se mantienen documentados y autocríticos. Además, son accesibles, construidos con el lenguaje diáfano y cercano que caracteriza sus conferencias, aptos para traspasar los círculos académicos y alcanzar un público más amplio. De hecho, el pensamiento de Ilan Stavans tiene la particularidad de entrecruzar mundos y franquear fronteras al mismo tiempo, creando un paisaje renovado de los asuntos de los que se ocupa. En esa medida, Stavans fluctúa entre lo académico y lo no académico o, dicho de otro modo, atraviesa los límites de lo académico no para quebrarlos, sino para expandirlos, flexibilizarlos o redefinirlos. Si un

Abordar la obra de Ilan Stavans es situarse en un cruce de caminos entre las lenguas y literaturas de Latinoamérica, España y Estados Unidos.

ejemplo de esto es su trabajo sobre el *espan-glish*, otro caso notable es su revisión crítica y experimental de su propio rol como profesor, efectuada en *The Oven: An Anti-Lecture*, un *performance* cuyo nombre es intrigante, especialmente si se ha asistido a una clase magistral tradicional del Profesor Stavans, si se le ha visto desenvolverse en un estilo académico clásico.

Representada durante los últimos años a lo largo de Nueva Inglaterra, donde Stavans reside, esta obra fue publicada en 2018 por la editorial de la Universidad de Massachusetts. El libro incluye fotografías de algunas funciones en Double Edge Theatre y una reflexión de Stavans, “The Centre Cannot Hold”, cuyo nombre es un verso del poema “The Second Coming” de William Butler Yeats. En ella medita sobre el proceso de creación de la obra y sobre lo que esta ha significado para él, o bien, en qué medida lo ha transformado profesionalmente, en especial como docente. *The Oven: An Anti-Lecture*, además de ser una anticlase magistral y una lección experimental, es la puesta en escena del “viaje interior de un profesor”, como Stavans lo definió en un artículo escrito para *The Chronicle of Higher Education*. En esta obra, donde solo hay una mesa, un vaso, una jarra con agua, una silla y un perchero, el mismo Professor Stavans, como único personaje, dicta su cátedra, por lo que el espacio se convierte en aula y el público en estudiantes. Allí diserta sobre la forma de adquirir y de transmitir conocimiento a partir de su enrevesada experiencia en la Amazonía colombiana, cuando inopinadamente participó en un ritual indígena alrededor de un horno, ingeriendo ayahuasca.

The Oven: An Anti-Lecture es una anticlase magistral porque el Profesor Stavans se propone a sí mismo como objeto de estudio, despojándose de autoridad, impavidez y pulcritud; exponiendo sus frustraciones, temores y dudas durante todo el transcurso de su historia, o sea antes, durante y después de su alucinación. De una parte, Stavans narra el estancamiento en el que se encontraba profesionalmente, producido por un cansancio acumulado de compromisos académicos, por una pesada rutina de

enseñanza que desembocaba en aburrimiento; el encuentro con un personaje quijotesco en Bogotá, chamán con quien establece una conexión especial en su agitada serie de conferencias alrededor de Latinoamérica; su desasegante vacilación cuando este lo invita a una ceremonia indígena dirigida por su madre en Putumayo y el impulsivo viaje hacia allí. De otra parte, Stavans reconstruye su desconcertante experiencia durante el ritual, no solo contándola sino también mostrándola, de manera que el eminentе profesor bebe el alucinógeno, hace muecas, escupe, se retuerce y vomita; se quita sus gafas, su reloj, sus zapatos y su camisa; se convierte en jaguar, aúlla, ruge, corre, salta y devora un animal; hace gestos en el aire, se obsesiona con el fuego del horno, sintiéndose dentro de él, encontrándose allí con sus ancestros que murieron en cámaras de gas, conversando con ellos, escuchando sus debates hasta caer exaltado al suelo. Por último, Stavans relata la forma imprevista y abrupta en que es interrumpida la ceremonia, la presteza con la que es transportado de nuevo a la capital del país, el largo proceso de recuperación y meditación, de justificación ante los suyos y ante sí mismo, y el vigoroso regreso a su trabajo en la universidad, deseando renovar el vínculo con los estudiantes y revitalizar su *performance* en las aulas.

The Oven: An Anti-Lecture es también una lección experimental porque explora el carácter de un profesor desde su vulnerabilidad, abordando los desafíos de la rutina y los protocolos, dilucidando la impericia a la hora de enfrentarse a conocimientos extraños o a formas ajenas de adquirir conocimiento y de comunicarlo, examinando la actitud desdeñosa que un intelectual está en riesgo de asumir como rechazo a otras maneras de interpretar el mundo, como velo a su desconocimiento de las zonas inexploradas de sus mapas, como frontera tajante o muro contra áreas extranjeras y difíciles de cartografiar con sus propios métodos. De hecho, esta obra es un experimento de construcción de sentido de aquella experiencia confusa y perturbadora en Colombia. Habiendo resultado estériles sus esfuerzos por escribir una histo-

ria o una crónica, o bien, después de fracasar con sus propios métodos de construcción de sentido, Stavans concibió la obra junto con el director Matthew Glassman. En ella, confluyen el profesor y el narrador que Stavans es, y también el actor que se aventura a ser, abrazando el que fuera el oficio de su padre. Aquella vivencia es entonces simultáneamente analizada, ficcionalizada y encarnada; evocada desde lo intelectual a modo de disquisición, y desde lo íntimo a modo de ceremonia, haciendo que los límites entre clase y ritual se difuminen. De ahí que el título de la obra contenga una referencia a ambos, o bien, que aparezcan enlazados.

Por lo demás, *The Oven: An Anti-Lecture* es la puesta en escena del viaje interior de un profesor porque este, en su condición de turista o extranjero, a todas luces inexperto, se encuentra introducido en un mundo que lo fascina y al mismo tiempo lo atemoriza. Arrojado a una experiencia que lo trastorna, lucha en vano consigo mismo para poder descifrarla, elucidarla, interpretarla o comprenderla; por eso Stavans llama a este viaje una historia de derrota. Sin embargo, también señala que ese fracaso es liberador e iluminador en la medida en que lo induce, tanto en la alucinación como en la reflexión sobre esta, a tensionar o a poner en ardua prueba sus propios límites. En el intento de traducir esa experiencia a su lenguaje, Stavans creó una obra que transforma, renueva o revitaliza, ante el público, la imagen de un profesor y, a la vez, la de una clase. El performance (anti)académico del Professor Stavans tal vez no revele el sentido más profundo de su alucinación en la Amazonía colombiana alrededor de un fuego indígena, pero propicia un espacio de intenso y comprometido pensamiento en conjunto que quizás es el objetivo principal de una clase o, al menos, el más valioso, aunque sin duda el más difícil de alcanzar. En la especial visión de Ilan Stavans, una clase es un enorme cerebro colectivo estimulado por un profesor; una puesta en escena del conocimiento compar-

tido o del ejercicio de pensar con otros, y el profesor una especie de actor que, si bien se basa en un guion, no renuncia a la improvisación, a la maravillosa flexibilidad del jazz. **U**

Referencias

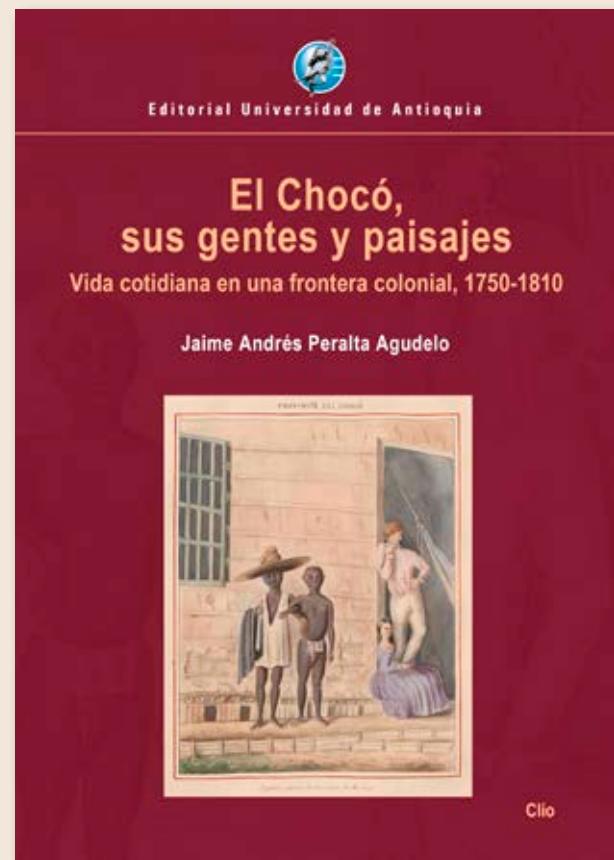
- Stavans, I. "A Professor's Inner Journey". *The Chronicle of Higher Education*, 21 de febrero de 2016, <https://www.chronicle.com/article/A-Professors-Inner-Journey/235346/>. Acceso en enero de 2019.
Stavans, I. *The Oven: An Anti-Lecture*. Photographs by Bill Hughes, University of Massachusetts Press, 2018.

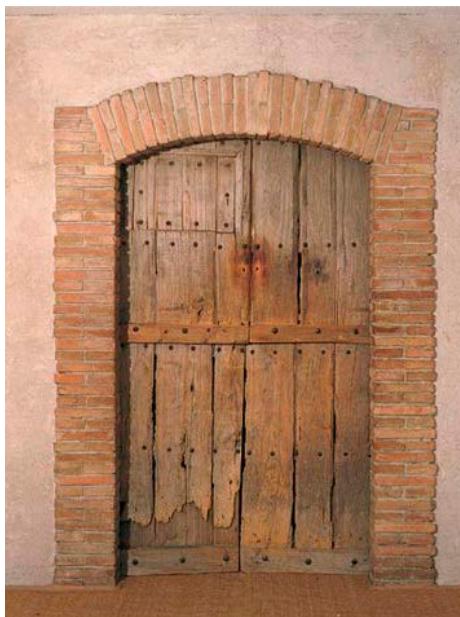
Notas

- ¹¿Renunciaría a su naturaleza arrogante? ¿Reconocería plenamente que el conocimiento no se transmite de un intelecto a otro sino a través de canales misteriosos y no cuantificables? Ilan Stavans, *El viaje interior de un profesor*.



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.





EL SECRETO DE LA MANO

50 AÑOS DE *ÉTANT DONNÉS*

EFRÉN GIRALDO

Nada parece indicar algo extraordinario en el viejo portalón, salvo que se encuentra al final del pasillo de un museo. Su altura es un poco superior a la que tendría una puerta normal, aunque se puede pensar que se trata más bien de un ejemplar antiguo, directamente trasladado al espacio de contemplación que ofrece la sala en el Museo de Arte Moderno de Filadelfia. —Sabemos que Duchamp lo eligió en uno de sus viajes a Cadaqués y que lo hizo trasladar a su estudio secreto—. Es también una especie de *ready-made*, aunque más grande de lo normal. El pesado cuerpo de madera está directamente empotrado en la pared, una superficie rústica diferente del limpio acabado de los muros adyacentes. Los ladrillos hacen marco a las dos alas batientes, que permanecen atrancadas.

Hay que acercarse, franquear la distancia a la que normalmente se debe contemplar una obra e intentar una mirada a través de la puerta. Para poder fsgonear, no se necesita ningún llamado —la ficha técnica no lo ordena—. Solo hay que intentar recorrer con los ojos la superficie y encontrar la mirilla. Los dos agujeros irregulares se hallan a la altura de nuestra cabeza. En sus instrucciones de instalación, Duchamp no usa la palabra “espectador”, sino el término *voyeur*.

Una vez nos acercamos a la mirilla, lo que encontramos es algo que contradice la aparente libertad visual que supone el acto de espiar, pues advertimos una especie de recorte a través del cual se puede contemplar ya lo guardado. O sea que la visión se vuelve recesiva, pues no nos encontramos con la cosa, sino con un agujero en un muro que, con la negrura, hace un nuevo marco al objeto de contemplación.

Es entonces cuando, en la tercera parte de la instalación, podemos ver el cuerpo femenino tumbado sobre la hierba, del cual no alcanzamos a ver el rostro ni los pies. Solo en plano medio, aparecen el brazo que sostiene la lámpara de gas encendida, el pubis rasurado, parte de los muslos, del pecho y de la cabellera, y al fondo un paisaje con una caída de agua que fluye misteriosamente. Estamos frente a un desnudamiento de los mismos mecanismos de la representación. Es un comentario a *El origen del mundo*, el cuadro de Courbet.

Aunque llena de detalles, la elaboración de *Étant donné*, un proceso que secretamente Duchamp llevó a cabo durante veinte años, estuvo absolutamente controlada. Las pruebas, los esquemas, las notas, las maquetas y el mapa para la instalación definitiva integran una extraña zona que consolida el corpus de obras "no artísticas" de Duchamp. Artesanías, copias, reelaboraciones, emprendimientos comerciales, curadurías, diseños y actividades editoriales de diverso tipo se ven ahora como parte integral de una trayectoria en nada convencional.

Pero la mano seguía trabajando de manera clandestina en una obra de arte. Por más de dos décadas, Duchamp gira alrededor de un proyecto tanto o más complejo que el *Gran vidrio*. Una especie de declaración erótica en la que el espectador estaba llamado a participar de una manera enteramente novedosa. Piezas eróticas como *Objet dard* (1951), *Feuille de vigne femelle* (1950), *Prière de toucher* (1947) y *Coin de chasteté* (1954) hacen del erotismo un tema más explícito si se quiere. Todas estas piezas, que muy ocasionalmente ven la luz, encubren una dedicación mucho mayor.

Aparece primero el deseo de hacer un desnudo tridimensional con el pubis lampiño, luego la decisión de hacer el emplazamiento del maniquí en el paisaje y, por último, la idea de unas puertas que lo guarden. Como sabemos por las investigaciones de las que hoy disponemos, Duchamp estuvo empeñado durante veinte años en un arduo y constante trabajo experimental, de estudio de materiales y prueba de distintas alternativas de formalización. Un proceso meritorio si entendemos que debió hacer un enorme esfuerzo para dejar claras las condiciones de ejecución, que dejó detalladamente indicadas. Sus testamentarios estéticos, su esposa Teeny Duchamp y su hijastro Paul Matisse, debieron seguir las instrucciones para el desmonte de la instalación en su apartamento, traslado y reubicación en el Museo de Arte Moderno de Filadelfia.

Esa institución, elegida por Duchamp como lugar de reposo de las principales colecciones donde se encontraba su obra, instaló la pieza siguiendo al pie de la letra las instrucciones. Se trata de uno de los pocos casos en el arte moderno donde la interpretación es, como en la música, primero una especulación y no un ejercicio de exégesis comunicado en un texto. El manuscrito dejado por Duchamp, rico en ilustraciones, fotos y esquemas, viene a ser como la partitura que correspondió ejecutar al personal del Museo. Nada raro en un artista para quien los aspectos de exhibición, curaduría y montaje fueron inherentes a su concepción del trabajo artístico. Es artesanal la obra, pero también el proceso de elaboración de las instrucciones y el complejo procedimiento administrativo con que el artista comprometió al Museo. Fue principalmente su gran prestigio, así como la tentadora oferta de dejar allí la mayoría de su obra, lo que decidió que en Filadelfia se comprometieran con un proyecto ambicioso del que nadie sabía nada, pero que resultó ser precursor de las distintas formas de arte participativo y de instalación.

Investigadores tan rigurosos como Calvin Tomkins, Bernard Marcadé y Elena Filipovic han insistido en la dimensión secreta de este, el

último proyecto de Duchamp. Un proyecto que, bien examinado, pone de presente en su obra tardía una dimensión a la que no podríamos menos que llamar “paradójica”. Por un lado, es una obra realizada en medio de una creencia extendida en la comunidad artística internacional: supuestamente, Duchamp había abandonado el arte desde los años treinta —Duchamp tenía dos estudios: uno de exartista en el que recibía a sus conocidos y otro, secreto, en el que trabajaba en *Étant donnés*—. Pero, por el otro, es una reivindicación de lo artesanal y lo manual que habría de dejar estupefactos a los críticos y a las instituciones artísticas, acostumbrado en ese momento a considerar a Duchamp como el defensor de un arte mental, conceptual, en el que los aspectos materiales quedaban eclipsados.

Hay que aclarar que esta dimensión manual había aparecido ya en una serie de trabajos de Duchamp, los cuales han pasado desapercibidos por no haber sido considerados en su momento como obras de arte “mayor”. Pensemos, por ejemplo, en el hecho de que, al hacer la *Caja en maleta*, el museo portátil que empezó a elaborar a finales de la década del treinta, Duchamp se hubiera empeñado en la curiosa empresa de fabricar versiones artesanales, y a escala, de los *ready-mades* y otras obras. El peine, el portabotellas, la funda de máquina de escribir y sobre todo el orinal ofrecen, en tanto réplicas, interesantes particularidades. Son copias manuales de gestos de apropiación que, en principio, se habían caracterizado por el rechazo de la manualidad.

Aun en medio de su pregonada parálisis creativa, Duchamp siguió activo, aunque las muchas cosas que hizo o promovió no tenían

un estatuto artístico. Estas actividades, “aparentemente marginales”, como las llama Filipovic, han cobrado un inusitado relieve, pues desmantelan algunos de los lugares comunes instalados en la crítica, entre ellos, el de la inacción absoluta. Es como si en la década del cuarenta, en la que hace cosas extraordinarias como la *Caja en maleta*, o sus curadurías para las retrospectivas del surrealismo, el umbral generado con sus gestos disolventes le hubiera concedido una especie de libertad “de segundo orden” en el seno del arte. Dicho de manera más

sencilla: es como si hubiera trastocado el sistema para ser dejado en paz, para proseguir en actividades para las que la existencia de un nombre o una categoría serían un estorbo. Lo más interesante es, sin duda, el hecho de que Duchamp hubiera continuado con actividades de elaborada dimensión artesanal y explorado bajo este género de actividades manuales una dimensión alternativa para el carácter inmaterial que el trabajo artístico había empezado a adquirir en pleno capitalismo. Por ejemplo, la réplica de la *Fuente* no solo es manual —se trata de una pequeña escultura hecha en papel maché— sino que en la maleta aparece girado, es decir, en su posición normal.

La idea para *Étant donnés* surgió en 1946, año importante para la amistad erótica que por ese entonces Marcel Duchamp empezó con la escultora brasileña Maria Martins. Maria, de hecho, fue una de las destinatarias de un ejemplar de la *Caja en maleta*, que venía acompañada de una pieza única, su *Paisaje culpable*, una imagen abstracta sobre terciopelo negro que según recientes análisis de laboratorio se pintó con semen. Es cierto que, a la luz de la última y ambiciosa obra que es *Étant donnés*, tales piezas adquieren una coherencia ulterior que es

Duchamp tenía dos estudios: uno de exartista en el que recibía a sus conocidos y otro, secreto, en el que trabajaba en *Étant donnés*

difícil de negar. *Étant donnés* hace que muchas cosas dispersas de las décadas del cuarenta y cincuenta, “no artísticas” la mayoría, se hagan comprensibles en un universo erótico refinadísimo. Se trata de obras que, de acuerdo con la expresión de Juan Antonio Ramírez, están “en la órbita de *Étant donnés*”.

Y es que, pese a poder ver a posteriori *Étant donnés* como un proyecto articulado y orgánico en el que diferentes piezas adquieren sentido, su instalación definitiva, que concluyó y se mostró al público en 1969, es una obra que no deja de ser sorprendente y, si se quiere, anómala. Primero por su singular relación con la temporalidad, segundo por las amplificaciones de lo artesanal y tercero por el tratamiento de la autoría y el control sobre la formalización final, valores del arte en los que Duchamp había tomado una vía contraria. Es evidente que Duchamp era un artista rico en contradicciones, pero esta última desafía, en buena medida, su propio programa.

Si antes el repentismo de la acción que estaba detrás del *ready-made* dominaba su poética, ahora estamos frente a un proyecto legítimamente “en progreso”, cuya lentitud en la ideación y ejecución es asombrosa. A las figuras de la selección, de la postergación y de la espera se añade ahora la desaceleración, secreta por demás. Si la incubadora de polvo y la ruptura involuntaria del cristal llevaron a que Duchamp dejara del todo inacabado el *Gran Vidrio*, con *Étant donnés* estamos ante lo que aguarda ser concluido con toda seguridad.

El principio de elección, invocado en el escrito sobre la *Fuente*, queda desplazado ahora por el de la elaboración más aplicada que pueda esperarse. Estamos, no solo frente a la elaboración paciente del artesano, sino que la elaboración manual parece maximizarse. De hecho, una artesanía normal, para ser artesanía, no puede demorar en su elaboración todo lo que demoró *Étant donnés* ni tener tales exigencias de gestión y montaje. Con esta obra, Duchamp explora, sometiéndola a presión, una modalidad nueva del trabajo. A la larga, entendemos que la iconoclastia, el gesto repentino y el azar tenían una cara profundamente laboriosa.

Otra característica importante, impensada en Duchamp, es la negación del azar. El control absoluto, al que el artista había renunciado con el fin de romper los límites establecidos del arte, se minimiza. Hay una delegación, es cierto, ya que fueron otros los que instalaron definitivamente la obra, pero las posibilidades de elección de los ejecutantes son limitadísimas: tienen unas instrucciones que los regulan. Una revisión de las carpetas con las quince instrucciones revela que Duchamp pensó hasta en el último detalle. Que la obra sea póstuma y que se deje a otros su ubicación no es entonces un gesto, similar al que nos acostumbraron los *ready-mades*, ni algo que vaya en contra de la iconoclasia autoral que vemos en las piezas atribuidas a Rrose Selavy, su *alter ego*, o a Richard Mutt. Es un gesto administrativo, asociado a un tipo de relación controlada con la posteridad, es decir, con la institución y, a la larga, con la muerte.

El *exigit monumentum horaciano*, que define el tópico occidental de la perduración por la obra, adquiere con *Étant donnés* una de sus más extrañas versiones. No hay que olvidar que en la tumba de Duchamp el epitafio postula que “al final son los otros los que mueren”. Así que, ¿por qué no dejar a otros la posible entrada en la posteridad?

Lo hecho por Duchamp en los últimos años de su vida no tiene parangón en la historia del arte. En las dos últimas décadas de su vida, las lógicas de la historia, la consagración y la institucionalidad reciben un segundo trastocamiento, mayor que el que había propiciado años atrás con los *ready-mades*. ¿Por qué? Porque si bien asiste a una consagración gradual, en la que pasa de ser un desconocido en su propio país, hasta ser el artista más importante e influyente del siglo xx, le toca padecer en vida un tipo de posteridad que, bien mirada, no es del todo la deseada. Ver que el gesto contracultural del *ready-made*, atravesado por la inercia estética y la indiferencia del gusto, se convierte en una técnica debió de ser desagradable. En un testimonio a Hans Richter, Duchamp se lamentó de haber arrojado un orinal a la cara, pero que después lo veneraran “como arte estético”.

¿Tiene algo que ver este desdén con su obra artesanal secreta? No deja de ser diciente que el gran iniciador del arte de ideas, el destructor de la manualidad y la primacía de la retina, el cultor de lo mental en el arte, hubiera hecho como última obra algo que contradecía esos nuevos valores. *Étant donnés* es una obra, no solo manufacturada, figurativa, sino deliberadamente contradictoria con lo que la posteridad eligió como legado de Duchamp. Quizás a eso obedece la relativa indiferencia con que su obra final fue recibida en el ambiente crítico y museográfico en 1969.

Esta suerte de contradicción, la última y la más bien orquestada entre las muchas que se suceden después de 1913, ayuda a entender la dislocación que se da, a partir de Duchamp, entre la producción y la recepción institucional y, más específicamente, entre la temporalidad de la producción y la temporalidad de la recepción. Accidentado como fue, el reconocimiento de Duchamp como la figura central del arte contemporáneo ofrece ejemplos de la arbitrariedad del canon y muestra de manera característica el proceso de selección y simplificación que tiene lugar cuando se definen las líneas maestras del arte y la creación cultural. Es como si un Duchamp —el de la dimensión mental, crítica y conceptual del arte— hubiera usurpado los derechos del Duchamp artesano. Sin duda, hay muchas caras de Duchamp que resultan incómodas, y la inesperada reivindicación de la manualidad, la soledad y la entrega al oficio es la más diciente.

El hecho de que la manufactura aparezca con tanta fuerza en la última etapa de su trayectoria tiene un profundo significado. Al volver a suscitar el enfrentamiento entre lo conceptual



y lo manual, pero poniéndose ahora del lado de menor pedigrí artístico e intelectual, Duchamp completa su advertencia sobre la necesidad de emanciparse del trabajo, sin importar cuál sea el aspecto o el género que este tenga. Las tiranías del trabajo inmaterial e intelectual, que él mismo ayudó a definir, se combaten con la acentuación de lo manual. Se trata, como se ha advertido ya, de una emancipación del trabajo, pero, a la larga, de una liberación que solo puede ocurrir a través de él. Acaso no haya un afuera del trabajo, ni una alteridad suficientemente contundente que nos ponga fuera del arte. Aun el ocio y la pereza, como Duchamp mostró, son "modos de hacer".

Con *Étant donnés* estamos, no solo ante una inesperada obra manual, sino ante una amplificación del principio del trabajo material en el contexto ya validado de lo inmaterial y ante una nueva declaración sobre el oficio y sus formas de crear valor y significado. Se trata de un complejo aparataje de producción y montaje que desborda la consideración de lo artesanal como fuerza encaminada a producir objetos pintorescos. Como si quisiera con sus actividades tardías señalar los peligros de la liberación que él mismo agenció —o más bien, como si quisiera señalar que la liberación de lo manual y lo retiniano era aparente o solamente apropiada para un momento determinado— Duchamp actuó de manera igualmente crítica, recordando que, en los privilegios del hacer, late una importante posibilidad de realización humana.

En su libro *El artesano*, Richard Sennett se refiere a la necesidad de que derivemos de los oficios y de la actividad material una suerte de ética que contrarreste las liquidaciones del

nuevo espíritu del capitalismo. La responsabilidad, la aplicación, la posibilidad de tener una carrera centrada en la dedicación y la técnica son objetivos necesarios en una época de flexibilización laboral, hipervisibilidad y cambios acelerados. Al recordar que las nuevas tecnologías tienen un poder que no pueden controlar sus inventores, Sennett señala que “el artesano está a la sombra de Pandora y puede a la vez evadirse de ella”.

Haciendo una analogía con los descubrimientos de la física cuántica, de la ingeniería genética y de las tecnologías de la información y la comunicación, cuyo impacto quizás no alcanzaron a prever sus inventores, Marcel Duchamp entendió la liberación relativa —y acaso contradictoria— que suponía la invención del *ready-made*. El *ready-made*, hay que entenderlo de una vez, no es una técnica más o un género nuevo, es realmente un descubrimiento. Por ello, luego de optar por el silencio, y de decidir que la producción de los *ready-mades* debía limitarse, Duchamp alcanzó a entender el grado de disolución al que su invención conducía. Y también, de alguna manera, quiso con otros gestos, como el del retorno a la manualidad, advertir sobre la posibilidad de que una estética demasiado distante de la fabricación tradicional de obras de arte y objetos engendrara nuevas servidumbres, que son, valga decirlo, las que dominan en nuestra época de alta conectividad y poca reflexión. La libertad del *ready-made* no había supuesto, hasta los años sesenta, una posibilidad de emancipación del mercado y de las instituciones. Era un elemento más del entretenimiento culto, como es en general la mayoría del arte de ferias y bienales.

En su ensayo sobre Duchamp, Maurizio Lazzarotto expone, entre muchas ideas, una que resulta de crucial importancia para entender la concepción del trabajo en la era de lo inmaterial: Duchamp produce formas conceptuales y modelos de presencia en el mundo, modos de estar en la realidad histórica, para hacer frente a la institución y al poder. Es un creador de técnicas de pensamiento y de estrategias de realización personal, más que un productor

de repertorios de arte. Desde esa perspectiva, la universalización de la obra de Duchamp no solo sería posible, sino que representaría un tipo de estrategia que se puede vincular con la vida. Función parecida tendría en Duchamp el “rechazo del trabajo”, expresión que, por demás, da título al lúcido estudio de Lazzarotto. El uso de lo artesanal en ese momento de su propia historia vendría a tener un valor semejante, pero esta vez como autocrítica del sistema del arte y de la misma iconoclasia vanguardista. *Étant donné* constituye el mejor comentario de los *ready-mades*.

Ver en los gestos duchampianos técnicas, no del arte, sino de la vida, de la responsabilidad profesional y de la labor cotidiana se convierte en una necesidad en nuestros días, cuando los trabajadores culturales y especialmente los artistas y escritores se ven aquejados por profundos malestares. La instauración de una especie de estética administrativa y de la mediación, el uso de la pereza y la inactividad como táctica anticapitalista, el establecimiento de una zona lábil en el arte para crear nuevas formas de vida, nos permite arribar a una crítica de las condiciones actuales de la producción simbólica y la economía creativa. Usar a Duchamp para criticar las malas condiciones del arte post-Duchamp es devolver a la vanguardia —y a su mayor representante— la mejor de sus funciones: ser una crítica del presente y una manera de estar en guardia, siempre, contra uno mismo. **U**

Referencias

- Filipovic, E. (2016). *The apparently marginal activities of Marcel Duchamp*. Cambridge: MIT Press.
Lazzarotto, M. (2014). *Marcel Duchamp and the refusal of work*. Los Angeles: Semiotext(e).
Marcadé, B. (2008). *Marcel Duchamp. La vida a crédito*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
Ramírez, J. A. (2006). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
Richter, H. (1973). *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
Tomkins, C. (1997). *Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

Efrén Giraldo

Ensayista y crítico.

Profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT.

Este artículo hace parte de un libro sobre el artista francés que publicará la editorial Mimesis de Chile.





LA BIBLIOTECA España

o un cadáver
exquisito de
la arquitectura
contemporánea

LUIS FERNANDO GONZÁLEZ

Su gloria fue efímera como su misma arquitectura. Un periodo de esplendor que duró pocos años entre su inauguración en marzo del 2007, con Rey y Reina de España a bordo, y el inicio de su declive en 2013, cuando sus recubrimientos comenzaron a caer a pedazos. En ese lapso, de menos de seis años, recibió premios como la mejor obra de arquitectura de la VI Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Lisboa en 2008, mismo año en el que recibió el primer premio en la XVI Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito; por lo mismo fue reseñada de manera elogiosa en cientos de revistas especializadas de arquitectura, ya virtuales o de papel, lo mismo que en periódicos y revistas de todo el mundo; adicional a ello fue una de las dos obras del arquitecto diseñador del proyecto, Giancarlo Mazzanti, junto al Jardín Social El Porvenir de Bogotá, incluidas en la famosa colección permanente de arquitectura y diseño del Museo de Arte Moderno, el mismísimo MoMA de Nueva York.

Entonces, todas sus virtudes fueron exaltadas y llevadas a límites insospechados. Tanto las arquitectónicas como extra arquitectónicas. Fue visto como un imponente ícono urbano implantado en las laderas de un barrio periférico y estigmatizado del nororiente de Medellín, al cual hizo visible y reconocible dentro del paisaje urbano de una ciudad que lo había negado y excluido. Punto culminante de un nuevo recorrido urbano que conectaba la ciudad formal, abajo a 1.400 metros sobre el nivel del mar, con la informal, arriba sobre los 1.800 metros; un desnivel de más de 400 metros que se supera en menos de diez minutos en un metrocable que llevaba en sus cabinas a los habitantes urbanos —los que nunca se habían aventurado por allí—, a técnicos y burócratas de múltiples oficinas y organismos internacionales, o los turistas de todos los pelambres en busca de aventura, emoción y exotismo. Desembarcados en la estación final, el paseo urbano los llevaba hasta el Parque Biblioteca España, mientras se escuchaba la retahíla de los niños guías. Las escaleras, terrazas y espacios bullían como pretendida demostración de democracia y equidad, a la sombra de los tres ciclópeos cuerpos del edificio y sobre el paisaje de vértigo al que se asomaban los visitantes en los miradores que se formaban entre los cuerpos.

Una gran arquitectura y un proyecto social inclusivo, eso era el famoso Parque Biblioteca España, en el barrio Santo Domingo, de la Comuna 1 o Popular, en el extremo nororiental de la ciudad de Medellín. De hecho, muchos de los discursos lo que quisieron demostrar era la relación de causalidad entre ambos, en lo que la arquitectura definió en términos de identidad, orgullo y afirmación de las comunidades asentadas allí. La formalidad arquitectónica, el carácter y su concepción espacial supuestamente determinaron en gran medida factores de positividad en la transformación social, al punto de ser considerada un “símbolo de la

nueva comunidad”, en el que se resalta su “gran valor iconográfico y simbólico como elemento de cohesión y de inclusión social”; en fin, un “ejercicio consciente de arquitectura pública” (Fidalgo, 2014, p. 25), que le aportaba a la transformación urbana de Medellín.

Pero, en pleno cenit del olimpo de la arquitectura internacional, de manera casi silenciosa, comenzaron los problemas y a evidenciarse la naturaleza de la materialidad arquitectónica de la “imponente” obra. A pocos meses de inaugurada, el mapa de las humedades interiores condujo a los problemas de permeabilidad exterior, y su mantenimiento, pronto se redireccionó a los daños estructurales. La acción remedial de cambio de paneles interiores y de piezas de pizarra exteriores fue apenas un paliativo y el inicio de una cadena de acciones que fueron desde el mantenimiento e impermeabilización completa en 2009 hasta la reparación de fachadas en 2015; y de estudios de patología estructural hasta de vulnerabilidad sísmica, que demostraron la fragilidad técnica y material de la edificación, al punto que no era posible repararla sino que era obligatorio desmontar lo existente y construir una nueva.

Y ahí está, en parte desmontada y en parte recubierta. Entre el abandono y la impotencia, por una obra que costó en su momento más de 15 mil millones de pesos —unos seis millones de dólares de aquella época—, a la que se le invirtieron en mantenimiento, cuidados paliativos y estudios otros cinco mil millones, pero su reconstrucción vale todavía más que estos valores juntos. Así, los edificios del Parque Biblioteca se convirtieron en un cadáver exquisito de la arquitectura contemporánea. Una demostración de la fragilidad de su memoria en consonancia con su fragilidad tecnomaterial. Algo que no envejece dignamente, ni siquiera envejece sino que se cae, se corroa, se pudre de manera lastimera. Por un lado, deja al desnudo la pobreza formal y conceptual de mucha de la arquitectura que se fundamenta en la pirotecnia verbal y escritura *ex post* para justificar proyectos simples y, por el otro, la pobreza y desconocimiento técnico y el relativismo ético.

Llátzer Moix, en su libro *Queríamos un Calatrava. Viajes arquitectónicos por la seducción y*

el repudio, sigue la huella del arquitecto español Santiago Calatrava desde su auge hasta su apocamiento. Como dice el propio Moix al inicio del libro, Calatrava era a principios del siglo XXI una “celebridad global”, producto de oficinas en cuatro ciudades del mundo —Nueva York, París, Valencia y Zúrich—, trabajando en la práctica 24 horas en proyectos diseñados, construidos o, al menos, propuestos para ciudades en más de veinte países; desde Puerto Madero en Argentina hasta Venecia en Italia; de Malmö en Suecia al *World Trade Center* de Nueva York, pasando por Atenas, Milwaukee, Barcelona, Bilbao, Oviedo, Palma de Mallorca, Valencia, Zúrich, entre muchas más. Sitios en los que se implantaron obras con vocación icónica, alardes formalistas con la pretensión de ser grandes esculturas, diseños glamurosos a la vez que obras super costosas y frívolas e innecesarias, que suponían el equilibrio entre arte, arquitectura e ingeniería; no obstante, esta era un mezcla proclive al desequilibrio, en “especial cuando no prioriza la consideración del lugar en el que va a construirse, ni la estricta funcionalidad, ni un coste razonable, puesto que se trata, ante todo, de ofrecer al cliente un artefacto de gran potencia icónica, aunque para ello haya que relegar los requerimientos canónicos de la ingeniería” (2016, p. 95). Curiosa situación en

un hombre que también se graduó de ingeniero pero que sacrificó la ingeniería por la formalización gratuita en proyectos en los que se le acusa de redundancia estructural, pues incorporó más elementos de los necesarios para obras —puentes generalmente— que se sostendrían y cumplirían los requisitos funcionales sin tanto exceso y gratuitad material; o, en su defecto, con obras cuyas condiciones constructivas fueron problemáticas al punto de derrumbarse como en Oviedo, o deteriorarse de manera significativa como en Valencia, España, que terminaron por menguar su ya problematizada imagen. En el caso del Palacio de Artes de Valencia, la piel del *trecandís* —mosaicos de fragmentos cerámicos— comenzó a desprenderse de la estructura de acero y a caer. Igual que en el Parque Biblioteca España hubo problemas de humedades y goteras, impermeabilizaciones y búsqueda de fijaciones de las piezas, hasta llegar a la desnudez estructural. Juicios penales, responsabilidades asumidas, acuerdos logrados y un deterioro de su imagen hasta llegar prácticamente al fin del *mito calatraveño*.

Pareciera absurda esta analogía, por la distancia entre la imagen global de uno de los arquitectos del *star system global* entrado en desgracia, pero con el correspondiente volumen de obras y millonarios contratos y honorarios, con respecto

a un arquitecto local que, pese al reconocimiento internacional en premios, eventos, actividades académicas, la casi totalidad de la obra —pasa del centenar y medio de proyectos— son proyectos en el ámbito nacional colombiano; pero los emparenta esa voluntad épocal del reconocimiento, el mercadeo cultural y decidido formalismo icónico que se extendió por la arquitectura para entrar a romper en aquella Megatienda global del consumo. El arquitecto Oriol Bohigas, de manera temprana y en otro contexto, a finales de la década de 1960, habló de la adjetivación de la arquitectura

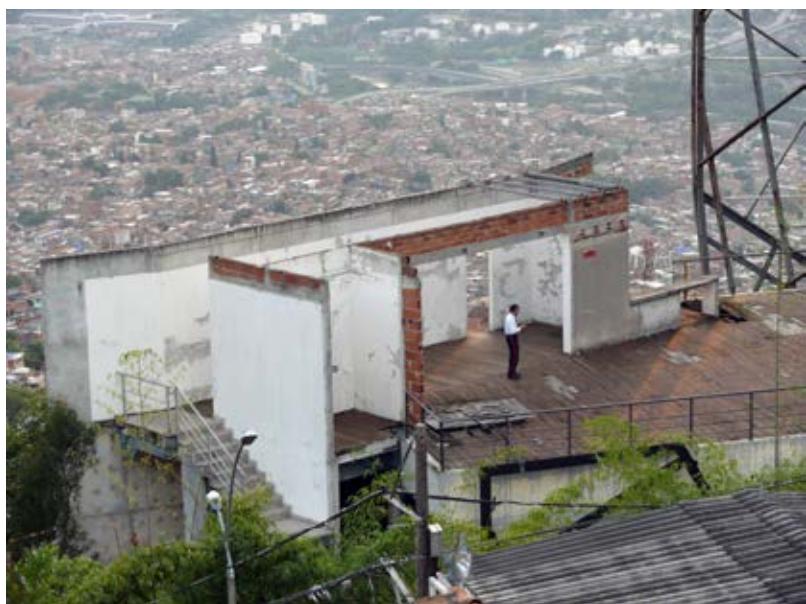


Foto: Luis Fernando González

dejando de lado la sustantividad, y como acto premonitorio señalar: “hay que considerar que parte [la arquitectura] de no imaginar ninguna evolución social sustanciosa y, en cambio, proponer una arquitectura solo formalmente utópica —generalmente con tecnicismos prestados— pero al servicio directo e inmediato de todo lo establecido sin plantear ninguna crisis de fondo” (Bohigas, 1969, p. 24)

Lo social es uno de los temas más controversiales, pues ¿qué le es propio u otorgable al hecho espacial y formal arquitectónico? ¿El poder icónico y simbólico del edificio es suficiente para atribuir su capacidad de convocatoria, inclusión y cohesión de los habitantes? ¿Cómo un proyecto que implicó el desplazamiento de decenas de familias a su vez es un factor de transformación social? No cabe duda de que la implantación dramática de los tres volúmenes como “rocas artificiales” o “torre-rocas” generaron un nuevo paisaje, pero esto hay que sumarlo al paseo urbano, al cable aéreo y su estación para que, en su conjunto, lograran una convocatoria externa que llevó a tanto turista para apreciar esta exótica propuesta desde un singular paisaje, cargado de morbo y curiosidad por ese mundo extraño y ajeno lleno de “peligro”. Para las propias comunidades fue traumático por la población desplazada, primero por la propia obra y, después por la actividad económica generada. La oferta de servicio y el uso y apropiación de los espacios fueron problemáticos por el choque entre la concepción espacial y las características culturales de la población. La construcción de la obra y su inauguración, la puesta en el mapa en la ciudad y el reconocimiento, también, sin duda, generaron orgullo y positividades temporales, pues al orgullo por la obra siguió el desencanto por la fragilidad material, dando pie a que se



Foto: Luis Fernando González

expresaran voces inconformes por su reconstrucción. De ahí esa sobrevaloración del aporte social presente no solo en el Parque Biblioteca España, sino en otros proyectos de la misma época y con intención parecida, donde algunos arquitectos se han proclamado mesías y salvadores a partir de los supuestos logros de las intervenciones urbanísticas y arquitectónicas en la ciudad de Medellín. Una relación grosera e hipócrita, con unos discursos elaborados para vender hacia afuera, mientras desestiman u obvian intencionalmente otros factores que sí fueron determinantes o coadyuvaron a disminuir impactos que, pese a todo y a las obras, no han desaparecido de los territorios implantados. Pero, también sería absurdo reclamar al urbanismo y la arquitectura la solución de problemas sociales que son estructurales.

Con la ruina del Parque Biblioteca España igual se evidenció el juego perverso de reclamar los éxitos y grandes logros de la obra en el momento del cenit y huir frente a sus graves problemas. La arquitectura no es ajena al juego de diluir responsabilidades, tan propio de nuestro mundo político; no fue mi responsabilidad fue... el diseño, la construcción, la interventoría, la administración local y sus presiones, y así obviar, olvidar o dejar así. Ante los reclamos y frente a los estrados judiciales todavía no hay responsables.

Independiente de quién o quiénes sean los responsables, lo cierto es que el proyecto varió en su materialidad: una fue en la idea ganadora del concurso; otra en el desarrollo de los planos cons-

tructivos; y otra, al parecer, fue en la ejecución de la obra. Pero en todos los casos se privilegió la gratuitad formalista desde la simpleza técnico-constructiva: un edificio interno convencional de estructura porticada de hormigón, independiente del volumen exterior, conformado por una estructura metálica, a la que se recubre por ambos lados: al interior con láminas de *superboard* y en el exterior con piezas o lajas de pizarra negra. Un edificio convencional contenido por un cascarón. Una tecnología sándwich de catálogo, propia del mundo de consumo. Arquitectura *fast food*. Así, entre diseño, construcción e interventoría, se conformó una obra cuya estructura metálica principal no tenía la capacidad de carga para el peso de la fachada; una fachada que se deformó y se comportó de manera inadecuada; miles de pequeñas piezas mal instaladas, con perforaciones por donde se filtraba el agua; y así, en cadena, una multitud de problemas como para que cientos de piezas se cayeran, muchos paneles se pudrieran, el metal se oxidara y los colosos de falsa piedra, en general, mostraran su precariedad patológica. Las torres-rocas no tenían la densidad pétrea sino una ilusión de volumen, tan propia de mucha de la arquitectura de consumo contemporánea.

De ahí que quede sonando una frase del arquitecto diseñador del proyecto cuando señala para los medios que “la forma de pensar un edificio no tiene nada que ver con su sostenibilidad”,¹ acaso, ¿qué entiende por sostenibilidad? Todavía más si se piensa en una obra pública, de intenso uso social y cuyos costos a largo plazo por el mantenimiento en el tiempo serán muchas veces mayores que los mismos

costos inmediatos de la construcción, con unos recursos públicos casi siempre exiguos, limitados o largamente competidos ante las necesidades y demandas sociales. Hay una ética de la arquitectura pública que debe responder este tipo de preguntas.

La realidad material cuestiona la coherencia entre los discursos y las materializaciones, en buena parte de la arquitectura contemporánea. Frases relamidas y efectistas para justificar formas banales. Concreciones de una materialidad deleznable donde se comprometen ingentes recursos públicos. La pretensión de ser globales a partir de la cita o la copia grosera, a la par que denostan de la “arquitectura del lugar” y hablan del fin de las “identidades”, mientras en sus textos justificativos se habla de relación con la geografía, el paisaje, la cultura local y las comunidades. Ideas preconcebidas, cuya arbitrariedad formal nada tiene que ver con los manidos y abusados talleres de imaginarios, donde los deseos, aspiraciones y verdaderas necesidades no se reflejan; de ahí la insensatez, expresada por muchos en las comunidades, de invertir recursos públicos en una obra que

Foto: Luis Fernando González



no habían pedido ni necesitaban, ante otras necesidades más apremiantes.

De las tres falsas rocas solo quedan los restos. Una, la parte sur que contenía el auditorio, con su estructura desmontada, deja ver algunos muros y las escalinatas mirando al paisaje; las otras dos, la polisombra negra y las estructuras oxidadas parecen empaquetadas a la manera de una obra del artista Christo. Pero, contrario a lo que sucedería con la intervención del artista búlgaro-norteamericano que, al retirar las telas que cubren temporalmente los edificios, sorprende y devela la riqueza de lo que estuvo “oculto” ahí o negado ante la rutina cotidiana, aquí se nos devela la nada que (en)cubría la petulancia engañosamente formalista.

Ante aquel cadáver exquisito no queda sino la evidencia de la vacuidad. Aquella que es una obra paradigmática en los archivos del MoMA, pero una ruina insepulta en la realidad. Entonces, ¿a qué le responde este tipo de arquitectura contemporánea? A la museografía, las revistas y los premios, o la exigencia de uso de las demandas sociales, su apropiación y permanencia en el tiempo. □

Referencias

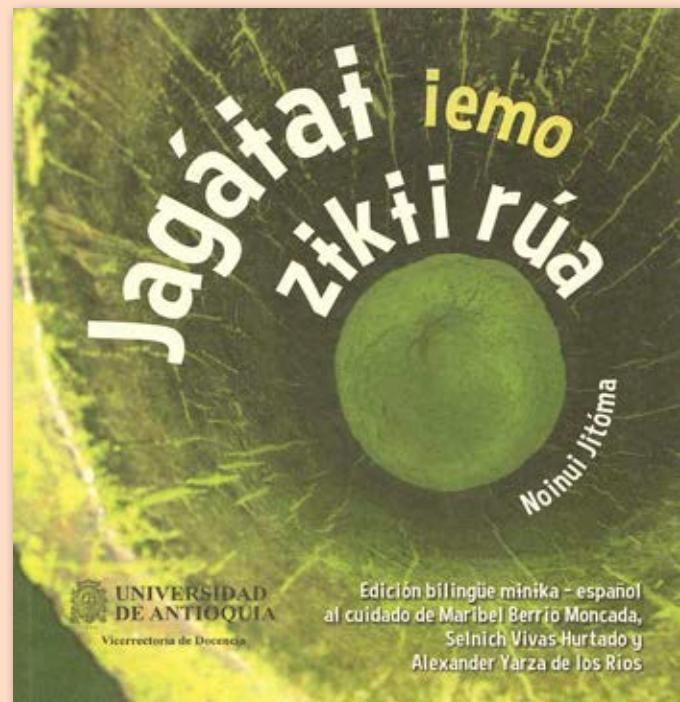
- Bohigas, O. (1969). *Contra una arquitectura objetivada*. Barcelona: Seix Barral.
- Fidalgo, X. (mayo 2014). Evolución arquitectónica. *Habitar* (258). Bogotá pp. 14-34.
- Moix, L. (2016). *Queríamos un Calatrava. Viajes arquitectónicos por la seducción y el repudio*. Barcelona: Anagrama.

Notas

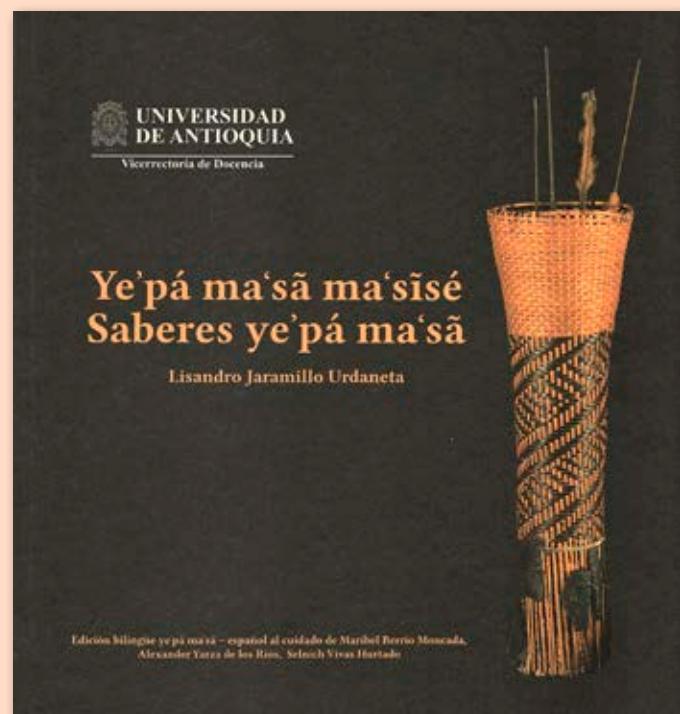
- ¹ <https://www.semana.com/cultura/articulo/danos-en-la-fachada-de-la-biblioteca-espana-de-medellin/369059-3>



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



La colección *Diwērs'sā, diversidades y saberes ancestrales* es una fusión de sentires, lenguajes, mares y territorios. Interpreta y acoge el colorido y la variedad de formas del vivir sabroso. Se configura como una estrategia pedagógica que transita por la pluralidad y heterogeneidad. Aquí somos canoa, tabaco, sabiduría, carrizo, canasto, maíz, cacao, ronda, isla, montaña, gentes. Aquí dignificamos la memoria de nuestras abuelas y mayores, en respeto a quienes hablan, andan y quieren diferente.



Medellín

Hacia una ciudad ecológica,
interconectada y multicultural

LUCA BULLARO

La transformación de la Plaza Botero
Croquis de Luca Bullaro

En los últimos años, Medellín ha sufrido una intensa transformación urbanística y social que ha tenido un impacto mediático de enormes proporciones, fuera y dentro de Colombia, y que está atrayendo un número siempre mayor de visitantes, curiosos, y estudiosos de todo el mundo.

Este cambio drástico se podría comparar con el que sufrió Barcelona en los años ochenta, cuando Oriol Bohigas, asesor de urbanismo, ideó el eslogan “monumentalizar la periferia”, un lema que se podría aplicar a los principios urbanísticos actuales de la ciudad antioqueña: los barrios periféricos de Medellín se van modernizando a través de un sistema de obras arquitectónicas contemporáneas que cuando logran fusionar los diferentes intereses de los visitantes y de los ciudadanos, multiplican la posibilidad de socialización de los habitantes, mejoran la seguridad y abren, como afirma Sergio Fajardo, “un proceso simultáneo de cambio de piel, razón y corazón”.

El Centro Cívico y La Zona Norte son las dos áreas urbanas que en los últimos años han cambiado su fisionomía gracias a los interesantes equipamientos públicos realizados y gracias a varios sistemas eficientes de conexiones, en los cuales los nuevos espacios públicos se benefician de la exuberancia de la vegetación típica del Valle de los Aburraes.

El pulmón verde de la Zona Norte, que enlaza el Jardín Botánico, el Parque de los Deseos, el Parque Explora y el Parque Norte es uno de los más populares conjuntos de espacios públicos que aglutina interesantes ejemplos de arquitectura contemporánea a la naturaleza exuberante del valle de Aburrá.

El Proyecto UVA representa, probablemente, la operación urbana más importante de los recientes años, pero todavía dispersa en el amplio territorio urbano (a causa de la interrupción del programa), en cuanto logra recuperar varias zonas urbanas inutilizadas, y transformarlas en lugares públicos y democráticos en los cuales se fomenta una sabia integración entre el mundo natural, arquitectónico y social.

El desarrollo turístico de la Zona Norte se generó gracias a la edificación del Parque Explora, a la rehabilitación del Jardín Botánico, a la metamorfosis peatonal de la calle Carabobo, a la definición del Parque de los Deseos —en el cual el espacio de la ciudad se vuelve *tridimensional* en la monomatérica terraza-mirador de la Casa de la música— que acoge una intensa programación cultural de cine, música y espectáculos y

proporciona el acceso al Planetario, nuevo punto de interés turístico y bisagra arquitectónica entre la estación suspendida del metro y el campus de la Universidad de Antioquia, construido en los años sesenta del siglo pasado por un equipo de inteligentes y responsables arquitectos guiado por Raúl Fajardo y Augusto González, maestros de la arquitectura antioqueña.

Este último proyecto urbano, extraordinario pero todavía aislado, es un contundente ejemplo de adaptación de los principios de la Modernidad europea a la cultura y al clima caliente de la ciudad: en su concatenación entre elementos naturales y artísticos da vida a un pueblo para la cultura y el aprendizaje de altísima calidad que merecería estar incluido en el listado del *Patrimonio mundial de la UNESCO*, y seguramente va conectado al conjunto de áreas públicas adyacentes, que incluyen el Parque de los Deseos y la nueva sede de Ruta N, que se desarrolla alrededor de un patio con vegetación ya exuberante y con una extraordinaria piel verde y fresca, organizada a partir de un conjunto de eficaces enredaderas.

El centro cívico

A partir del proyecto integrado en el *Plan piloto* de Josep Lluís Sert —maestro del Movimiento Moderno español que realizó los planes urbanísticos de Bogotá, de Cali y también de Medellín— se ha ido desarrollando en el centro un sistema de lugares públicos monumentales. En él se incluye el Parque de las Luces, ejemplo de concatenación entre arte-arquitectura-paisaje, dominado por las esbeltas columnas luminosas que dialogan con los adyacentes guaduales. También se encuentran la Plaza Mayor, con su enorme basamento hueco dedicado al centro de convenciones, y su multiplicación del espacio público a diferentes cotas; la Biblioteca EPM, construida en 2005, con su extraordinaria espacialidad interior que se basa en una compleja concatenación de planos inclinados; la Plaza de la Libertad; el Centro Administrativo La Alpujarra, con su plaza central dominada por la enorme escultura metálica de Rodrigo Arenas Betancourt; la antigua estación del ferrocarril, transformada en un espacio recreativo, expositivo y comercial; el Parque de los Pies Descalzos,

un conjunto de áreas democráticas de generosas dimensiones dedicadas al relax y a la organización de espectáculos musicales y teatrales al aire libre, proyecto emblemático que desencadenó la reciente transformación urbana: un sistema orgánico hecho de agua, bambú, flores, pequeños pájaros, arena, en el cual los transeúntes pueden experimentar inusuales sensaciones táctiles y olfativas. Y, finalmente, el Teatro Metropolitano, interesante proyecto introvertido de Oscar Mesa y Marco Montes —que reinterpreta algunas ideas del arquitecto italiano Aldo Rossi— circundado de amplios parqueaderos, y que en un futuro próximo sería fundamental transformar en espacios públicos sombreados y enlazados con las zonas abiertas adyacentes. Y así, se generaría una vasta área democrática y ecológica que logre incluir en el sistema estos importantes y vecinos equipamientos urbanos.

Las Unidades de Vida Articulada (UVA)

Han ganado recientemente fama internacional, debido a su presentación en la Bienal de Venecia, en Italia, y a la obtención del “Premio Holcim”. Gracias a estos centros culturales y deportivos se cumplió una transformación sistemática de vastas áreas privadas e inutilizadas (adyacentes a los antiguos depósitos públicos de agua) en espacios sociales y recreativos.

En la primera fase de la operación, coordinada por el arquitecto Horacio Valencia, se analizaron más de treinta áreas urbanas con el objetivo de generar espacios públicos de alta calidad en los barrios más pobres. Las viejas cercas que protegían las infraestructuras fueron demolidas con el objetivo de abrir los espacios a los ciudadanos. Las áreas verdes alrededor de los depósitos de agua, regeneradas, están comenzando a formar una red que confirma el interés en fortalecer los lazos con las comunidades, especialmente aquellas que en el pasado han estado bajo el miedo de la violencia. Se ha trabajado con los



La Zona Norte de Medellín: arriba el campus de la UdeA y el Parque Norte, hoy en día lastimosamente desconectados; abajo, el Jardín Botánico; en la franja central, el Parque de los Deseos y el Parque Explora. Foto: Alcaldía de Medellín.

residentes en el desarrollo de los proyectos, gracias a los talleres de proyecto participativo, con la idea de conocer los deseos de la comunidad y actuar en consecuencia.

El Proyecto UVA logró crear lugares públicos democráticos en conexión armoniosa con el sistema natural existente y con los flujos urbanos principales. Esta reciente operación aparece hoy en día como un inteligente modelo de referencia para la promoción de la educación, la cultura y la tecnología, a través de la apertura y la democratización de áreas privadas subutilizadas, y de la exaltación de los valores urbanos y paisajísticos existentes en la ciudad.

La UVA “Ilusión verde”, inaugurada el año pasado en El Poblado, es un espacio verde con juegos infantiles, una amplia biblioteca y lugares para la recreación social y deportiva. Con más de treinta mil metros cuadrados de espacio público y trescientas especies de árboles plantados, fue construida gracias a un acuerdo administrativo entre el Área Metropolitana, el Municipio de Medellín, la Fundación EPM y el INDER, la institución que administra los centros deportivos públicos de Medellín.

Tres edificios bien integrados en el paisaje: un parque multifuncional equipado para el esparcimiento, la formación, la cultura, la educación, el deporte, el comercio. El proyecto arquitectónico es

un sistema de franjas verdes que se adaptan a las curvas de nivel: una serie de edificios sinusoidales sigue la topografía del lote y da vida a un nuevo paisaje que logra concatenar de forma inteligente lo artificial y lo natural, lo existente y lo nuevo.

En realidad, es el mismo camino, con sus taludes y sus muros curvos de contención, que alber-

cación, que producen una notable fragmentación en los flujos peatonales.

Una de las hipótesis para la recualificación del centro, que se está estudiando en el ámbito de los cursos de Proyectos de la Universidad Nacional de Colombia (docentes Luca Bullaro y Diego González) es la peatonalización de la avenida La Playa, columna vertebral del centro histórico, colmada de árboles centenarios, que acoge por debajo del manto asfáltico la quebrada Santa Elena, responsable de su traza orgánica que se contrapone a la “racionalidad” ortogonal de las manzanas adyacentes. La Playa, prescindiendo del tránsito de coches privados, se colmaría fácilmente de cafés, de restaurantes al aire libre, de actividades públicas de varios tipos.

Se podría, en esta área, reinterpretar el tema del agua que transita por debajo, como propuso Rogelio Salmona en el proyecto de transformación de la avenida Jiménez en Bogotá, eliminando por ejemplo algunos segmentos del suelo para restablecer la relación visiva y sonora con la quebrada, o introduciendo un conjunto de fuentes artificiales.

La peatonalización generaría un flujo democrático que conectaría el sistema del metro y del nuevo tranvía con la Plaza Botero, los centros culturales del Colombo Americano y de la Cámara de Comercio, y enlazaría con la zona oriental dominada por el Teatro Pablo Tobón Uribe, el Parque Bicentenario y el Museo de la Memoria, testimonio de los arduos años ochenta colombianos, que con su arquitectura inusual atrae ciudadanos y turistas siguiendo el modelo del Museo judío de Berlín, del arquitecto Daniel Libeskind.

ga por debajo los espacios cubiertos: la ruta verde conecta armoniosamente el área superior adyacente al centro comercial con la zona residencial y comercial de la “Transversal inferior”. Los edificios se convierten entonces en una moderna y ecológica ruta topográfica: un ejemplo único en la ciudad de una arquitectura que parece anclada a la colina, con una serie de conexiones públicas y con una extraordinaria mezcla funcional muy útil para el fomento de la amalgama social.

En los últimos años la administración pública ha trabajado con ímpetu en la creación de diferentes centralidades culturales en los barrios periféricos, pero a veces descuidando las necesidades del corazón de Medellín. Como la mayoría de los centros urbanos, posee enormes potencialidades sociales: es la zona comercial más importante, densa y llena de vitalidad, pero con áreas peatonales totalmente insuficientes, saturadas de ruido y de contaminación, con *heridas* en la trama urbana creadas por las grandes arterias de comuni-



UVA Ilusión verde. Fuente: Epm

Nuevos flujos turísticos y culturales

Gracias a las intervenciones realizadas en los últimos años, en Medellín se está desarrollando un nuevo tipo de turismo —se podría definir

como arquitectónico y cultural— que incita a educandos y profesionales colombianos y de toda América Latina a visitar los nuevos edificios icónicos, símbolos del desarrollo tecnológico, económico y social del país.

Siguiendo el modelo barcelonés de “acupuntura urbana”, a través de la definición de sitios estratégicos de actuación, y de potentes conexiones peatonales entre estos puntos, existe la expectativa de que en los próximos años la ciudad pueda seguir regenerándose y dando vida no solamente a nuevos iconos arquitectónicos sino a sistemas urbanos más complejos, interconectados y ecológicos.

Aparece crucial la construcción de un conjunto integrado de espacios públicos verdes que insistaure unos fuertes lazos entre los objetos icónicos que continúan aislados. Emerge la necesidad de realizar una multiplicación de los lugares públicos con el fin de crear un sistema peatonal amplio que pueda captar de manera armónica los nuevos flujos turísticos y mezclarlos con las diferentes actividades cotidianas de la ciudad.

Los parques ecológicos multiculturales

Nuevas operaciones de transformación urbana serán muy importantes en los próximos años para luchar contra la segregación física, cultural y social que todavía caracteriza varias zonas de la ciudad. Al lado de la recualificación del centro hay otro tema estratégico que, desde algunos años, estamos investigando en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia y que jugará un papel fundamental en la “metamorfosis ecológica de la ciudad”: la creación de un conjunto multicultural de parques urbanos que inunden de verde el corazón de la urbe y que sean conectores físicos y metafóricos: entre barrios adyacentes, entre ciudadanos de diferentes clases sociales, entre locales y extranjeros.

El área de las actuales pistas del aeropuerto Olaya Herrera —el *hall* de acceso es uno de los más interesantes diseños modernos de Colombia, realizado al final de los años cincuenta del siglo pasado por el talentoso arquitecto antioqueño Elías Zapata— representa uno de los puntos estratégicos, en el cual se plasma una de las transformaciones urbanas ecológicas. A po-

cas decenas de metros del campus de la Universidad Pontificia Bolivariana, bordeados de jardines públicos y espacios deportivos llenos de vitalidad, como la Unidad Deportiva de Belén y el Parque Juan Pablo II.

Gracias a las actuales obras, ya en proceso de ultimación, para conectar la ciudad con el aeropuerto de Rionegro a través de una autopista rápida, la extensa área podrá cambiar de fisionomía, y en lugar de las pistas del aeropuerto podría surgir un extenso jardín público, de dimensión similar al *Central Park* de Nueva York: un pulmón verde con unos recorridos peatonales sombreados que conecten las áreas urbanas adyacentes, hoy completamente aisladas a causa del perímetro cerrado que protege las pistas de aterrizaje.

El clima caliente constante del valle estimuló a estudiantes y docentes de la Universidad (Proyectos II: docentes Carlos Molina, Javier Castañeda y Luca Bullaro) a proyectar un oasis repleto de la exuberante vegetación típica del valle, y con un “corazón azul”: un lago artificial con cómodas y frescas zonas de descanso donde los ciudadanos y los visitantes puedan encontrar un lugar que represente la enorme biodiversidad de Colombia: un espacio para el relax, alejado de la contaminación y del ruido de la ciudad.

A lo largo del curso del río Medellín, columna vertebral del área urbana y territorial, está en curso el proyecto de Parques del Río. Actualmente, la zona se presenta como una barrera urbana bordeada en los dos lados por las autopistas que fragmentan por completo la trama de la ciudad. En los últimos años se llevaron a cabo varios estudios para la trasformación del área, se organizó un concurso internacional de anteproyecto arquitectónico y paisajístico, y empezaron los estudios de factibilidad para la ubicación de la autopista debajo del suelo: las investigaciones decretaron que la solución presenta considerables problemas técnicos y económicos, tanto que del proyecto del concurso se ha podido realizar una porción mínima, inaugurada en 2017, y solamente gracias a una inversión económica de enorme envergadura.

Una hipótesis diferente para el desarrollo económico más viable de este indispensable parque lineal ecológico (analizada en algunos de

los Laboratorios de Proyectos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional) podría ser la construcción, en algunos puntos, de la autopista a un nivel superior, con la posibilidad de crear por debajo unos amplios espacios ecológicos que conecten con facilidad las dos franjas del río, mediante un conjunto de puentes peatonales y de ciclo rutas, y que alberguen varios tipos de actividades turísticas, culturales, sociales y deportivas, protegidas de la lluvia y de los tórridos rayos del sol. Hay ejemplos similares en Génova (Italia) con la *Sopraelevata* que *vuela* entre el puerto y el centro de la ciudad sin obstaculizar los flujos peatonales que ligan la ciudad a los muelles reformados por el arquitecto Renzo Piano. También, la armónica vía de tren de la ciudad alemana de Wuppertal, suspendida gracias a una estructura metálica que recuerda los elegantes sistemas tridimensionales metálicos de Gustave Eiffel.

La arquitectura urbana de Medellín en los últimos veinte años, desde el Parque de los Pies Descalzos hasta las recientes UVA, ha contribuido de forma poderosa a la trasformación urbana, hacia la apertura democrática, a un mayor grado de inclusión social, al aumento de la seguridad; pero varios temas urbanos y sociales aparecen todavía pendientes.

Pensamos, por ejemplo, en la urgencia de, como afirmaba el arquitecto y urbanista catalán Josep Lluís Sert ya en los años setenta, de *recoser la ciudad*, de generar un archipiélago verde e interconectado que intente contrastar la grave y reciente situación de contaminación del aire y que inserte los varios puntos estratégicos dentro de un conjunto armónico: sistematizar entonces las áreas de atracción cultural y turística en el ámbito de un proyecto global, urbano y ecológico.

La ciudad no puede seguir desarrollando un conjunto de "islas" que no dialogan entre sí. Es esencial imaginar un hábitat urbano verde e interconectado: enfocar el desarrollo hacia la multiplicación del espacio público y la utilización inteligente de la vegetación colombiana: las grandes arboledas de extraordinaria variedad, color, forma y textura —como repitió hasta al cansancio el maestro Sert en las reuniones realizadas en la Oficina de Planeación de Medellín— son una de las más

extraordinarias riquezas de la ciudad. Beneficiarse de las grandes copas verdes para la creación de un sistema de lugares abiertos pero resguardados es una regla fundamental para la creación de una ciudad multicultural que concatene de forma inteligente arquitectura y naturaleza.

Las inversiones públicas deben tener un carácter holístico: una ocasión fundamental para introducir fuertes cambios en la realidad urbana que, social y físicamente, se presenta todavía colmada de barreras. El aumento exponencial de visitantes nacionales y extranjeros debe coincidir con el crecimiento de los momentos de encuentro y de socialización entre gente de tipo y cultura diferente. El viajero que ha vivido esta integración en Londres, París, Barcelona, Rio de Janeiro o Nueva York puede actuar como una bisagra social y cultural con el fin de generar un diálogo entre ciudadanos de varias clases sociales, que hoy en día difícilmente interactúan entre sí.

El nuevo orgullo de los habitantes de los barrios menos afortunados representa con toda seguridad un estímulo hacia al diálogo y la comparación con el otro, y contribuye con el desarrollo de una mentalidad más abierta, culta y respetuosa. □

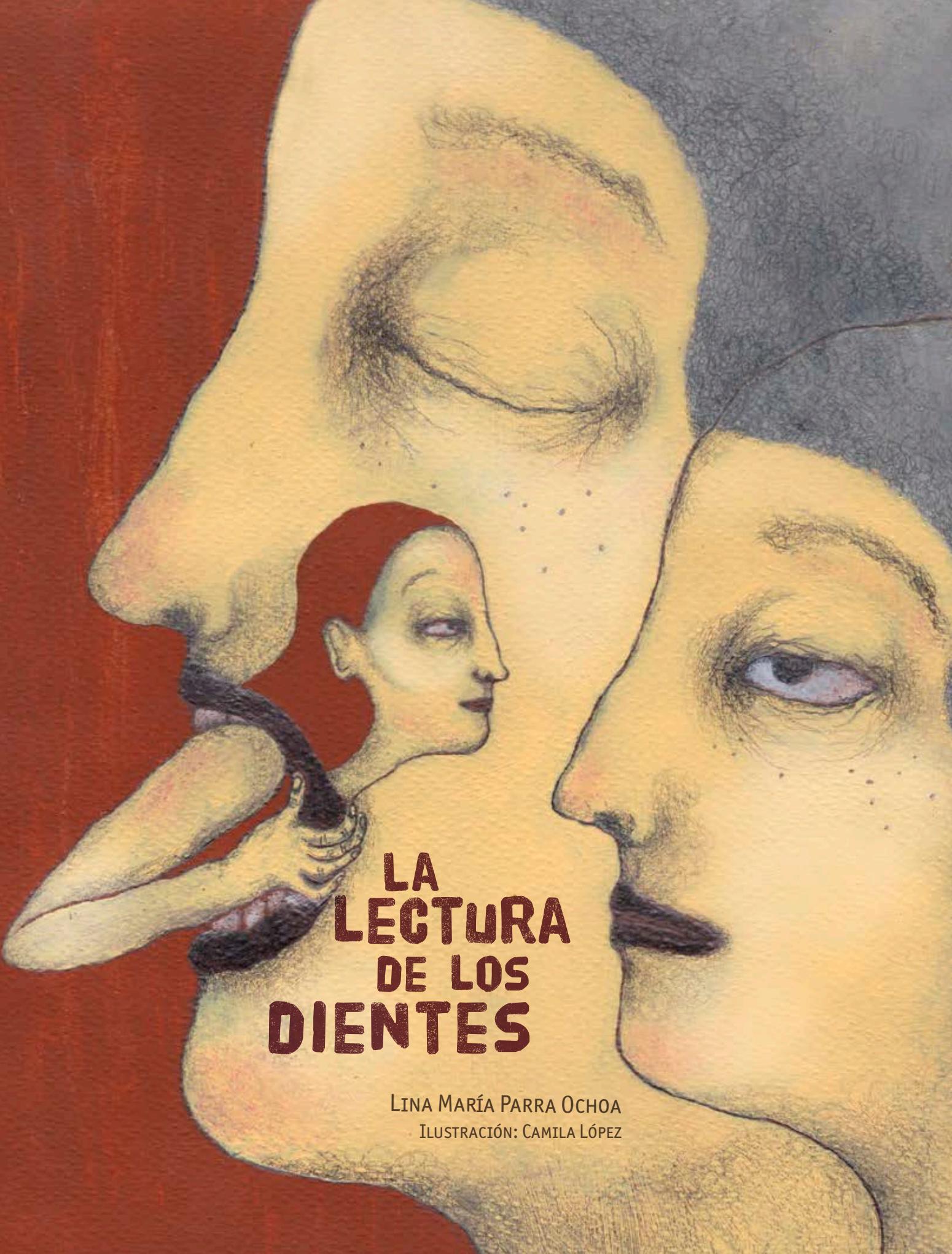
Referencias

- Sert, J. L. (1942). *Can our cities survive? An ABC of urban problems, their analysis, their solutions*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sert, J. L., Rogers, E. N. y Tyrwitt, J. (1954). *Il cuore della città: per una vita più umana delle comunità*. Milano: Hoepli.
- Bohigas, O. (1970). *Arquitectura i urbanisme durant la República*. Barcelona: Tusquets.

Luca Bullaro

Profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia. Doctor en Proyectos Arquitectónicos de la Università degli studi di Palermo. Magíster en "Arquitectura: Crítica y Proyecto" UPC-ETSAB, Barcelona. Ha ganado diferentes premios como la "Medaglia d'Oro all'Architettura Italiana, Triennale di Milano".





LA LECTURA DE LOS DIENTES

LINA MARÍA PARRA OCHOA

ILUSTRACIÓN: CAMILA LÓPEZ

Frente al espejo Esperanza confirma que tiene los dientes perfectos. Todos los días confirma la misma cosa, porque casi todas las noches sueña que se le caen. Otras noches simplemente no sueña nada, a veces sufre de insomnio. Hace tiempo no ejerce la odontología y los únicos dientes que mira son los suyos en las mañanas, los de su esposo en las noches y los de su perra cuando se los cepilla una vez a la semana.

Se está pasando la seda dental por entre los dientes frontales, cuando Soledad la llama al celular. La pantalla brilla con la foto de su hermana. Estamos viejas ole, así la saluda, no lo puede evitar porque la foto, y de paso el espejo frente al que ella se encuentra, se lo recuerdan. Soledad no contesta nada, no le gusta hablar de la vejez, de los años que ya, inevitablemente se le notan. Pero toma aire y le dice a su hermana para qué la llamó. Necesito que me revisés los dientes. Me duelen unas muelas. Unas de esas de atrás que me jodió el tegua de Heliconia. Esperanza no se resiste a la propuesta, aunque viven en ciudades diferentes. Lleva varios meses desde que se jubiló, sin hacer nada y sin querer admitir que está aburrida, que ha perdido el propósito. Esa mañana empaca un par de mudas de ropa, llama a su esposo para avisarle que no la encontrará esa noche cuando vuelva, y que si puede regrese más temprano para alimentar a la perra. Logra comprar un vuelo, y en la tarde está bajando a Medellín en un taxi que huele a nuevo.

Se repasa los dientes con la punta de la lengua, ya es un tic que tiene de hace tiempo, pero cuando se ve en el retrovisor del carro, deja de hacerlo. Relaja los gestos de su rostro y se toca suavemente con el dedo la piel del contorno de la boca, como queriendo sentir las pocas arrugas que ya no se borran. El taxista la mira a través del espejo y Esperanza se avergüenza y vuelve los ojos hacia la ciudad, allá abajo entre las montañas. Después de otro rato de silencio el conductor le empieza a poner conversación. A cada pregunta que recibe, Esperanza contesta con una mentira. Que en qué trabaja: administradora de empresas. Que si es de afuera: no, vive en Medellín. Que si es casada: viuda.

Aprendió sola a decir mentiras. Nadie le enseñó, por el contrario, le taladraron en la cabeza que no las dijera, que no dijera cosas inventadas, cosas que no eran ciertas. Pero descubrió como casi todos los niños, por azar, las posibilidades de las mentiras, y no quiso renunciar a ellas. Conocía sus mentiras y no se contradecía, las estudiaba, las extendía frente a sí para que se le revelara cada esquina, y levantaba un mundo como una maqueta, en donde la mentira se erigía verdadera. Con el tiempo y el entrenamiento nunca nadie llegó a descubrirla. Las respuestas salen de su boca certeras y directas, como las verdades que no hay que pensar. Esperanza se complace con esto, porque entiende que ya le es tan común mentir que le sale natural, como un talento.

Cuando se baja del taxi es una mujer que ha vivido en Medellín toda la vida, que no ha podido jubilarse de administrar empresas porque la ley de garantías no la acogió,

que no tiene hijos y no disfruta de los animales, que quedó viuda hace un par de años y que viaja para distraerse de la falta del marido. Pero cuando se para ante el edificio donde vive su hermana, el taxi ya en la esquina de la cuadra, vuelve a ser ella, la odontóloga jubilada sin propósito.

Dejó Medellín para estudiar odontología en la Universidad Nacional de Bogotá en el 74. No recuerda por qué quiso esa carrera y nunca pudo explicárselo a nadie más, pero sacaba buenas notas y eso era lo que bastaba para la familia. Casi una médica. Años después compensaría la falta de ambición profesional al casarse con un médico alemán y tener una niña y un niño que crecerían para convertirse a su vez en médicos. Su hermana la recibe en la puerta del apartamento y se disculpa por no haber ido a recogerla al aeropuerto, pero el dolor de muelas la tiene mareada. La nariz de Esperanza es aguda como un sabueso, huele un tufillo de mal aliento que sale de la boca de su hermana al hablar. Se ha estado lavando mal los dientes por el dolor.

En el año 62 llegó al pueblo un dentista de Medellín. Traía sus herramientas en un maletín de cuero y montó consultorio en una oficinita en una esquina del parque. Colgó a la entrada su diploma, pero nadie se molestó en leerlo. No había más opciones, en Heliconia no existían los dentistas. Al otro día de su llegada la fila de gente atravesaba el parque y casi alcanzaba la iglesia. El hombre se dedicó a sacar muelas, sin anestesia, sin pericia y sin misericordia, y en una semana ya medio pueblo estaba mueco. Pero el domingo, el cura desde su púlpito advirtió a los feligreses de las malas prácticas del dentista que en realidad no lo era, porque el diploma que había colgado a la entrada de su consultorio improvisado, era de una universidad que no existía en Medellín. El cura lo revisó de cerca después de dos días de dolores por la muela que el dentista le había arrancado. Pero ya el daño estaba hecho.

Esperanza recuerda ese domingo en la misa en que escuchó llorar todo el tiempo a Soledad, con la cara hinchada y las mejillas verdosas. El sábado la habían llevado al dentista que le sacó con tenazas dos muelas. Los terceros molares inferiores, aprendería después en la facultad. Desde eso Soledad solo volvió al odontólogo si era estrictamente necesario, e incluso en esos casos posponía las visitas hasta que los dolores eran insostenibles. Casi siempre cedía más fácil ante la perspectiva de una revisión o de un procedimiento si era de la mano de Esperanza.

Esperanza sienta a Soledad sobre la tapa del sanitario porque la luz blanca del baño es la más propicia de toda la casa para hacer el examen. Se pone guantes de látex y un tapabocas, y se asoma adentro de la boca de su hermana, como lo hacía tantas veces al día antes de jubilarse. La misma coreografía, el paciente se acuesta con la boca cerrada a presión, con los ojos abiertos de miedo. Ella lo relaja con unas palabras que fue puliendo con el tiempo en el oficio y que siempre funcionan. El paciente abre la boca ante su pedido, como una caverna y ella se sumerge entre los dientes, en ese universo oscuro y a veces maloliente, y deja de pensar en la persona. Tenés mal aliento, le dice

a su hermana. Lee con detenimiento la historia de Soledad en sus dientes. Las muelas que le sacaron a los ocho años. Las calzas que le pusieron después en Medellín. Las encías un poco inflamadas y rojas. El tono amarillo de los dientes, aunque su hermana no fuma. Hay una inflamación alrededor del segundo molar inferior del lado derecho. La encía está casi negra. Hace unos meses a Soledad le operaron esa zona porque se le estaban muriendo unos nervios que quedaron lastimados desde la infancia. Esperanza entiende que hay que volver a operar, pero no quiere decírselo todavía.

Se toman un café negro en la cafetería de un centro comercial y cada vez que su hermana habla Esperanza le mira los dientes. No le cuenta que está aburrida, que no tiene propósito, que extraña la odontología. No le dice nada de la emoción que le causó la perspectiva de emprender un viaje solo para examinar una boca, que la hizo temblar un poco mientras empacaba. Pero decide quedarse unos días más, para acompañar la cirugía de su hermana. Es amiga del odontólogo de Soledad, estudiaron juntos la carrera. En los setenta caminaban desde el centro de Bogotá hasta Chapinero, enfundados los dos en unas ruanas de lana virgen porque ambos venían de climas más cálidos. En Chapinero él la dejaba en su casa y seguía unas cuadras hasta un inquilinato donde le arrendaban una pieza fría. Las caminadas terminaron cuando Esperanza conoció al alemán. Dejaron de verse. Ella encontró a su amigo muchos años después en el directorio odontológico de la empresa de salud de su hermana y se lo recomendó simplemente porque no conocía otro nombre en la lista. Salió mediocre, piensa mientras se termina el café.

El dentista de Heliconia se escapó la madrugada del mismo domingo del sermón, como si hubiera oido lo que se le venía, y cuando la gente llegó a buscarlo ya no quedaba nada. Esperanza fue de la mano de su padre, de la otra mano iba pegada Soledad. Ninguna de las dos sabía si lo que iban a presenciar sería un reclamo o una tunda de planazos de machete para el dentista. En la oficina había una mesa y un par de sillas volcadas. La gente no encontró contra qué otras cosas desahogar su ira. Ante el vacío, su papá salió rumbo al quiosco a tomarse unas cervezas y les ordenó que se fueran para la casa, pero Soledad y Esperanza se quedaron un momento más. En uno de los cajones de la mesa Esperanza encontró una herramienta metálica en forma de garfio delgado y se la metió al bolsillo. Con esa el dentista escarbaba entre los dientes, ella lo había visto el día que le sacó la muela a Soledad. Frente al espejo Esperanza de siete años repitió la acción. Extrajo la herramienta del bolsillo y con la punta metálica se sacó los restos de comida de entre los dientes. Le gustaba mirárselos, y también mirar los de las otras personas. Le parecían extraños, un poco monstruosos, protuberantes, puntudos, como serruchos.

Tal vez de ahí fue que le dio por la odontología. De esa herramienta. Esperanza cae en cuenta que no la guardó, que muchas cosas de su infancia se fueron perdiendo con las mudanzas. Como cuando tenía siete años, se para frente al espejo del baño en el

apartamento de su hermana y se saca con la seda dental los restos de comida de entre las muelas. Se toma su tiempo y se estira la boca para poder acceder a las partes más cavernosas. Cuando termina ve que las arrugas del rostro, que son pocas para su edad, están muy delineadas. A la piel le cuesta volver a su estado original, ya no es tan elástica. Estoy vieja, dice. Tiene sesenta y dos años. Soledad la espera en la puerta. Media hora después se están bajando de un taxi al frente de la casa de doña Beatriz. Esta vez, Esperanza no dice mentiras, porque el taxista no pregunta nada y ella se queda con las ganas de contar que se acaba de casar con un gringo millonario que se la va a llevar a vivir a Canadá, y que con su hermana quieren convencer a su mamá para que acceda a vivir en un geriátrico. Pero cuando el taxi ya ha arrancado y va en el semáforo de la otra cuadra, al frente de la casa vuelve a estar Esperanza, la odontóloga jubilada que disfruta mentir, y su hermana Soledad, a quien le duelen las muelas.

La casa de doña Beatriz está vacía, y pasan directamente a lo que ella llama consultorio, sin tener que esperar. Esperanza no ha preparado su historia, pero no tiene miedo, sabe que las cosas se le van a ocurrir sin problema. Desde adolescentes a ella y a Soledad les ha gustado ir a donde brujas. Mujeres que lean el tarot, el chocolate, el café, la mano. Mujeres que hablen con fantasmas, con ángeles, con las ánimas del purgatorio. Pero desde adolescente Esperanza decidió que siempre iba a decir mentiras. El asunto le interesaba más así. Quería ver con qué salían las señoras si ella se empezaba a inventar otras vidas y otros problemas.

Cada vez que viaja a Medellín van juntas a donde doña Beatriz, que no es su bruja de cabecera pero que cuenta las mejores historias, y se inventa los mejores futuros. Soledad siempre sale imbuida de una falsa ilusión que se le diluye por completo apenas llega de nuevo a su casa. Esperanza simplemente disfruta imaginándose por un momento que es esa mujer falsa que ha ido construyendo con el tiempo para doña Beatriz. Esta vez, la mujer les indica que quiere probar un nuevo procedimiento que ha aprendido. La lectura de los dientes. Esperanza se queda lívida, no está preparada para esto. Ambas hermanas se sientan a un lado de una mesa de vidrio, del otro lado está doña Beatriz que extiende una pañoleta negra y saca de una caja de metal un puñado de dientes blancos. Esperanza debería poder nombrar cada uno, pero por un momento no recuerda nada de lo que aprendió en la universidad. Doña Beatriz mete los dientes en un vaso de vidrio, lo agita un par de veces y lanza los dientes sobre la pañoleta negra con histrionismo de bruja corriente. Las historias son las de siempre, pero esta vez solo para Soledad, esta vez Esperanza se queda callada, dice que no tiene nada que preguntar. Mira los dientes y cree ver algo, siente que puede leerlos, igual que si estuvieran ordenados en la boca de alguien. No sabía que esto podía hacerse y se lamenta un poco de que hayan pasado tantos años de su vida sin descubrirlo.

En Bogotá, unas semanas después Esperanza busca entre las cosas que trajo a casa de su consultorio luego de la jubilación. Hace días no se mira al espejo las arrugas ni

revisa que los dientes no se le hayan caído en la noche. La angustia del aburrimiento parece una de las mentiras que se inventa para los taxistas o para las brujas baratas. En una caja de cartón marcada *varios*, encuentra un tarro de vidrio, donde fue guardando algunos dientes a lo largo de los años sin que su asistente se diera cuenta. Eran dientes que por diferentes motivos quedaron abandonados, dientes que, después de extraídos, sus dueños no quisieron llevarse. Esperanza nunca entendió cómo las personas podían dejar algo de sí mismas botado e irse tan tranquilas. Ella los conservó con la devoción pragmática que se le profesa a algo respetado más que adorado.

Saca los dientes del tarro y los mira reposar sobre su mano. Le parece completamente lógico que esto es lo que se haga con ellos. Que puedan leerse los dientes. Después de todo es lo que ella ha hecho toda la vida, asomarse a las cavernas y leer en los dientes las vidas de las personas. Qué comen y cómo se lo comen. Si tienen nervios o estrés. Si fuman o toman mucho café o alcohol. Si son limpios o descuidados. Siente el temblor y la emoción de antes. Hay un propósito. El desarrollo histórico de la odontología ha sido brutal y doloroso. Desde los dentistas sin título que arrancaban muelas de gente igual que de ganado, hasta las cirugías reconstructivas que eran impensables hace unos años. Ahora existen nuevas tecnologías que Esperanza no puede manejar. Finalmente está mejor la jubilación. Tal vez la odontología fuera solo un camino, una puerta. En la odontología Esperanza había sido pequeña y prescindible, pero ahora, con los dientes de extraños en su mano abierta, presiente que la lectura de los dientes es algo para lo que ella nació, algo en lo que será indispensable. Lamenta un poco no haber leído bien las señales que creyó recibir en su infancia, pero sabe que ahora la lectura le saldrá natural, y que esta vez será verdadera. Sobre los dientes no pueden decirse mentiras.

Se sienta a la mesa del comedor. Coge el vaso de plástico azul que usaba en su consultorio para que los pacientes tomaran agua después de algún procedimiento. Al fondo puede ver los dientes y las muelas que sacó del tarro de vidrio. Los agita con un movimiento del vaso y los lanza sobre la mesa de madera, sin histrionismo. Los dientes caen aleatoriamente y se desperdigan. Un molar superior queda rozando un canino inferior izquierdo. Uno de los frontales está casi al borde de la mesa. Tal vez toda su vida debió hacer esto. El resto de la tarde lo pasa aprendiendo a leer en esos patrones dentales las indicaciones para el futuro. □

Lina María Parra Ochoa

Escritora graduada en Filosofía y letras, con maestría en Estudios latinoamericanos de la Universidad de Leiden en Holanda. Trabaja como docente universitaria de literatura y escritura creativa. En 2017 gana la Beca de creación de la Alcaldía de Medellín en la modalidad de cuento. *Malas posturas* es su primer libro.



En busca *de la* *felicidad*

JOEL STREICKER

TRADUCCIÓN DE JUAN F. HINCAPIÉ

ILUSTRACIÓN: LAURA HENAO



S

cott los vio primero: dos hombres enfundados en trajes de buceo que chapaleaban hacia la orilla de una pequeña playa veinte metros río abajo.

—Han de estar entrenando —dijo mientras señalaba a un hombre que sostenía una pizarra y que, era evidente, les daba instrucciones.

—¿Un 4 de julio? —respondió Heather.

—Es raro —admitió.

Pero ¿por qué más estarían allí? Nada parecía fuera de lugar, apenas una tarde perezosa en el Russian River. Río arriba, donde el nivel del agua no pasaba del metro, perros y niños se perseguían por el cauce rocoso, y tanto los padres como los dueños de los perros dividían su atención entre sus responsabilidades y sus conversaciones, sus bebidas y sus juegos de adultos. Heather y Scott estaban sobre un pedazo ínfimo de tierra, donde un brazo angosto y poco profundo del río volvía a unirse a la corriente principal, que a su vez, unos cien metros adelante, volvía a dividirse gracias a una pequeña isla. Todo el tiempo pasaba gente en canoas y kayaks exhibiendo varios grados de habilidad, actitud y embriaguez. Del lado opuesto, en la empinada ribera, podían verse todo tipo de secuoyas y abetos asediados por la corriente.

Una joven mujer pelirroja que estaba al lado de Heather apuntó el lente telescopico de su cámara hacia los buzos.

—Buscan un cadáver —dijo sin dejar de disparar.

Heather miró a Scott.

—Hace unas horas pasaron dos chicos en una balsa. Su padre estaba en el agua, pero se sujetaba de uno de los lados. De repente desapareció —explicó la mujer—. Pensaron que se estaba haciendo el tonto, y navegaron algunos kilómetros río abajo, pero nunca apareció.

—No puede ser —dijo Scott—. La corriente aquí no es muy fuerte. —Señaló un kayak que flotaba con tranquilidad: la corriente apenas lograba moverlo.

—En esta parte hay muchos hoyos profundos. Son como huecos en el suelo, que parecen bajar directamente hacia el fondo. La corriente simplemente te succiona. Incluso nadadores experimentados mueren aquí cada año —dijo la mujer.

Heather y Scott miraron aguas abajo. Los buzos se echaban al agua de espaldas, aunque con cautela; del punto por el que se sumergían brotaban burbujas.

Al sentir que la masa de ruido conversacional a sus espaldas disminuía, Scott se dio vuelta. Dos hombres con pantalones cargo verdes, chalecos salvavidas, camisetas polo caquis y sombreros de ala ancha se acercaron a la orilla. El *sheriff*, escuchó decir a alguien. Uno de los hombres cargaba una mesa plegable, el otro un pequeño maletín negro y lo que parecía una máquina de coser. El primer hombre desplegó la mesa cerca a la orilla y el segundo puso encima el maletín y la

máquina de coser. Abrió el maletín, conectó algunos cables de la consola que había allí dentro —un generador portátil— y se puso unos auriculares. Un tercer hombre le pidió respetuosamente a la gente que se retirara a fin de acordonar el área con cinta policial desplegada sobre unos conos de color naranja.

Un grupo de mirones se apiñó detrás del *sheriff* y sus hombres. Los rumores comenzaron a pulular: un hombre y su hijo se habían ahogado luego de que su canoa se volteara, alguien o algo había jalado hacia abajo a una joven pareja que nadaba por allí; un hombre de mediana edad, un borracho, se había caído de un bote y comenzó a nadar hacia abajo en vez de para arriba. Scott se preguntó de qué manera alguien sabría la dirección en que el borracho había nadado, si eso es lo que había hecho, en aquellas aguas turbias, sobre todo si se tenía en cuenta que el hombre no había regresado a relatar el cuento. Un hombre dijo que alguien se había ahogado apenas la semana pasada. La pelirroja declaró que tenía un hijo de cinco años y medio y no le importaba ser la madre que siempre hacía que el chico se pusiera un chaleco salvavidas en el agua.

El *sheriff* impartía instrucciones por los auriculares mientras los buzos se deslizaban con cuidado por el río. Luego de quince minutos retornaron a la orilla y hablaron con el *sheriff* y sus colegas.

—¿Quieres quedarte? —preguntó Heather.

Scott lo consideró. El paseo al río había sido agotador, y hacía mucho calor; sus hijos adolescentes se habían mostrado hoscos, monótonos y monosilábicos a lo largo del día. Su falta de interés en todas las actividades que se les ofrecían era notoria, así como su terquedad a siquiera considerar la posibilidad de que cualquier aspecto de la jornada fuera a traerles algo distinto a la miseria más abyecta.

Antes de que pudiera contestar, Heather dijo:

—Me da miedo por los chicos. Voy a ir hasta allá y les voy a decir que no se metan más al agua.

Scott asintió. Pasar algunos minutos solo no le caería nada mal, pensó.

—Buena idea —afirmó—. Aquí te espero.

Él era el responsable de planear el viaje. Había insistido en que los chicos vinieran con ellos y pasaran el día en el río. Se estaban haciendo mayores —ahora tenían trece y catorce— y ya habían llegado al punto en que no querían pasar su tiempo ni con él ni con Heather. Scott entendía, pero desde su no tan marcada mediana edad (como le gustaba considerarla) deseaba haber pasado más tiempo con sus propios padres cuando joven. La infancia se va tan rápido, pensó, y luego se van de casa y entonces te ves forzado a confrontar tu propia existencia sin dilaciones. Tenía recuerdos entrañables del verano, de todos aquellos días interminables y calurosos, los asados del 4 de Julio y los fuegos artificiales. Entonces aquello había parecido interminable, desde dos puntos de vista: Scott había pensado que la sucesión de veranos nunca se detendría,

y cada verano en específico arrastraba consigo el estupor del calor insoportable del Medio Oeste y el aburrimiento suburbano que hacía que el retorno a la escuela y el Día del Trabajo fueran casi bienvenidos.

Sus hijos, nacidos y criados en San Francisco, se quejaban cuando la temperatura sobrepasaba los 20 grados centígrados. Los veranos traían consigo neblina, clima fresco y turistas que tiritaban en pantalones cortos y sandalias. Vestir ropa debajo de la ropa era algo que le venía bien a su hija Maddy. Rellenita y pálida, Maddy anhelaba ser popular en la escuela. Llena de esperanza merodeaba varios grupos de chicas que le pagaban su lealtad de cachorrita con indiferencia y crueldad ocasional. Es muy lista para esas chicas, pensaba Scott, demasiado peculiar y especial para su edad, y esto hacía que las injusticias propias de la escuela fueran un tormento intenso para ella, y también para él. Heather insistía en que Maddy estaría bien una vez perdiera la gordura infantil. ¿Gordura infantil?, pensaba Scott, reacio a contradecir a su mujer, quien —anotó mentalmente y solo se había atrevido a manifestarlo una vez— todavía no perdía el sobrepeso producto de los embarazos.

—Es superficial, lo sé —dijo Heather—. Pero, créeme, las chicas de secundaria están obsesionadas con su apariencia, y es absurdo desear que sea de otra manera, por más que pienses que es tonto y que están equivocadas.

Su hijo, Edward, iniciaría la secundaria en el otoño. Siempre había sido un chico dulce y encantador, pero no bien dio el estirón durante el último año se volvió distante y malhumorado. Scott bromeaba con el hecho de que en vista de que ahora su hijo era el más alto de la familia y tenía la voz más profunda, debería procurarse su sustento. Edward ponía mala cara cuando sus padres hacían referencia a los cambios que atravesaba, y Scott por tanto hacía el esfuerzo de no decir nada cuando estaban juntos, pero lo tenía en la mira. Le preocupaba que Edward se convirtiera en uno de esos desadaptados que cometen crímenes horribles o que nunca se mudan de los sótanos de sus padres. Cuando era más joven, Edward quería ser atleta, pero siempre estuvo un punto por debajo del nivel de coordinación requerido para ser aceptado en alguno de los muchos deportes que practicó, y nunca pudo convocar la dedicación que Scott trató de inculcarle como una necesidad básica para destacarse en los deportes, o en los estudios, o en cualquier cosa. Scott se rehusaba a especular sobre las actividades de su hijo una vez se encerraba en su habitación hasta altas horas de la noche, el pálido resplandor de una pantalla colándose por debajo de la puerta, pero las tentaciones incorpóreas o ciberneticamente corpóreas que acechaban la punta de los dedos de un adolescente eran una obviedad latente.

Scott inspeccionó sus alrededores. No podía evitar pensar en estereotipos. Veía gente blanca echada sobre tumbonas o de pie en grupos, aferrada a latas de soda o cerveza, los hombres con tatuajes y barrigas prominentes y tostados de tanto sol, las mujeres reunidas como para una fotografía en secuencia, las jóvenes bulliciosas,

delgadas como cigarros, se ensanchaban hasta convertirse en mujeres mayores, de voces ásperas, en varios grados de abotagamiento. Los adolescentes vagaban por la orilla en grupos, los chicos con gorras de béisbol y largos trajes de baño, las chicas con sombreros blandos de verano, jeans cortados y bikinis; todos arrastraban un aire de sexo, drogas y amenaza.

Grupos de hombres y mujeres macizos, oscuros y de baja estatura, con ropa pasadas de moda, holgazaneaban bajo toldos de carpas portátiles, asaban carne en hornos Hibachi y saltaban al agua con sus numerosos hijos. Los niños les respondían en español, pero entre ellos hablaban en inglés.

Los envidiaba a todos, blancos y latinos, con sus grandes familias escandalosas y sus pandillas de amigos que se sentaban a jugar a las cartas en el agua poco profunda bajo un gran toldo. Bebían, discutían, reían, intercambiaban historias o recetas o lo que sea que hace la gente cuando se reúne en grandes grupos. En contraste, su familia le parecía minúscula y triste, y su intento por crear felices recuerdos familiares, del todo patético. Tanto su familia como la de Heather sufrían de la dispersión geográfica que a menudo conlleva el éxito económico. Ellos, al igual que sus hermanos, dejaron sus hogares suburbanos para buscar estudios superiores, carreras y algo de emoción en grandes ciudades fuera del estado natal. Sin embargo, él todavía se preguntaba por qué no habían podido establecer un grupo estable de amigos para compartir vacaciones y feriados. Todos los 4 de Julio, los Días del Trabajo, los Días de los Caídos los sentía como una reinvenCIÓN. Algunas veces pensaba que debía ser feliz o intentar algo distinto, no atarse a ninguna tradición, pero en cada nuevo y dudoso experimento de vacaciones familiares notaba que le costaba poner buena cara.

Los buzos volvieron al río, y la superficie se llenó de burbujas mientras iban hacia la ribera opuesta. Uno de los ayudantes del *sheriff* les hacía señas a las canoas y a los kayaks para que hicieran un rodeo cuando llegaran donde estaban los buzos. Una kayakista de mediana edad que se regaba de su blusa de tirantes preguntó qué estaba sucediendo:

—Buzos, señora —respondió el ayudante del *sheriff*.

—Escogieron el peor día para bucear —bufó mientras se valía con torpeza de su remo para vadear las burbujas.

—Buscamos un cadáver —dijo el ayudante en voz neutra.

—Sí, cómo no —contestó la mujer chapoteando su remo desdeñosamente, y prosiguió aguas abajo.

—Uno pensaría que la oficina de parques pondría un anuncio sobre las corrientes peligrosas. —De repente, Heather se había materializado a su lado.

—Hay anuncios sobre nadar bajo el propio riesgo —señaló Scott—. ¿Qué más quieres?

Heather lo miró.

—Sí, pero no dicen nada sobre las corrientes.

Scott podía leer su mente —por una vez, ¿podemos no pelear? —pero de todos modos se echó al vacío.

—Tampoco dicen nada sobre los árboles sumergidos, que también son peligrosos.

—No bien lo dijiste, sintió vergüenza por lo predecible de su comportamiento.

Heather suspiró.

—No quiero discutir contigo.

—Tampoco yo.

Se quedaron en silencio por un momento.

—¿Y los niños? ¿Vienen? —preguntó Scott.

—No —respondió Heather—. Dice Maddy que es repugnante que nos quedemos aquí a la espera de que saquen un cadáver.

Scott asintió.

—¿Y Edward?

—Ya lo conoces... Es demasiado esfuerzo para él ponerse de pie y venir hasta acá.

Frustrado, Scott comenzó a rechinar los dientes, pese a que sabía que esto enloquecía a Heather. Su padre, una caldera enfurecida siempre a punto de estallar, que Heather hacía lo posible por evitar, había rechinado sus dientes hasta convertirlos en minúsculos granos de maíz. Estaré muerto antes de que algo así me suceda, pensó Scott sombríamente.

Ambos miraron las burbujas que marcaban el progreso de los buzos. Podían escuchar los murmullos que el *sheriff* lanzaba en sus auriculares.

—Sabías que Edward no quería venir, ¿cierto? —dijo Heather.

—¿Edward? ¿En serio? No me digas.

—No. Me dijo que sus amigos iban a juntarse y a hacer algo por el 4 de Julio. Quería ir.

—Bueno, pues debió habérmelo dicho.

—Le daba miedo que te enojaras.

—¿Amigos? —Scott rio con amargura, hasta que asomó un poco de remordimiento—. ¿Desde cuándo Edward tiene amigos?

Heather le dio la espalda al agua antes de hablar.

—Mira, la mayoría de la gente aquí no sabe qué sucede, no saben que alguien se ha ahogado. Ríen, juegan y se divierten. No saben lo que sucede.

Scott se dio la vuelta. Era cierto: más allá del pequeño grupo de personas que seguían de cerca el drama en la ribera del río, todos los demás estaban completamente inmersos en busca de la felicidad.

—Maddy dice que Edward tiene muchos amigos en la escuela —dijo Heather mientras pateaba las piedras que tenía a los pies—. Tiene hasta novia.

A Scott le llevó un momento absorber las noticias.

—¿Y por qué no nos dijo? ¿Por qué no conocemos a ninguno de sus amigos?

—Scott, pasa en la escuela la mayor parte del día. Allí los ve. Cuando el verano acabe, todos irán a nuevas escuelas: Lowell, Wash, Lincoln, incluso algunos de ellos irán a escuelas privadas. Al menos, eso es lo que dice Maddy.

Scott sintió como si algo muy pesado hubiera bajado por su garganta y se hubiera alojado en su estómago. Volvió a mirar al río. Los buzos salían a la superficie, las manos vacías.

—Vamos —dijo—. Regresemos.

No hubo que convencer a los chicos de volver. De inmediato sintieron el cambio en el humor de su padre. Ya no exhibía su sonrisa demasiado radiante, y se mostraba cortés, si bien seco. No hubo más intentos de iniciar una conversación o de jugar atrapadas. No hizo nada por encender la chispa que une a las personas. Por una gran variedad de razones, fue un alivio para todos.

En un movimiento totalmente infrecuente para la familia, no hubo que pedirle a nadie dos veces que ayudara a guardar las cosas, las sábanas, las toallas, la hielera, el protector solar, las botellas de agua, el *frisbee*, el balón de fútbol, todo lo que Scott había empacado en la mañana.

Cuando entraron al carro Maddy, con voz apagada, le pidió a Heather si podía poner el CD de Fleetwood Mac. "Claro, cariño", dijo su madre poniendo el CD en la ranura. Últimamente Maddy se había interesado por lo que ella denominaba "Música para gente blanca vieja". Por una vez Edward no reclamó el control que su hermana ejercía sobre el radio del carro. Miraba indiferente la pantalla de su celular.

Veinte minutos transcurrieron desde que abandonaran el estacionamiento y Heather, Maddy y Edward ya estaban dormidos. El carro se deslizaba por un atardecer moteado sobre el sinuoso camino de dos carriles que atravesaba un gran bosque de secuoyas. Cinco minutos más y el bosque quedó atrás. La carretera serpenteaba por montañas plantadas de largas hileras de uvas, y por otras quemadas por el sol de mediados de verano, que a su vez contenían casas antiguas de madera que parecían abandonadas. La seductora voz de Stevie Nicks competía con el ajetreo del cálido viento que se colaba por la ventana. Scott sonrió. No escuchaba *Rumours* desde niño; le sorprendía lo bien que había envejecido. No estaba para nada sorprendido de recordar las letras de todas las canciones.

Luego de una curva que desembocó en una recta, Scott vio un deportivo azul noche estacionado sobre el arcén. El capó estaba levantado. Su pie derecho fue instintivamente al freno. Un segundo después vio a un hombre y a una mujer jóvenes —bronceados, delgados, ambos con camisetas negras y jeans— de pie junto al vehículo. El hombre abrazaba a la mujer por la cintura, los brazos de la mujer se entrelazaban en el cuello del hombre.

El pie derecho de Scott fue de nuevo al acelerador. Al rebasarlos, pudo ver que se estaban besando. Ignoraban su carro, los otros carros, los campos y los árboles, las

casas y los pájaros, el sol y el viento. Miró a Heather a su lado: seguía dormida con la boca abierta.

O quizá la pareja no estuviera tan distraída, pensó. Quizá estuvieran disfrutando todo lo que esta hermosa tarde del 4 de Julio tenía para ofrecer. Scott miró el retrovisor pero una leve curva en el camino no hizo que la pareja desapareciera, con todo y carro. □



Joel Streicker

Escritor y traductor. Autor de *El amor en los tiempos de Belisario* (Común Presencia, 2014) y de numerosos cuentos y poemas. Vive en San Francisco, California.

Juan Fernando Hincapié

Escritor y traductor. Su último libro *Mother Tongue: A Bogotan Story* fue publicado por Rey Naranjo Editores en 2018.

Editorial Universidad de Antioquia

Entre fenomenología y marxismo
Escritos filosóficos 1928-1933

Herbert Marcuse

Compilación y traducción
de José Manuel Romero Cuevas

Traducciones caníbales
UNA POÉTICA CHAMÁNICA
DEL TRADUCIR

Álvaro Faleiros

Antonio Silvera Arenas

El antídoto

*En memoria de Gabriel García Márquez,
que antes de que llegara la Inevitable,
se extravió en los laberintos amnésicos
de José Arcadio.*

Me cuentan que te has perdido
entre un sinfín de cuartos,
que descifras sin premio
un viejo manuscrito, en un taller
remoto y reluciente, donde siempre es marzo
y hace fresco.

Ya no salen prodigios de tus manos de mago,
dicen. Ni conjuros tremendos de tu boca.
La peste del olvido te ha llegado
y ningún viejo sabio concebirá por ti
la sustancia apacible que nos diste
para recuperar nostalgias extraviadas.

Yo no quiero creerlo, no es posible,
pues dejaste marcado cada objeto, el elusivo
tas, los pájaros, la lluvia, el corazón
con un preciso círculo de yodo
para el disparo de gracia cuando faltes
y lloveznen florecitas doradas.

Lo demás,
habrá que señalarlo con el dedo.

Ni una gota de tinta

Es cierto que el hermano mató al hermano.
Con saña le arrancó los dedos, ay, uno a uno,
y después un ojo, el otro,
las valvas vueltas y extremas
por donde entraba la música del mundo
hasta hacer una perla de su oscuro corazón.
Tajó la lengua, los dientes,
el cuero cabelludo, cual apache,
y con una motosierra, que aún retumba en el aire,
desmembró su cuerpo exacto y único.

También cayeron las torres babélicas,
no por designio de Yahvé
hace tiempo crucificado y a salvo:
un pueril David
las impactó con el más gigantesco proyectil
cargado como un arca de parejas amantes.

La niña yace aún atónita
y el padre lava su propia sangre
mientras tararea la canción de moda.

Lo abyecto ocurre tras la pared
que tal vez separa tu casa del vecino:
la traición, la alevosía, el descaro
del político que tasa votos, vacas, café.
La más bella negocia sus gracias
por una portada en *Vanidades*.

Pero tú, sigue aún el ejemplo de la naturaleza:
haz con ello una nueva flor,
como el maestro de Francia.
No te rebajes a la barbaridad campante.
Naciste para el canto
y no tienes derecho a derramar
ni una gota de tinta: no tienes derecho
a mancillar la pureza de la página,
la pantalla traslúcida
de tu alma,
con el crimen, la ira y la procacidad.

Borrachos

Nos molesta
su facundia, sus énfasis, su imbecilidad
que violentan el sagrado reposo del domingo.

Por sus ojos extraviados y atrevidos
emerge su alma sin recatos
y nos aterra la hondura de su envidia, su altísima soberbia,
la intensidad de su rencor.

En sus bocas,
avinagradas y babosas,
las canciones que amamos
son una profanación.

Y cuando se levantan
tambaleantes, de un tajo
tumban, con doloroso estruendo,
el milenario orgullo de la especie.

Pero cuando se duermen
en sus sillas, con la cabeza a un lado,
la más alegre música
suena tan triste en los altoparlantes.

• Reciclaje

Con el papel rayado,
un avioncito
que induzca, de un anciano, la nostalgia.

Con la madera rota,
un ataúd
que matice el almizcle del gusano.

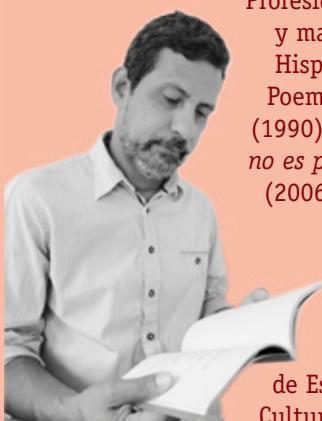
Del plástico tenaz,
una cometa
suspensa eternamente en el azul.

Del cuchillo oxidado,
una dulzaina
que hiera mortalmente a una muchacha.

A la botella vacua,
rellenarla de más vino, de arena,
de un veneno. **U**

Antonio Silvera Arenas

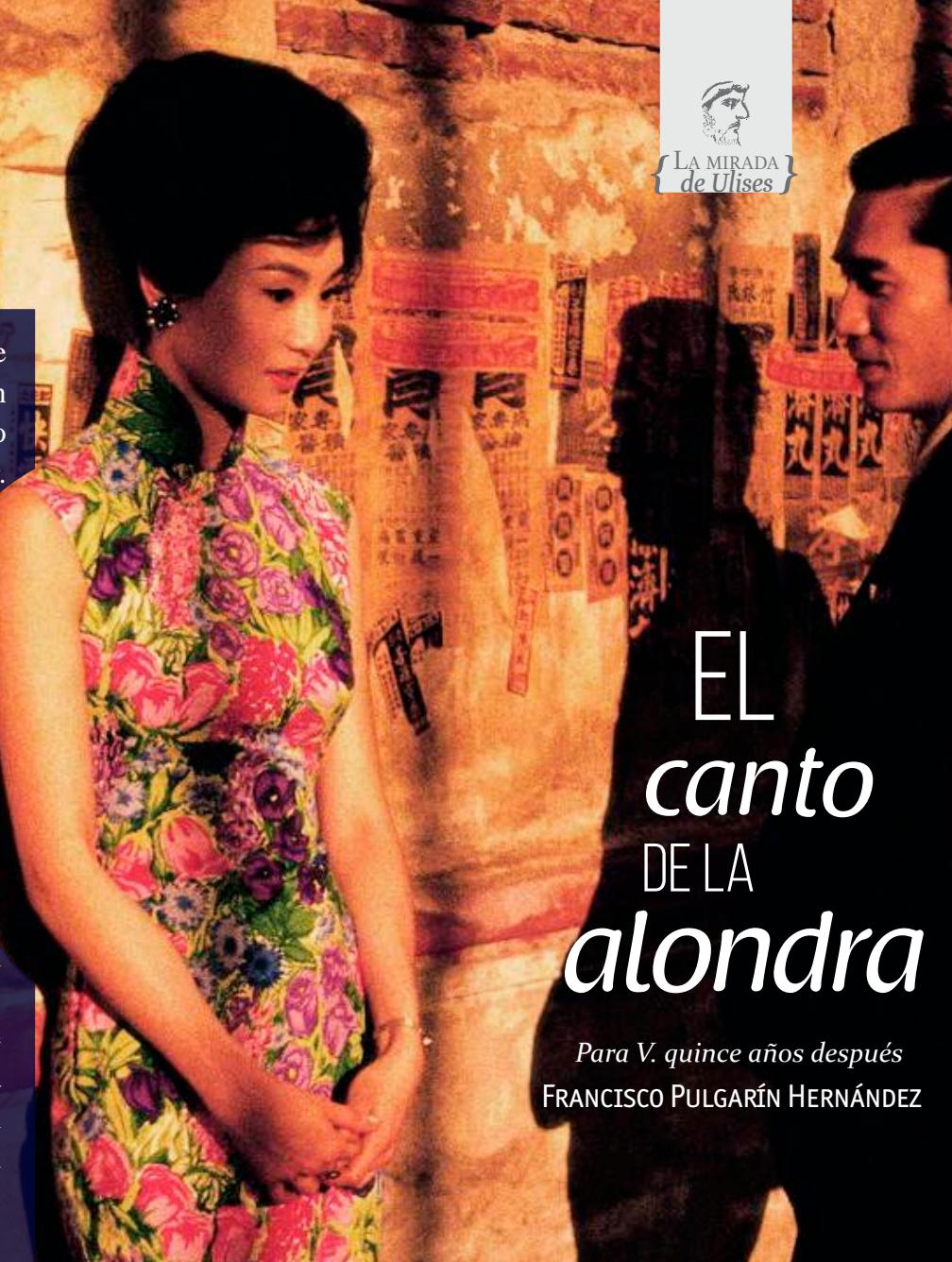
Profesional en Estudios literarios
y magíster en Literatura
Hispanoamericana y del Caribe.
Poemarios: *Mi sombra no es para mí*
(1990), *Edad de hierro / Mi sombra
no es para mí* (1998), *Cuesta trabajo*
(2006), *El fantasma de la alondra*
(2011), *Bocas de ceniza y
otros poemas* (2016)
y *Abecedario* (2017).
Con *Abecedario*, obtuvo la
Beca de Poesía del Portafolio
de Estímulos de la Secretaría de
Cultura de Barranquilla.





Tesis inicial. Ni el cine ni la literatura admiten historias de amor, lo único que existe es el desamor. En efecto, cuando del gran arte se trata el desamor parece triunfar por nocaut. Sin embargo, este triunfo encarna una paradoja: nombrar al desamor implica aceptar la existencia del amor. Esto es, amor y desamor son conceptos que se nutren de manera simultánea y no pueden existir más que en la aceptación-negación del otro. Dicho de otra forma, el puente que se tiende entre amor y desamor se sustenta más que nada en una relación causal y de mutualismo: sin uno no hay otro.

Esta teoría encuentra eco y sostén en cualquier revisión a la historia del cine. Y es que si analizamos el canon cinematográfico —si algo así existe—, más allá de géneros, como la comedia romántica, el trasegar que hacen los más importantes creadores de historias de desamor confirmaría lo planteado. Esa galería del desencanto, que nos han dejado algunos de los más grandes directores, es tan amplia como agridulce. Hay



EL canto DE LA alondra

Para V. quince años después

FRANCISCO PULGARÍN HERNÁNDEZ

para todos los gustos. Desde la exploración de amores traumáticos al estilo de *Blue Valentine*, de Cianfrance; adictivos como el de *Réquiem por un sueño*, de Aronofsky; dolorosos y accidentados como el de *A corazón abierto*, de Susanne Bier; improbables como el de *Reconstrucción*, de Christoffer Boe; hasta estudios en tiempo real sobre la vida matrimonial, como el hecho por Linklater en su trilogía *Antes del amanecer*, *Antes del atardecer* y *Antes de la medianoche*,

que merecería un artículo aparte; trágicos como el de la reciente y maravillosa *Guerra fría*, de Pawlikowski. El espectro del cine para retratar el desamor es tan amplio como memorable.

En todas estas películas, mal llamadas de amor, lo que sus directores parecen advertirnos es que nadie ama y sale ilesa del intento. A la luz de buena parte de estos romances cinematográficos todo amor es un desenlace triste que confina a la otredad y al destierro a sus protagonistas. Sin embargo, hay una serie de películas que hablan de pasiones inacabadas, de comienzos que tienen un final precipitado, incluso para los fugaces tiempos del amor. Dan cuenta de lo efímero, de lo que a punto de ser nunca se concreta. Se tejen, más bien se destejen, con besos que se atascan en sus propios labios y se malversan en el encierro incómodo de un ascensor; con los leves roces de unos dedos que se buscan sin encontrarse en la confusa soledad de un cuarto de hotel; con miradas, gestos y silencios que atestiguan lo que pudo ser, la felicidad, que la indecisión amarga de los amantes aplazó sin remedio y para siempre.

Perdidos en Tokio (*Lost in Translation*), de Sofia Coppola, a quince años de su estreno en nuestro país, es una pequeña joya que habla de los amores inconclusos y de esas personas con las que todos nos cruzamos alguna vez en la vida, con las que dejamos algo por saldar, aca- so una deuda de amor. Estos quince años son, a su vez, un buen pretexto para recordar otra de esas obras de amores inconclusos, que tienen como referente el *Breve encuentro* de David Lean: *Deseando amar* (*Fa yeung nin wa*) de Wong Kar Wai.

Este par de películas representan uno de los puntos más altos de ese cine que habla de amores inconclusos. Historias que tienen por regla estar construidas en torno a personajes que, por una u otra razón, no podrán consumar su rela-

ción. Sus protagonistas, a punto de enamorarse, o quizá ya enamorados, no puedan ir más allá de unos breves escarceos amorosos, bien porque el tiempo los acosa, bien porque sus momentos no coinciden; en ellas queda demostrado que el amor antes que nada es un juego de sincronías. A sus protagonistas les ocurre igual que a Romeo y Julieta, sus más celebres antecesores, cuando el sol despunta en el horizonte, ese ascenso lento e irremediable anuncia el alba. El canto de la alondra aterroriza a Romeo que reconoce en él la señal de su desventura: la separación de Julietta, su amada. Ese canto triste marca el distanciamiento de los amantes.

Así las cosas, la tesis permanece inalterable: en la literatura, en el cine y en la vida no hay historias de amor, todas son de desamor.

***Perdidos en Tokio* quince años después**

La limusina avanza lenta, Bob Harris, sentado en la parte trasera, luce devastado; es el reflejo del desamor. La alondra cantó y los amantes quizá no tengan una segunda oportunidad. De pronto, mira por la ventana y descubre a Charlotte que avanza perdida entre esa multitud ruidosa de transeúntes que, a partir de ese momento, será Tokio para ellos. Su rostro se ilumina, ordena que el auto se detenga y se lanza tras ella. Ahora los dos son un par de caminantes que se buscan en una calle cualquiera de esa ciudad inmensa que ha sido testigo de su historia, de su soledad. Bob la llama. Sus primeros gritos se pierden en el bullicio de la calle. Cuando Charlotte se voltea sabemos que está a punto de quebrarse, de quedar allí sola, bañada en lágrimas. Ambos se abrazan sin hablar, se miran, se reconocen en silencio, se besan —el beso no estaba en el libreto pero todos lo agradecemos—. Bob se acerca a Charlotte y le susurra algo al oído, un par de frases ininteli-

gibles, algo que a dura penas podemos colegir. Ese secreto quedará para siempre entre los dos; sellará ese pacto agridulce de su ausencia. Un pacto que el espectador no podrá conocer; ahí están las cartas. Coppola parece incitarnos para que cada uno juegue con ellas y saque sus propias conjeturas. Después de esto Bob debe regresar a la limusina que los espera, y Charlotte seguirá su visita por la ciudad. Ambos tuvieron, en esos minutos, su tiempo extra, el colofón para todo aquello que nunca será. El canto de la alondra se vuelve a oír entre los dos.

La escena final de *Perdidos en Tokio*, además de ser de una belleza soberana, condensa de manera brillante esa mezcla de nostalgia y de contención que atraviesa toda la historia. Quince años después, la película de Coppola supera con creces la prueba del tiempo y se

nistas. Los veremos cruzarse por primera vez en un ascensor sin apenas saludarse, los veremos deambular por la ciudad, tomar un par de copas en el bar del hotel, para luego perderse en el *jet lag*, en la traducción, los veremos descubrirse de a poco, ir al karaoke, buscar las razones secretas de su encuentro en esa canción que con voz ronca y destemplada canta Harris, los veremos rozarse las manos hasta casi tocarlas mientras se quedan dormidos en la cama inmensa de una habitación; los veremos mirarse, contenerse, perderse en la propia confusión de sus sentimientos, de sus vidas. Los veremos amarse sin atreverse a decirlo.

Coppola elige bien sus personajes, de tal forma que el drama que pretende comunicar encuentra su punto de equilibrio en los aciertos del guion y en grandes actuaciones. Por un



Perdidos en Tokio

convierte en un clásico. La historia es una evocación sutil e inteligente de los desencuentros que el amor nos plantea, de las posibilidades que nos ofrece y de cómo no siempre podemos aceptarlas. Es también una reflexión sobre cómo la desazón, con el paso de los años, coloniza nuestras vidas.

En efecto, entre los contrastes de Tokio, entre rascacielos y templos silenciosos, descubriremos lo que pasa en la vida de los protagoni-

lado está Bob Harris, interpretado de manera soberbia por Bill Murray, que a medida que avanza la película vemos que no solo llegó a Tokio para ganarse una suma millonaria promocionando una nueva marca de whisky, sino que su viaje es más que nada una suerte de escape a su vida cotidiana, a un matrimonio que después de años parece regirse por el tedio, y a sí mismo, pues su propia carrera de actor ha entrado en un declive que parece irremediable.

Y está ella, la jovencísima Charlotte, Scarlett Johansson en el papel que la lanzaría a la fama, en el otro extremo de la vida, que aún puede darse el lujo de soñar porque a su edad el mundo está por descubrir y ella tiene todo el derecho a luchar, a no dejarse rebasar por sus sueños. Pero contra todos los pronósticos esta joven intelectual, más que estar atascada en la habitación de un hotel de lujo lo está en su matrimonio, y ese fracaso anuncia la tormenta y la pone en alerta contra el mundo.

Y con este panorama gris, la que parecía ser una estancia trivial en Tokio se convierte, para Harris y Charlotte, en un oasis, en la posibilidad de dar un vuelco a sus vidas, de comenzar de nuevo y de volver a creer en ese antídoto raro contra la amargura que es el amor. Hay de nuevo una paradoja en todo esto. El desencanto de las relaciones que viven los protagonistas es el motor para la pasión que los reconforta. Es como si el amor pudiera existir gracias al desconocimiento del otro. Amamos mientras no sabemos quién es la otra persona; una vez la conocemos, el encanto se rompe y todo está condenado al fracaso. El amor entonces es una ilusión, una quimera, la nostalgia de lo que nunca podrá ser, la ruta de escape al deterioro que llega siempre luego. Ese es el encanto y la magia de *Perdidos en Tokio*, que habla de un momento previo del amor cuando mencionarlo e imaginarlo es aún una posibilidad válida. El amor dura no porque conozcamos al otro, sino más bien porque ignoramos quién es. Y ese camino de descubrimiento es también una ruta hacia el olvido que, en últimas, no es más que el desamor.

El acierto de Coppola reside en que no lanza juicios morales y deja todo suspendido, todo está en el aire, nada ha pasado y, por ende, todo puede pasar. Las palabras de Bob a Charlotte seguirán retumbando en ella, aun cuando

ya no estén. Luego de esa despedida cada uno seguirá su camino, seguirán sus vidas, se perderán en ellas, y deberán aprender a vivir con esa pregunta, con la nostalgia de lo que pudo ser, ayudados por el aliento que ese breve episodio insufla en ellos, pero también cargando con la amargura de esa duda sin resolver. Los dos aceptan irse sin saber si en ese amor que nunca fue tal vez estaba la clave de su felicidad en la tierra.

Deseando amar, la inmovilidad de los amantes

Todo está en silencio, reina la quietud. Un viento tenue agita el moho y la vegetación que crece alrededor del agujero que da cuenta del trabajo del tiempo sobre la piedra. Un dedo se posa en el agujero y duda en limpiarlo. Un hombre mira el agujero, se nota serio, atormentado, lo contempla sin parar, como si fuera la cerradura de una puerta que se abre al infinito. Todo permanece en silencio, el hombre mira, se resuelve, acerca su rostro al muro, al agujero, pega sus manos y su boca a él, y comienza a musitar algo. Nunca sabremos qué secreto le confía el hombre a la piedra. Y mientras esto pasa el plano se abre, la música, que ha sido una constante en la película, comienza a sonar de nuevo y sabemos que el hombre está en medio de las ruinas imponentes del templo sagrado de Angkor Wat, y nos enteramos de que el agujero está en uno de los tantos muros que conforman la monumental estructura. Solo un niño budista será testigo de cómo el hombre entierra su secreto en el muro. Después lo veremos abandonar el templo, ir una y otra vez por los extensos corredores sin decir palabra. Entre tanto, volveremos al agujero y sabremos que del secreto que esconde en sus entrañas los únicos guardianes son el barro y la hierba. Más aún, quizá esa música que acompaña la escena

final no sea otra cosa que el canto de alondra posado entre los amantes.

Deseando amar es la obra maestra de Wong Kar Wai. Un par de años anterior a *Perdidos en Tokio*. Si se mira en perspectiva, es evidente que comparten algunos motivos. La soledad de los personajes, la imposibilidad de estar juntos, incluso ese secreto que Harris le musita a Charlotte puede ser el mismo que el señor Chow le confía a la piedra. Es como si los amantes solo pudieran sellar la despedida final por medio de ese secreto, que seguirá vibrando con igual intensidad tanto en la conciencia de Charlotte como en el muro de Angkor Wat. A los amantes que separa el destino los une y los ata un secreto que ellos han hecho palabras.

El desamor entonces aparece apenas como evocación, como nostalgia. Y es que para Kar Wai el amor es un milagro que se gesta gracias a un sinnúmero de coincidencias. El azar lo preconfigura y lo define. Los amantes de *Deseando amar* están sumidos en el pasado y en un juego perpetuo que busca replicar situaciones, e implica mirarse en espejos en los que no se quieren reflejar. El señor Chow y la señora Chan, los soberbios Tony Leung y Maggie Cheung, subirán una y otra vez por las mismas escaleras, harán una y otra vez el mismo recorrido para buscar tallarines, se verán bajo la lluvia en la misma esquina, se refugiarán del mundo en la habitación 2046; y no sabremos si esto pasó una vez o varias o nunca porque todo se nos presenta de manera obsesiva, desde los mismos planos, con la misma iluminación. El único cambio estará dado por los majestuosos vestidos que usa la señora Chan.

Esta repetición, este volver una y otra vez a las mismas situaciones y lugares, genera una sensación de inmovilidad que se acentúa cuando los amantes hablan. Sus diálogos son simulacros para entender la infidelidad de la que son vícti-

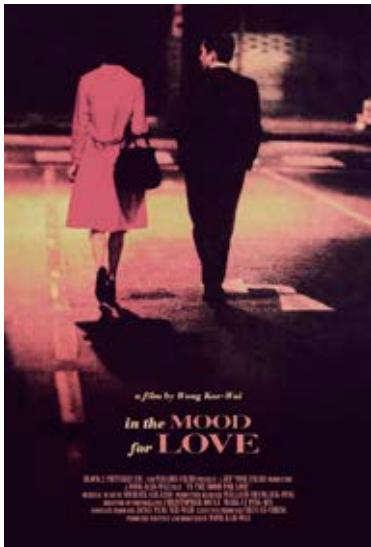
mas, pero también para evitar lo inevitable: ese encuentro que postergan, es inmovilidad. Así pues, el azar ha trazado caminos imposibles que los acerca y los lleva a vivir una situación límite, en la que queda claro que amar es un milagro y que deben coincidir cientos de circunstancias para que este aparezca, pero si una sola falla el amor deberá aplazarse. Esto es: para poder enamorarse el señor Chow y la señora Chan debieron escoger, entre cientos, esa pensión, coincidir en las escaleras, descubrir que sus cónyuges les eran infieles y lanzarse en ese ejercicio detectivo y demencial de reconstruir la traición.

Al final, ellos saben que el milagro ha ocurrido, pero también saben que nada puede pasar entre los dos, porque su tiempo, que ha coincidido en tantas cosas, los lleva a encontrarse demasiado tarde. Saben, además, que el tiempo de los amantes es el presente efímero que los lanza a la carrera desbocada del amor: sus minutos presentes, ese presente, no es más que pasado, y lo peor, ese pasado (su presente) solo parece tener sentido en la medida que los lanza a ese futuro que siempre será sinónimo de pérdida, de perdición. Así es, el amor existe en el pasado porque el presente se evapora para ellos, y adentrarse en el futuro es separarse y no poder amar.

Así pues, la sincronía de la banda sonora, que se repite como un *leitmotiv*, acentúa la descoordinación del amor. Será la partitura que nos lleve hasta el final, hasta ese secreto que la piedra calla pero que seguirá palpitando sin tregua, mucho tiempo después, en el corazón del señor Chow y la señora Chan. Esa duda feroz los atormentará siempre. El miedo y la inmovilidad de los amantes han ganado la batalla, incluso antes del canto de la alondra.

Epílogo

Coppola y Kar Wai nos dejan un par de películas memorables. *Perdidos en Tokio* cumple



quince años que hay que celebrar como se celebran los amores en la distancia. *Deseando Amar*, supera también la prueba del tiempo. En estas películas el amor no existe, apenas se insinúa. Por lo tanto, el desamor tampoco existe y en su lugar se erige la nostalgia. Al no haber romance queda el sinsabor de lo que pudo ser, y bajo estas condiciones la ilusión y la promesa de lo perfecto son aún posibles. El desamor duele porque de manera irremediable nos comprueba que el amor, queramos o no, se desvanece; la nostalgia, en cambio, siempre ilusiona porque está fundada en lo que pudo ser, y se pierde en el pasado como un manto improbable de esperanza.

La reflexión que estas películas nos permite es que el amor surge del recuerdo, del acto de mirar atrás, de no admitir la pérdida, y de entender que ni el olvido es un antídoto eficaz. Amar es entonces hacer memoria y, a la luz de la pérdida, es sobre todo desnudarse para el dolor, llenarse de nostalgia. Nadie ama a alguien en el futuro, por eso el verbo amar se conjuga mejor en pasado. Peor aún, la decisión factual de amar no depende

de los amantes, quienes son marionetas a merced del destino. Si recordar es traicionar la verdad, amar es traicionar esa supuesta realidad por duplicado, y hacerla borrosa hasta que solo existe el dolor que, también hay que decirlo, está condenado a desaparecer, a perderse en las brumas irreales que cercan toda nostalgia, todo recuerdo.

Tesis definitiva: el amor, en el cine, en la literatura y más que nada en la vida, existe. Hablar del amor es también convocar su contraparte, es anunciar lo que viene después: un huracán destemplado que mueve los cimientos y arrasa con todo, un huracán que lleva por nombre la palabra desamor. Pero la certeza que nos dejan *Perdidos en Tokio* y *Deseando Amar* es que, a pesar de sus tormentas, del dolor que nos inflige, el amor es un sentimiento poderoso, reconfortante. Y la vida, de muchas maneras, es ir en pos de él, creer que alguna vez lo encontramos, así sea efímero y etéreo. Lo que estas películas nos siguen diciendo es que nadie sale ilesa del amor. Pero, también hay que decirlo: ¿quién diablos quiere hacerlo? □

Francisco Pulgarín Hernández

Médico y Cirujano de la Universidad de Antioquia. Escritor, productor y guionista. Finalista en los 50 Premios Nacionales de Cultura de la UdeA 2018 con *Hollywood Boulevard*. Productor y asesor de guion de la película *La mujer del animal*. Creador de la Comisión Fílmica de Medellín. Publicó el libro de ensayos *Anatomía del Fracaso*, Beca de creación Alcaldía de Medellín.



Volumen 29 N° 125 / Enero - Marzo 2019 / \$14.000

KINETOSCOPIO

ColomboAmericano | Medellín

Edición
125

LOS COEN

Cine entre hermanos

**ADQUIERE TU SUSCRIPCIÓN ANUAL
A LA REVISTA KINETOSCOPIO**

Más información:

204 04 04 ext. 1048

kinetoscopio@kinetoscopio.com

www.kinetoscopio.com

Encuéntrala en Medellín

Tienda MAMM | Librerías Colombo Americano de Medellín

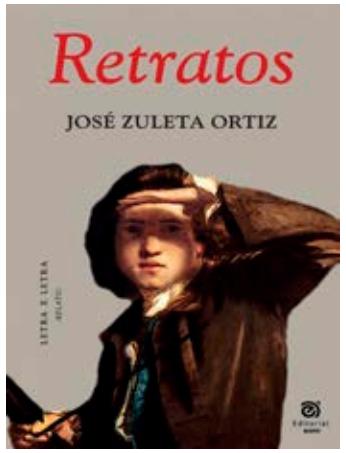
Librería El Acontista | Al Pie de la Letra | Librería Universidad de Medellín

Cooprudea | La Pascasia | Librería UPB

 /KinetoscopioCCM  @RevKinetoscopio

 **Colombo
Americano
MEDELLÍN**

Retratos



Zuleta Ortiz, José. 2017. *Retratos*. Editorial Eafit, Medellín, 124 p.

Retratos, el libro de José Zuleta publicado por la Editorial Eafit (2017), ofrece un espacio de observación privilegiado. Una vez más, la escritura, rica en recursos, adopta formas expresivas de otras artes. En este caso vuelca en palabras las imágenes que podrían estar hechas de luz y construye galerías por donde desfilan seres de carne y hueso, artistas en su mayoría, a quienes vemos durante su proceso creativo.

El primer encuentro se da con el narrador. Es él quien porta la cámara, enfoca, realza, elude o construye, y al hacerlo se retrata a sí mismo como un espectador cómplice, un observador minucioso que comparte con el lector sus apreciaciones, los encuentros con seres que le son afines, o que de una u otra forma afectaron su sensibilidad al punto de motivar la escritura.

En segundo lugar, está la serie de fotografías de artistas, captados en pleno oficio como si se tratara de un taller múltiple y diverso. Se aprecian sus técnicas, sus estilos, afanes e idiosincrasias: fotógrafos ("Tres aguafuertes y un retrato", sobre Fernell Franco); pintores ("Teresa

Cruz"); escritores ("Rodríguez Tosca" quien debería apellidarse Tosco, el lector siente asco y complicidad a un tiempo); amén de los jugadores de ajedrez, que desde la perspectiva del texto, más que una ciencia, se considera un arte ("Una partida de ajedrez", homenaje a Carlos Cuartas, o "Claro Oscuro sobre Óscar Castro").

"Claro Oscuro sobre Óscar Castro" ilustra muy bien esta galería de artistas, no solo por la diversidad de recursos a los que acude para resaltar la actitud del protagonista frente a la vida, que es en sí misma un canto a la libertad, sino porque además de la descripción física o de actitudes, *vemos* al personaje:

"El orinal, era amplio y se orientaba hacia una especie de sobrepisado embaldosado con desnivel. Nos ubicamos uno en cada extremo. Al empezar nuestra micción, llegó una mujer joven, dijo: "permiso que me reviento". Se bajó los calzones hasta las rodillas, se subió la falda, flexionó un poco las piernas y empezó a orinar entre los dos. Tenía algo de ardilla, algo espermático, y movía su cola con una exaltación nerviosa. Escuché la voz profunda de Óscar que decía: "distinguida dama me está salpicando los zapatos", y en seguida le ofreció su mano derecha. La muchacha la tomó y así pudo agacharse sostenida de tal modo que no salpicaba. Cuando terminó, movió el rabo con un sacudón que indicaba el término de su misión. Óscar la levantó y en el mismo acto, sin soltarle la mano, hizo un pase de baile, le dio una vuelta, la atrajo hasta su pecho en un ademán de remate y le dijo: "mucho gusto, señorita". Una gran sonrisa estalló en su rostro. La mujer se marchó en medio del gozo y el desconcierto" (2017, p. 9).

Este retrato consta de cuatro partes y cuatro escenarios respectivos: un bar en el centro de la ciudad, lugar lleno de misterio, mezcla de

antro y sitio reservado solo para iniciados, como el personaje de marras, porque él es "el maestro"; un hotel pobre, acorde con la convicción del protagonista: "Vivir tantos años en hoteles de baja monta me ha enseñado que no tener nada es la mejor manera de disponer de uno mismo" (2017, p. 12); la casa del narrador, quien la ofrece a aquel para que se hospede y de paso muestra no solo la generosidad de quien la brinda sino también la amistad entre ambos; el último entorno es una playa de San Antero, Córdoba. La semblanza cierra con un poema, un soneto que resalta la genialidad del jugador y deja un sabor de fugacidad y de nostalgia, sensación que corrobora la afirmación del maestro: ninguna gloria permanece, todo es transitorio.

El taller al que asistimos continúa con "Sobre una Fotografía de Marilyn Monroe", un caleidoscopio de impresiones que supera lo trillado que podría ser el motivo y lo humaniza: inicia con la descripción, luego pasa al recuerdo que la imagen causó en él y en muchos otros de su generación y el significado que tuvo para ellos durante la primera juventud. Luego, como dice el subtítulo, habla de "Lo que no se ve", es decir, da voz al ícono y nos muestra fragmentos del diario de la actriz. Finalmente, cambia de nuevo el punto de vista y redondea el retrato con las miradas de escritores famosos que la conocieron: Truman Capote habla sobre ella y también Arthur Miller.

Los retratos se multiplican a través de las galerías. Aparece la serie que versa sobre los seres cercanos al afecto de quien obtura la cámara: el padre ("Mi padre, retrato a contraluz"), las tíos ("Nena y Luisa Velásquez"), los amigos ("Fernando Cruz Kronfly"). Otro grupo de semblanzas resalta las técnicas propias del arte de la fotografía e ilustra la

plasticidad de la escritura a través de los títulos que las acompañan: "Claro Oscuro sobre Óscar Castro", nos deja ver sus altibajos, sus falencias, pero también lo entrañable que puede llegar a ser. En "Tres aguafuertes y un retrato", —una teoría estética de principio a fin—, el narrador es testigo de la forma como un fotógrafo busca el momento exacto en que la luz transforma mágicamente el entorno seleccionado. Retrata al artista y, al mismo tiempo, la forma como este lucha por atrapar el instante con toda la fuerza de su fugacidad y su belleza. No se trata solo de obturar la cámara, es necesario un trabajo previo para que la impresión se plasme. En "Mi padre, retrato a contraluz", el recurso es otro: consiste en fragmentar la imagen. Ante la imposibilidad de "verla" completa, porque el recuerdo está enceguecido por la subjetividad, la cámara enfoca por partes. Como si la fotografía estuviera rota, debe reconstruirla a trozos: la voz, sus manos, los ojos, su forma de leer, su prodigiosa memoria, y el poema final de despedida al hijo, citado ahí mismo y que ilustra al hombre que fue, el maestro, el lector, el artista y el padre.

Finalmente, "Un taller imposible" amplía el espectro para plasmar la postura del artista frente a una sociedad burocratizada. Relata con ironía las desventuras de un escritor que intenta, además de sobrevivir dando talleres de escritura, transmitir el significado de la poesía a un grupo de funcionarios enfermos de chatedad institucional.

Capítulo aparte merece el cuento "Alí Baba", redondo, perfecto; una hermosa conjunción de vida y muerte capaz de mostrar, desde el punto de vista infantil, los descubrimientos propios de la infancia, sus incertidumbres y alegrías, los afectos incondicionales por los animales —en

este caso un caballo— y, en contraposición, el juego de poder absurdo del mundo de los adultos. Sobra decir que en esta ocasión también se trata de una fotografía que capta con fina ironía a los protagonistas y su entorno físico y cultural. Un grupo de militares intenta "poner en cintura" a un caballo garoso que transgreden las reglas humanas y atiende a unas yeguas pura sangre de los generales, una especie de Rocinante, protagonista del absurdo que produce:

"Por la tarde llegó a la casa un oficial del ejército a decirle a mi padre que "el *renque* ese había violado la seguridad del batallón y que en pleno Polvorines se había tirado el plan de reproducción asistida de las yeguas pura sangre de la caballería del ejército, y que la próxima vez abrirían fuego contra el semoviente intruso" (2017, p. 49).

Y otro cuento, con otra técnica, narra una historia de amor: "Lenguaje de señas", enfoca la luz sobre las manos de un personaje, y narra a partir de sus cicatrices, de sus pequeñas huellas impresas.

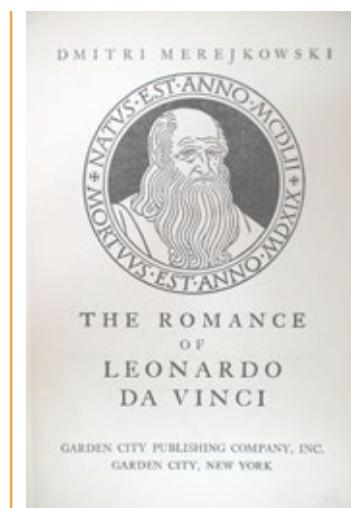
El libro inquieta porque rompe previos, se sale del esquema del cuento e incursiona en sus lindes. La segunda parte acude a la instantánea. En consonancia, es más breve, más fragmentado, más diverso. El artista cambia de ánimo, a veces es gozón, como en "Epitalamio", otras se extraña, y la mirada es crítica: "Agua y cremaciones, noticias sobre una ciudad"; o juega con el sentido del título para poner en marcha la imaginación: "Un país imaginario", "Juegos, desatinos y otras causas intrascendentes"; hay anécdotas que rompen sus límites y son casi cuentos: "Volver sin haber partido", "Lenguaje de señas"; otros obedecen al título, porque son descripciones rápidas pero muy bien logradas, un retrato hecho en pocos trazos:

"Instantánea sobre Toño Restrepo"; otros más se aproximan al poema: "Elvira Alejandra, desde el columpio de la infancia".

Pero basta de enumeraciones. Suficiente ilustración para el libro de Zuleta, dueño de estas prosas híbridas, fruto de un cruce afortunado entre la fotografía, la anécdota, la poesía y el cuento, en donde, como si fuera poco, asoman personajes que bien pudieran ser protagonistas de alguna novela: otra escritura posible... **U**

Emma Lucía Ardila

Para iniciarnos en el mundo de Leonardo



Merejkowski, Dimitri. 1928. *The Romance of Leonardo da Vinci (The Gods Resurgent)*. Traducción de Bernard Guilbert Guerney. Random House, New York.

La palabra *romance* establece una antigüedad alusiva a las lenguas vulgares, y se refiere a la vez al deseo consciente de contar y crear historias. Dicho título no indica pues los romances de Leonardo con mujeres o con amantes. Originalmente, la novela de Merejkowski hacía parte de una trilogía conformada también por

una obra sobre Juliano el apóstata y otra sobre el zar Alejandro I. Los títulos de la trilogía, en orden, eran "La muerte de los dioses", "La resurrección de los dioses" y "El anticristo". El nombre original es más acorde con una búsqueda mística propia del autor —de la que hablaba una autoridad en literatura rusa entre nosotros como lo era Natalia Pikouch—.

En la creación hay un drama expuesto en su honda complejidad a partir de un tema de interés europeo por excelencia: la vida y obra de Leonardo da Vinci, las cuales son tan vastas y de tantas dimensiones como las novelas rusas clásicas. La forma novedosa es en extremo elaborada y ante ella uno queda asombrado pues el novelista es más que "un director de orquesta que coordina toda la sinfonía", pues crea una armazón de varios centenares de páginas en que podemos asistir como lectores a una época entera (uno de los Renacimientos italianos entre los años 1452 y 1519) con sus diversos aspectos.

Con facilidad y claridad la obra hace aparecer ante el lector ese Medioevo que convive con el conocimiento amoroso, preciso y ordenado del más alto exponente del Renacimiento italiano. Es justamente el deseo de acabar con la superstición lo que constituye la lucha de Leonardo y donde su dolor se hace más penetrante. Y se resalta el contraste de esa época oscura con el pensamiento científico y el amor por descubrir con que Italia abriría fronteras intelectuales al mundo entero. El Medioevo aparece, por ejemplo, caracterizado con una escena de un *aquelarre* espeluznante (es a la novela rusa lo que al *aquelarre* de "Andrei Rublev de Tarkovski al cine ruso: un momento cumbre), o las quemas de obras de arte y de clásicos griegos y latinos realizadas por orden del

dominico Savonarola, quien muere luego devorado por las llamas... Hay brujas, interpretaciones sesgadas de la Biblia, alquimia y astrología. El conocimiento religioso está expuesto en muchas partes, empezando por las máquinas bosquejadas por Leonardo (algunas de ellas son ilustraciones de distintas ediciones del *romance*), o las máquinas de guerra hechas por el maestro o sus sistemas de riego, sus estudios de venenos, su escritura de espejo, sus planos para lograr la aviación humana, sus grúas para levantar pesos, sus estudios de ondas líquidas y las acústicas, sus conocimientos de geología, matemáticas y geometría, etc. hasta la cuidadosa descripción de los materiales empleados para pintar o las técnicas pictóricas que provienen directamente del "Tratado de la pintura", a las que el novelista dedica el capítulo "El diario de Beltraffio", y proporciona con ello una buena idea de lo que era la Academia Vinciana. Es precisamente a partir de Beltraffio, el alumno de Leonardo a quien mayor atención se presta en la novela, que la simultaneidad de dos épocas encontradas adquiere toda su dimensión, pues Beltraffio no puede decidir si conciliar a Leonardo con Jesús o con el demonio, aunque le considera único y digno de imitación como maestro. Igualmente se describe a otros alumnos como Marco D'Oggione o Astro da Peretola. La escena del taller de pintura del maestro en plena actividad —disfrutando el trabajo— queda en la mente alimentando al lector.

En este trabajo de un artista-historiador, por ejemplo, se puede conocer a hombres como Ludovico il Moro y a Nicolás Maquiavelo, pero no deja de pasar por reyes y papas, cortesanos, amantes de los poderosos e inspiradoras de obras artísticas inmortales, inquisidores y otros. Fuera de los más conocidos en relación

con la vida de Leonardo, están presentes muchos otros como Trivulzio, Lucrecia Crivelli, Castiglione, Cecilia Bergamini, Fra Pagolo, Domenico Buonvicini, Silvestro Maruffi y Fra Giorgio de Casale. La obra brinda un conocimiento histórico preciado que el lector no buscaba aprender y el *romance* lo entrega como por añadidura, sin proponérselo. Ese conocer gozoso es uno de los dones de la novela con base histórica manejada por un maestro en la escritura.

Lo mismo acaece con el ámbito artístico: están incluidos personajes conocidos sobre todo por especialistas y estudiosos de Leonardo como Bramante, Uccello, Pergino, Borgognone, Mantegna y el discípulo de Leonardo, Salai. Hay también músicos y poetas sobresalientes. O, lo cual resulta muy interesante en nuestra era tecnológica, hombres de ciencia relacionados de modo directo con Leonardo como el maestro en matemáticas de Leonardo, Fra Luca Paccioli, o quien calculó la existencia del continente americano sin salir de su estudio, Paolo de Pazzo Toscanelli, el padre de Francesco Melzi, Girolamo Melzi y el profesor de arquitectura de Leonardo, Bagio de Ravenna.

Así mismo se entra en detalle en la conmovedora vida de Leonardo, lo más grande de toda la obra. ¿Cómo ha logrado Merejkovski hacer un personaje tan real como el Leonardo que a todos intriga desde hace ya quinientos años? ¿Cómo ha hecho girar en torno a un personaje literario todo ese mundo de modo que su sola presencia turbe e infunda respeto, asombro, temor, fascinación, tanto a otros personajes como a los lectores? ¿Cómo ha erigido con palabras esa suerte de *catedral móvil* y viva que es esta novela? No se presenta tal vida linealmente, sino con la técnica del desorden temporal tan eficaz si es bien manejada. Todos los aspectos

de la existencia del pintor-científico, en todos sus detalles nimios y especiales, se despliegan ante nuestros ojos: su lugar de origen, su infancia, su educación, su destreza poética, su creatividad musical, su facilidad para la pintura, la vida en las cortes, sus exilios, sus pesares, sus cuadros, sus dibujos y notas, sus trabajos en diversas ciencias, sus inventos, sus grandes búsquedas como las de aprovechar cada situación para conocer, su ansia de estar en capacidad de volar como un ave, su destreza para moverse en cortes frívolas y crueles, sus grandes obras pictóricas, sus dificultades y su muerte. Es evidente que a Merejkovski no le bastó con estudiar las fuentes más obvias como Vasari o "El tratado de la pintura" sino que consultó manuscritos del maestro, contempló dibujos y bosquejos y cuadros desperdigados por Italia y Europa en general. Mucho recorrió para reunir la información contenida en la inmensa obra literaria. El trabajo de investigación fue monumental. Sabía menos sobre Leonardo de lo que se sabe ahora, pero desde comienzos del siglo xx, indica cosas que solo décadas más tarde se comprobaron, como el caso del barco movido con vapor inventado por Leonardo (gracias a las investigaciones de Ladislao Reti o Frank C. Moon). Recogió gran cantidad de anécdotas sobre el quehacer del personaje principal y las integró a la obra sin dejar indicios de haber forcejeado para lograrlo. Es tal el alcance del novelista, en tantos niveles distintos, que el *romance* se propone como de lectura obligada para almas sensibles a la literatura y así entren al complejo mundo de Leonardo y la ciencia.

Esta obra, además de formarnos en un período fundamental de la historia de Occidente, es prueba de que el espíritu necesita expandirse, de que los vuelos altos de la sensibilidad

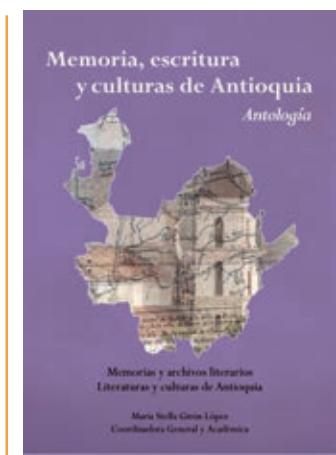
requieren de constancia y perseverancia. Hay que dedicarles esfuerzo y tiempo, sobre todo en una época en que se exigen límites de tiempo absurdos para leer y cultivarse, fuera de una flojera imperante en tantos escritores y lectores del presente. Leer esta obra es ya una protesta contra la demarcación del espacio cultural tan pobre que se busca forzarnos a seguir. Vale la pena medirse con obras como esta —probada ya en diversas generaciones— para comprender, pulir y mejorar nuestras capacidades artísticas.

No debería ser difícil el contacto con la novela si se la lee en Colombia desde hace más de un siglo. Con su nombre original conocieron la novela, en versión francesa, Tomás Carrasquilla o León de Greiff. Carrasquilla afirma que este ruso estaba influido por Nietzsche en la Homilia No. 2 (de 1906): "El asombroso Merejkovsky, el gran creador de hombres símbolo, será uno de los más entrampados en la nueva filosofía". (Homilia No. 2 de Tomás Carrasquilla. Revista Alpha, Año I. Medellín-septiembre de 1906, Números 8 y 9. Pág. 307 y también "Las ideas estéticas de Tomás Carrasquilla" de Jorge Alberto Naranjo Mesa. Estudios de filosofía del arte Vol. II. Medellín: Talleres Alpez, 1995. pág. 188). Y León de Greiff tenía un ejemplar de la obra en su biblioteca personal: "Le roman de Léonard de Vinci: la résurrection des dieux" de Dimitry de Merejkowsky; traduit du russe par Jacques Sorreze. Paris: Calmann-Lévy [190-?]. Para 1952 ya, entre nosotros se leía una traducción de la trilogía completa: "Novelas completas (La muerte de los dioses, La resurrección de los dioses, El anticristo)" de Dimitri Merejkovski. Traducción de Luis Morote, Constantino Piquer, José Francés. Buenos Aires: Librería El Ateneo Editorial, 1952.

Se sugiere buscar distintas ediciones para complementar su lectura. Por ejemplo, estas dos: "Leonardo da Vinci (el romance de su vida)" de Demetrio Merejkovski, versión española de Carlos del Corral Casal, México: Editorial Diana, diciembre de 1947 y "El romance de Leonardo (el genio del Renacimiento)" por Dimitri Merejkovski, versión española de Juan Santamaría, Colombia: Editorial Sudamericana, 1994. En ambas se presentan algunos capítulos omitidos en la versión inglesa, aunque en la versión inglesa las citas de otros idiomas están traducidas y en las traducciones españolas no. **U**

Nicolás Naranjo Boza

Rincones poco frecuentados



Girón López, María Stella (coord.) 2018. *Memoria, escritura y culturas de Antioquia, Antología*. Hilo de plata, Medellín.

Quien asume seriamente la literatura, quien sabe disfrutarla y procura entenderla, no puede menos que saludar con entusiasmo los descubrimientos de toda investigación sobre las oscuridades o rincones poco frecuentados por la historia

literaria. Desde luego, es posible suponer que los nombres ilustres, las firmas y obras conocidas, tienen más de un valor, no solo el aceptado, y que en ocasiones es más lo que resultan opacadas por la fama, llamando a nuevas lecturas e incluso a desaventuras del lector con esa tradición que, por muchos motivos, no solo por la calidad, ha encumbrado a aquellas. Qué no decir de los creadores de siglos pasados y del presente que reposan en anaqueles olvidados donde nadie los mira, o de las voces y luces que ellos rescatan y, mal que bien, nos siguen hablando, aunque pocos las vean y oigan. Sobre ellos también hay una discusión pendiente. Ellos también, y quizá más que otros mimados por la fama, encarnan el misterio mayor del arte.

Todo está en mora de ser explorado nuevamente, como lo quisiera el teórico y poeta cubano José Lezama Lima en frase famosa: "Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido". Una de esas nuevas apariencias de los viejos mitos, una de las transformaciones más interesantes de la tradición, es su relación con los íconos desenterrados del pasado o con los rostros ignorados del presente, y en nuestro medio, a esa labor renovadora que es, por llamarlo de algún modo, la "arqueología literaria", se ha dedicado la profesora María Stella Girón del grupo de investigación GEL (Grupo de Estudios Literarios) de la Universidad de Antioquia. Dentro de este trabajo, de enorme relevancia para la identificación de lo que nos constituye, la serie de libros publicada bajo el nombre de "Memorias y archivos literarios. Literaturas y culturas de Antioquia" acaba de publicar el tercero de sus volúmenes, lleno de sorpresas como los anteriores.

El primero de ellos, *Letras desde el Atrato y el Cauca*, publicado en 2017, compilaba estudios sobre diversos autores del suroeste, algunos de ellos canónicos en la literatura colombiana, como Antonio José Restrepo (1855-1933), Efe Gómez (1873-1938) o Manuel Mejía Vallejo (1923-1998), y otros menos estudiados, como Mario Escobar Velásquez (1928-2007) y Amílcar Osorio (1940-1985), así como cantos ancestrales de la cultura ébrea chamí, reflexiones sobre la crónica periodística de Javier Darío Restrepo (1934) y un testimonio de la estancia de León de Greiff (1895-1976) en Bolombolo. El segundo de los libros de la serie, *Literaturas del Páramo: Sonsón, Nariño, Argelia y Abejorral*, también publicado en 2017, analiza lo que ha sido la vida del suroriente antioqueño en diversos aspectos, desde la educación hasta la economía, a partir del amplio universo que permiten descubrir autores como Blanca Isaza de Jaramillo Meza (1898-1967), Benigno A. Gutiérrez Panesso (1899-1957), Miguel María Calle Gutiérrez (1877-1958), y otros más recientes, como Carlos Framb (1963) y Patricia Nieto (1968).

Ahora llega *Memoria, escritura y culturas de Antioquia. Antología*, de 2018, que bajo el signo de la diversidad, como nos lo plantea en la introducción la profesora María Stella Girón, coordinadora del proyecto, trae muestras de la literatura de Antioquia en un abanico cronológico que abarca a más de veinte escritoras y escritores desde el siglo XIX hasta nuestros días, entre quienes podemos señalar a María Martínez de Nisser (1812-1872), los influyentes políticos Rafael Uribe Uribe (1859-1914) y María Cano (1887-1967), de nuevo Blanca Isaza de Jaramillo Meza, o ya en nuestro siglo Marga López Díaz (1946), Gloria Posada (1967) o

Jacobo Cardona Echeverri (1978), por dar algunos ejemplos. Los pasajes escojidos de la obra de estos autores y autoras nos permiten ver el tránsito de las sensibilidades ante fenómenos recurrentes como la violencia, el desorden de los afectos, la pérdida de horizontes y una perenne búsqueda de sentidos por medio de la palabra que es reflejo de la esperanza que mueve día a día los corazones en nuestra tierra, así sea del modo ciego en que el pensador Enrique Restrepo (1882-1947) lo diagnosticaba en 1925.

Hablando del amor de pareja en su libro *El tonel de Diógenes (manual del cínico perfecto)*, dice Restrepo, tal como nos lo recuerda este maravilloso libro del GEL: "Cuando, logrado tu intento, crees haber satisfecho tu voluntad, no reparas en que satisfiste tan solo una voluntad ignorada de que eras juguete, engendrando un nuevo individuo a quien nuestra constitución proclamará sus derechos, y dirá que es libre ciudadano de una república libre" (Girón, 2018, p.166). Con lo cual el autor cierra una serie de pensamientos en que la prometida libertad de la Ilustración y la independencia quedan en entredicho por una ironía que demuestra, al menos, la pomosidad y lo relativo de cualquier soberanía real del ciudadano.

Es interesante ese arco que podemos plantear desde los primeros textos, inflamados en sentimiento patriótico, y los últimos del tránsito al siglo XXI, mucho más desencantados en lo político y que ponen su acento en emociones más frágiles y más íntimas, pasando por algunos textos académicos recuperados de la obra ensayística de Augusto Escobar (1949) y Óscar López (1955), que dan cuenta justamente, en ese espejo profundo que logran ser los estudios literarios, de los desengaños a los que se han enfrentado en nuestro

medio autores como Manuel Mejía Vallejo, en el primer caso, y Pablo Montoya Campuzano (1963), en el segundo. En *Memoria, escritura y culturas de Antioquia. Antología*, podemos ver que esa Constitución de la que Restrepo a mediados de siglo se burlaba, era también la constitución más lejana en el tiempo que María Martínez de Nisser decía en su diario defender a costa de su vida. El pasaje de la escritora no puede ser más conmovedor:

Abril de 1841 / Día 21. En Abejorral. – Me levanté a las cinco y me vestí de militar con la agradable idea de que cuando me volviese a poner camisón estaríamos libres, o sino [sic] habría muerto con ese traje [...] con ansia aguardaba este momento, tanto más, cuando he visto los oprobios y vejaciones que han sufrido algunos de mis paisanos, y los que actualmente sufre mi adorado esposo solo por ser amante de las leyes y de la constitución (p. 55).

A una Constitución republicana, María Martínez de Nisser la iguala a la propia patria y a lo más querido de su entraña. Pero podemos rastrear en el libro que coordina la profesora Girón que ya a inicios del siglo xx hay un claro escepticismo en las conquistas de la guerra, como se aprecia en el texto "Las guerras civiles ante el criterio patriótico", conocido como "La carta del General Uribe Uribe" y publicado en el periódico *La Patria*, de Medellín, en 1907. En el texto, para Rafael Uribe Uribe la premisa, casi el axioma sobre el que se debería construir la nación en los albores del siglo xx era "la necesidad de la paz".

"Para entenderse los hombres, no hay como buscar una verdad primordial que se convenga en no disentir, porque todos la profesan [...] El día en que los colombianos, o siquiera las clases dirigentes estén conformes en que, por inconciliables que a

primera vista les parezcan sus creencias, ideas, intereses o pretensiones, diferirán la querella a los Jueces, a la Autoridad, a la Ley, y en último caso al tiempo, en lugar de arremeterse a mano armada habrán dado un paso importante hacia la civilización [...] No me explico por qué aberración mental hay quienes desean progreso antes de desear paz" (Girón, p. 63).

El rescate de este texto, más profuso y complejo de lo que puede mostrarnos este fragmento, nos da luces sobre asuntos en apariencia tan sencillos como lo que en otro tiempo era la confianza en la ley, como si la administración de justicia fuese algo aparte de los intereses en juego y superior a la propia querella en la que estamos enfrascados hace tanto. Pero además ofrece un nuevo cariz en su relación con el tono existencialista de las obras de hoy que contiene este tercer libro del programa "Memorias y archivos literarios. Literaturas y culturas de Antioquia", del grupo GEL. En efecto, cuentos tan efectivos como los de Jaime Alberto Vélez (1950-2003) o Jacobo Cardona Echeverri, o la poesía melancólica de Víctor Raúl Jaramillo (1966) y Gloria Posada (1967), nos hablan de intereses más afincados en la realidad cotidiana y carnal del ser humano. Esa perspectiva no es corta de miras, como pudiera parecer, sino que se abisma en un horizonte ya inalcanzable, en el que la redención de la sociedad por la política es una añoranza perdida que ni siquiera se lamenta. Un poema como "Vestigios", de Posada, escrito casi un siglo después de las palabras de Uribe Uribe, nos dice (Girón, p. 315):

Mundo continuará
sin nuestros pasos
Otros llegarán
donde no hemos estado
Habitarán iguales cuartos
Fundarán nuevas naciones.
Algo de vértigo provocan estos

versos, y al final de la lectura del libro de la profesora Girón quisiera uno advertir a "Otros" del peligro de las naciones. La oportunidad que nos dan con este valioso texto el Grupo de Estudios Literarios y la Fundación Universidad de Antioquia es la de mirar con nuevos ojos nuestra historia literaria y social. Ojos que han vivido, que han pasado por todo. **U**

Santiago Andrés Gómez

LINGÜÍSTICA Y LITERATURA 75

Ángel cuervo: curiosidades de la vida americana en París o de la defensa de la identidad latinoamericana

John Fredy Ramírez Jaramillo

El kikongo y su continuum en afrohispanoamérica; posibilidades etimológicas para su estudio

Juan David Luján Villar





Habitat

Selnich Vivas Hurtado

La imagen que observas y la carátula de la *Revista* corresponden a una obra que puedes habitar en una de las esquinas del Camilo Torres. Las fotografías observadas y la obra habitada son dos obras y dos experiencias estéticas incomparables.

La una se presenta como algo que provoca admiración en el observador por la abundancia de personas reunidas o por la cantidad de hojas pintadas, de hojas secas colecionadas y de hojas de variados colores y formas que crecen y se mueven; la segunda, como recinto, hogar acogedor de una familia multitudinaria.



Arquitectura Emocional:
Anáneko (instalación
de Angélica Teuta, en
colaboración con Natalia
Uribe, BioGrafos y
Cátedras UdeA Diversa)
entre el 14 de marzo y
el 15 de diciembre 2019
en el ala sur del Teatro
Universitario Camilo
Torres de la Universidad
de Antioquia, Sede
Medellín.



Admirar es mirar con curiosidad, a la distancia, con el anhelo de entrar, fruto del poder de la ficción, a una realidad intangible. Habitar, en cambio, es hacer parte de un ambiente, compartir, en tiempo y espacio reales, con amigos y desconocidos, un abrazo, una charla, alimentos.

La obra como lugar de paso da cabida a numerosos paseantes invidentes y videntes que, por momentos, se animan a recorrer palpando las hojas, imaginando, al ritmo de la voz que describe los objetos, las paredes y los techos que no ven. Las más atrevidas se dan la libertad de amar, cenar, dormir, danzar, practicar con la flauta, con el violín, con el monopatín. Cada una se arroja a este inmenso mar de fantasía donde un trazo delgado y otro grueso insinúan una palma de kinena y otra más de kipara, donde las nubes son manteles y cubrelechos memoriosos.

Lo que antes era una parte de un edificio —digamos rincones, paredes, ventanas, pisos y techos— dotada de una frialdad administrativa, se transforma, por la ilusión del dibujo, la ilustración científica, la instalación de estructuras y la aparición de plantas reales, en un ecosistema natural que se incrusta y crece, desplazando sutilmente el mundo de cemento. Quien pasa por allí se siente atraído por el abigarramiento de colores, olores y formas. Siente un llamado a vivir lo que sucede adentro. Al comienzo hay algo de miedo, pero una vez introduce la cabeza por entre las ramas de los árboles, se sabe parte de la casa en el bosque. Cuando se sienta o se acuesta, se pregunta si le es permitido gozar del lugar por más tiempo, reservarlo para una charla, una conferencia, una clase de danza, de tejido. O simplemente para una cita de amor, una siesta. Cuando lo hace descubre que la belleza de las plantas sagradas traídas del bosque tropical y la escenificación de la selva, con sus caños y chorros, con su variedad de especies vegetales y nubes, interpretan la serenidad de las hamacas, los bancos, los suelos germinados y los cuerpos libertarios.

Ingresar al ambiente crea un vínculo de confianza. Habitar la obra da licencia para imaginar conjuntamente. De un momento a otro nos damos cuenta que esta instalación colectiva suspende los modos habituales de entender el paso por una edificación. Sentir a otros, que cantan o se aman sin salirse del paisaje pintado, crea un potencial de subversión en nuestro estar en el mundo cir-

cundante. Somos parte de una obra que hemos co-creado. Somos apariciones complementarias de una obra/organismo vivo. El espacio al que hemos ingresado nos modifica y se puede modificar con pequeñas variaciones. Basta mover un objeto de un lugar a otro, basta traer nuevos objetos, basta reunirnos con los amigos, cantar, danzar, dormir solo o en parejas dentro de las hamacas, para que esta selva se convierta en una casa-madre que nos habla, que nos interroga. Bajo tales presencias simultáneas confluyen energías y experiencias inesperadas.

Anáneko, dentro de la tradición ancestral murui-muina, es la casa madre del saber, el lugar en donde se imparten y comparten los saberes, se preparan las medicinas, los alimentos y se mambean los problemas y necesidades de la comunidad. Representa una madre en estado de gestación, pues los seres que la habitan son hijos e hijas protegidos por el vientre. Así como la madre les da vida y alimenta, del mismo modo esos hijos e hijas se ocupan de cuidar el aliento de vida y de armonizarlo entre las especies. ¿Cómo lo hacen los nuevos visitantes? Meditando, cantando, dialogando, pulsando las cuerdas, pintado. Antes de que llegáramos a la anáneko dibujada fueron decenas los artistas que pasaron por aquí y trabajaron meses dibujándola, soñándola. En este vientre/obra, los elementales (agua, fuego, aire, tierra) son indispensables para estimular la ficción, las sensaciones. Esos elementales se encuentran en relaciones nuevas cada día, a cada instante cuando un nuevo habitante ingresa a la obra.

Esta anáneko es y no es a la vez la misma de su origen. En este aquí y ahora modificables la casa-madre es habitada por numerosas lenguas y culturas (minika, swahili, ebera, kriol, guna dule, wayuunaiki, inglés, lengua de señas, español). Algunos visitantes traen su propia música, su propio público. Afuera y adentro, al lado, detrás, alrededor de nuestra anáneko dibujada se escucha un concierto de salsa, otro de Tchaikovsky, se presenta una obra de teatro o las flautas andinas. Los niños de las escuelas, los vigilantes, los encapuchados, los acróbatas cruzan a paso veloz esta selva sin percatarse de las nubes de colores, los aguaceros torrenciales y los ríos desbordados. Los amantes, los disidentes sexuales y los soñadores de viajes intergalácticos se ponen cita en una hamaca sin prestar atención al jaguar que los acecha, felices de escuchar la simultaneidad de tierras lejanas.

Cuando esta anáneko ya no esté, cuando sea desmontada, ¿qué haremos, a dónde iremos los paseantes si ya nos habíamos acostumbrado a tener un refugio diario, una siembra de tranquilidad? **U**



Convocatoria abierta hasta el viernes 28 de junio de 2019



P R E M I O S
nacionales de cultura
Universidad de Antioquia
2019

17º Premio Nacional
Universidad de Antioquia
a las Artes y las Letras

37º Premio Nacional
de Literatura
modalidad **Novela**

14º Premio Nacional
de **Comunicaciones**
modalidad **Radio**

12º Premio Nacional
de **Artes Escénicas**
modalidad **Teatro**

Postúlese ingresando a
www.udea.edu.co/premiosnacionalesdecultura

Mayores informes: premioscultura@udea.edu.co | Tel: 2195177-2195175 | @UdeAcultura



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**



La cultura
es de todos

Mincultura

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



\$15.000

ISSN 0120-2367



9770120 236009 00302