

r e v i s t a

abril - septiembre 2019

# UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

336



De la dignidad de la vida en su plenitud. Así cabría llamar a la confluencia de voces, tonos, temas, artistas y científicos en esta edición 336 de la *Revista Universidad de Antioquia*. Aún en la literatura, la filosofía y el arte hay ritmos insuficientes. Corresponde a la crítica certera, al humor, al erotismo y a la imaginación mancomunar a la humanidad y despojarla de los espejismos del yo que la vuelven arrogante. Vivimos en perpetua alerta naranja. Su ocultamiento es un escándalo gigantesco. Todos los días se queman los bosques y el aire que respiramos está sucio. Sucio de tóxicos y de mentiras. Y a la vez que perecemos hacemos desaparecer millones de seres. Pero la ceguera humana no tiene límite: festeja la construcción de un túnel que nos deja sin agua y acelera el movimiento. Cuanta más rapidez, más engaño, ya lo sabemos. La vida lenta, sabrosa, con alimentos sanos, cantos y danza, fortifica el espíritu y propicia la convivencia. Por defender la vida sencilla son asesinados los líderes sociales. Los dueños de los sueños nos piden un pensar que solidifique lo vivido hasta la muerte. Es decir, se nos enseña el consumo a toda velocidad de imágenes, mercancías y sustancias; nos exigen acumular datos sin manifestaciones de afecto. La obstrucción es crónica y si no queremos ser cómplices, estamos llamadas a desnudar las promesas del progreso. Detrás de cada imagen hay una manipulación previa que la sustenta y la inventa. La función del arte, de la ciencia y de la crítica es desactivar esos mecanismos placebo que nos enferman. Es imposible hoy no darnos cuenta de que los montajes justifican las guerras, el racismo, la homofobia. Cambiar de canal, de lengua, de formato y de cultura nos ayuda a sentir la existencia en su diversidad. La homosexualidad no es una enfermedad, ni lo fue entre los prehelénicos ni entre los modernos. Al lado de ella suenan las melodías más elaboradas de la música y la pintura. Así mismo, viene siendo hora de aceptar que la danza no es una pérdida de tiempo, que la danza es una expresión sublime del pensar y del sentir. Danzar elabora conocimiento y sana. Para sortear esta respiración artificial hay que volver a torcer el cuello a las palabras y a las imágenes para que podamos encontrar los caminos del retorno. Queremos aire libre para seguir siendo lo que somos desde el origen: aire compartido. La música necesita del aire, la vida también.

## RITMOS INSUFICIENTES



### 7. De la dignidad humana en la novela y la Literatura

Ricardo Cano Gaviria

### 19. Sandro de América

Henry Posada

### 27. Poemas

Marta Quiñónez

### 32. Aprender a rodar

Claudia Lama Adoniz

### 36. Cual menguando

Chantal Maillard

### 42. Aliento y aire de vida

Noinui Jitóma

### 44. Aire sucio. Medellín y su área metropolitana

Elkin Martínez López

### 47. Decálogo por el aire

Movimiento SOS POR EL AIRE

### 48. Medellín y el despertar de una conciencia ecológica

Pablo Montoya

### 54. El alma está de luto

John Jairo Arboleda Céspedes

### 58. ¡No los juzgue!

Diego Fernando Zapata Córdoba

### 60. Calidad del aire: a las fuentes móviles sumar la cuchara

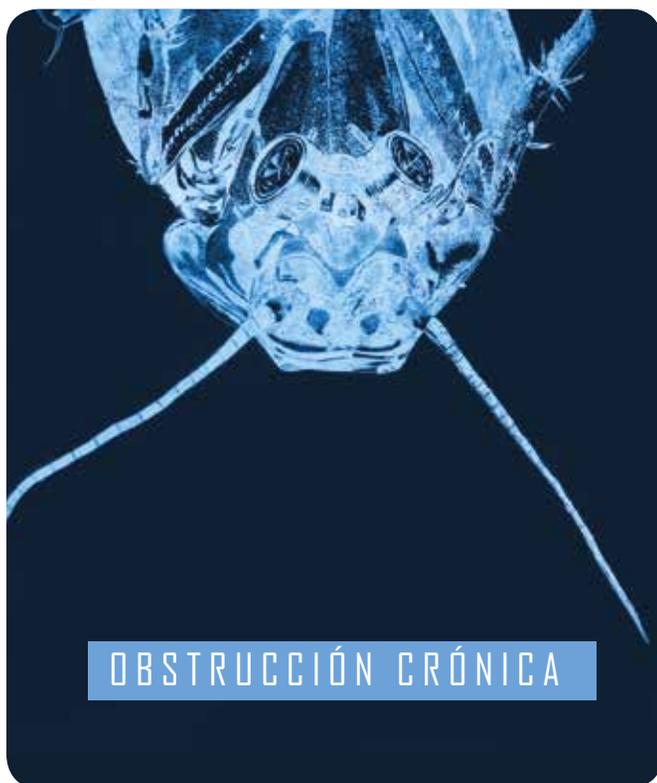
Lía Isabel Alviar Ramírez

### 64. Viento

José Tomás Arpushana



PERPETUA ALERTA NARANJA

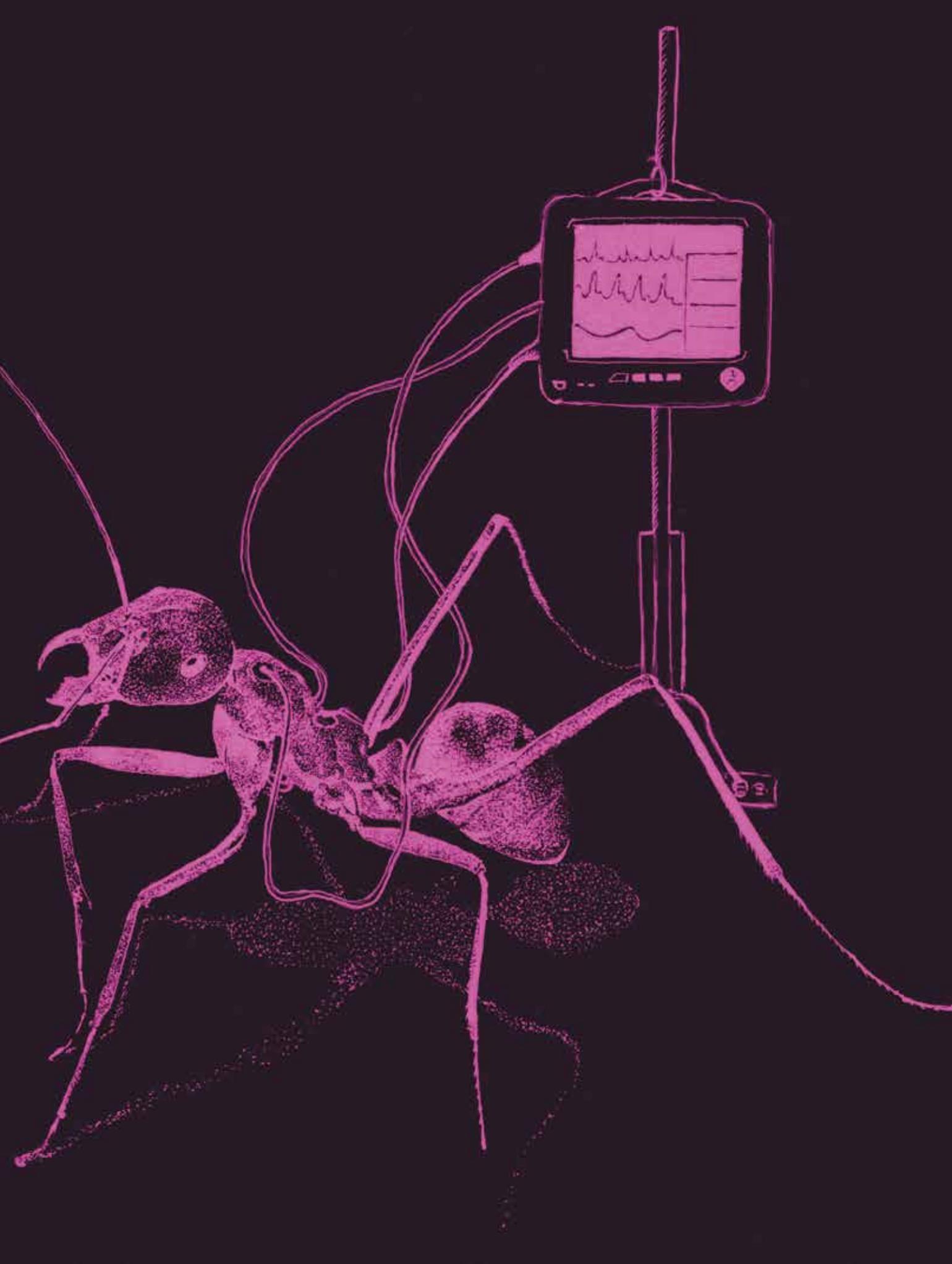


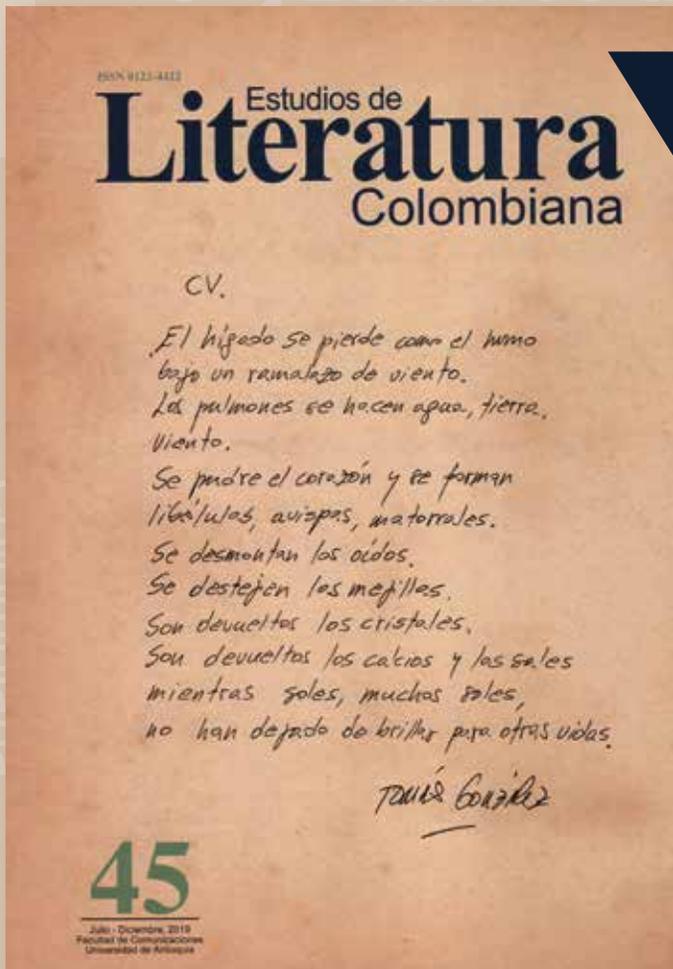
70. *Desnudar la imagen, la búsqueda cinematográfica de Harun Farocki*  
Omar Ardila
76. *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra*  
Alejandro Cock Peláez
84. *El amor desde la tradición mítica prehelénica*  
Clara Inés Ríos Acevedo
90. *La homosexualidad en Piotr Ilich Tchaikovsky*  
Marta Cecilia Palacio Arteaga
98. *Una danza pensadora*  
Mónica Alarcón
102. *Despedida a la colega y amiga Mónica Alarcón*  
Jorge Antonio Mejía Escobar
105. *Wendy Guerra y la literatura cubana*  
En diálogo con Álvaro Castillo Granada

116. *La poesía no es como la pintan*  
Luis Germán Sierra J.
117. *Alas que avivan el fuego*  
Víctor López Rache
119. *Pessoa y Jayyam bajo un mismo techo*  
Juan Manuel Roca
120. *Extraña rosa incomprendida*  
Lucía Estrada
121. *Justicia literaria*  
Gustavo Forero
123. *Estar juntos*  
Selnich Vivas Hurtado









CV.

El higo se pierde con el humo  
bajo un ramalazo de viento.  
La pulmones se hacen agua, tierra,  
viento.  
Se pudre el corazón y se forman  
libélulas, avispas, marrales.  
Se desmontan los ojos.  
Se destejen las mejillas.  
Son devueltas los cristales,  
Son devueltas los calcios y las sales  
mientras sales, muchas sales,  
no han dejado de brillar para otras vidas.

Tomás González

45

Julio - Diciembre 2019  
Facultad de Comunicaciones  
Universidad de Antioquia

La imaginación orgánica y sobrenatural en la crítica literaria colombiana del siglo XIX  
*Camila Palacios Amézquita*

Visiones de nación en la literatura colombiana del siglo XIX: tres propuestas estéticas  
*Carolina Cáceres Delgado*

Lectura sociocrítica de El hombre de Talara de Arturo Echeverri Mejía  
*Augusto Escobar Mesa*

Balandú como espacio simbólico: una lectura desde el mito del origen  
*Eliana María Urrego Arango*

Rafael Gutiérrez Girardot: el giro hacia los marxismos  
*Juan Carlos Herrera Ruíz, Selnich Vivas Hurtado*

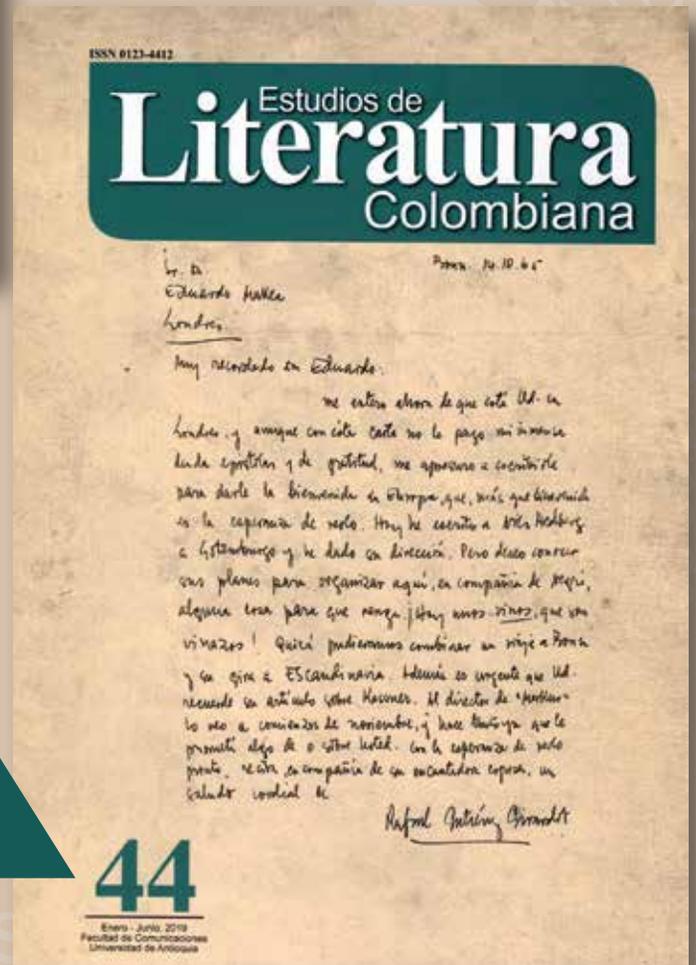
Cerca y lejos del indio: cuatro novelas históricas de tema indígena en Antioquia (1896-1993)  
*Juan Carlos Orrego Arismendi*

Laurea crítica (Bogotá, 1629) y la breve historia del entremés barroco en Hispanoamérica  
*Cristian Bohórquez*

Mise en abyme y autoconciencia narrativa en Basura de Héctor Abad Faciolince  
*Ana Marta Salcedo*

Narración emocional de los lugares de la guerra en narrativas colombianas recientes  
*Orfa Kelita Vanegas Vásquez*

Tomás González: el camino hacia la levedad  
*Andrés Vergara Aguirre*



44

Enero - Junio 2019  
Facultad de Comunicaciones  
Universidad de Antioquia

Estudios de Literatura Colombiana  
Universidad de Antioquia  
Facultad de Comunicaciones  
ISSN impreso 0123-4412  
ISSN en línea 2665-3273

Calle 67 #53-108  
Bloque 10, oficina 10/12 LAB  
AA 1266/Teléfonos (0057 4) 2195926  
revistaelc@udea.edu.co

# De la dignidad humana en la novela y la Literatura

**Ricardo Cano Gaviria\***

*Dedicado a*

Darío Ruiz Gómez, Elkin Restrepo  
Juan Felipe Robledo, David Jiménez  
Álvaro Castillo Granada  
Pablo Montoya, Alexandra Toro  
Santiago Mutis, Jineth Ardila  
Lucía Donadío, Rosa Lentini

## I

\*Novelista, cuentista, ensayista, traductor y editor. Doctor en Literatura, Universidad de Antioquia (2019). *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* (1992), es uno de sus aportes más importantes a los estudios literarios.

En lo que a la Literatura y a la novela se refiere, se habla hoy entre nosotros, lectores o escritores, y sin gran consideración, de muchas cosas por las que antes se manifestaba un gran respeto o incluso se veneraban. Por poner un ejemplo, del cubano Lezama Lima, un autor difícil y altamente literario, tenido en su momento por una de las cimas de la novela y la poesía hispanoamericanas, oímos hoy cosas espantosas, como que no sabía redactar una frase. De manera similar en España ciertos poetas, los poetas de la experiencia, tildaban hace años de anacrónico a Mallarmé porque tenía una sintaxis complicada.

Por lo que atañe a Colombia, se tiene la sensación de que la opulencia literaria heredada de nuestro más incuestionable autor basta para protegernos de los embates contra la Literatura, cuya crónica de una muerte anunciada se escribe en sordina, con indiferencia, al tiempo que se sale en defensa del periodismo, cuya muerte nadie teme por más que tantas veces la delincuencia o la política lamentablemente la deseen. De todo lo cual se infiere que el problema de la Literatura no se ha vivido entre nosotros de la misma manera que, pongamos por caso, en Norteamérica, donde al menos un autor de los más destacados, que yo sepa, ha reaccionado contra semejante estado de cosas. En *Sale el espectro*<sup>1</sup>, una de las últimas novelas que publicó Philip Roth antes de morir en 2018, el viejo Zuckerman, su doble literario, regresa a la vida de la gran ciudad, Nueva York, para combatir, como un Quijote de los tiempos modernos, o, mejor aún, un maloliente Prometeo de la próstata, contra la desaparición de la literatura. Su enemigo es un joven llamado Kliman, “implacable, desvergonzado y oportunista”, que se propone escribir la biografía de Lonoff, un autor de culto al que Zuckerman conoció en su juventud. A Kliman le interesa este escritor por el morbo que ofrece su biografía, posiblemente la de alguien que vivió un episodio de incesto, y por eso Zuckerman y la ex-mujer de Lonoff, Amy Bellette, intentan salvarlo del joven “impostor” y “embaucador”. Para ello Amy escribe una carta a los periódicos en la que

<sup>1</sup> Philip Roth, *Sale el espectro*, Random House Mondadori, Barcelona, 2009

declara entre otras cosas: “Hubo un tiempo en que las personas inteligentes usaban la literatura para pensar”. Lo dice en el sentido (casi antropológico) en que Lévi-Strauss señalaba, en *El totemismo en la actualidad*, que las especies naturales son elegidas por los miembros de una tribu no porque sean buenas para comer sino porque son “buenas para pensar”<sup>2</sup>: buenas para reconocerse a sí mismas en el espejo, es decir, buenas para situarse con relación a otros grupos. En el caso de las novelas buenas para pensar, si es que debieran tener una utilidad, lo serían porque ayudarían al hombre a entenderse mejor y situarse en su momento histórico, en este caso, el de la guerra fría, que poco difiere del de las dos guerras mundiales que brindaron al género novelístico el paradigma de la condición humana al que luego nos referiremos.

Amy Bellette cita en su carta a Hemingway, un autor eclosionado en la primera posguerra, y lo pone como ejemplo de escritor sometido por los periodistas a las falsas preguntas éticas inspiradas por el sensacionalismo y basadas en datos personales de su biografía, o de los personajes en que se inspira, antes que en los grandes dilemas culturales y morales de la sociedad, que son los que conforman las señas de identidad de la gran novela americana de los cincuenta y sesenta, o incluso de la novela europea de entreguerras. Un corpus novelístico dentro del cual, diríamos nosotros, los lectores podían enfrentarse en solitario a textos que no precisaban de líneas orientadoras que les permitieran descubrir las preguntas a que daban respuesta dichas obras, que más tarde dieron paso a novelas como *El hombre invisible* de Ralph Ellison, o *Hijo nativo* de Richard Wright, en las que el circuito de preguntas y respuestas era más corto y, en esa misma medida, tanto más perceptible.

Nos encontramos pues con que, muy acertadamente, la entrañable mujer de Lonoff plantea, sin ser totalmente consciente de ello, el dilema del género novela desde el punto de vista de las preguntas a las que puede ser sometida una obra literaria. Ella se queja de la miopía del periodista cultural que en un libro solo encuentra motivo para preguntas superfluas, lo que en su carta llama “falsos problemas éticos”, que requieren respuestas sensacionalistas referidas a la biografía del autor. Sin tener en cuenta que si “le dijeran a un periodista cultural ‘fíjate solo en el interior del relato’ no sabría qué decir”. En cambio, en caso de ser preguntado por ello, diría: “¿Imaginación? La imaginación no existe. ¿Literatura? La literatura no existe”.

## II

Ahora bien, es probable que la Literatura no exista ahora, ¿pero existía aún en el año 2008, cuando Roth (que escribió la totalidad de su obra entre 1959 y 2010), publicó *Sale el espectro*, cuatro años antes de que anunciara que dejaba de escribir, y diez años antes de su propia muerte de eterno candidato al Nobel? Posiblemente la Literatura había muerto mucho antes, en 1990, si hemos de hacer caso al profesor Alvin Kernan, que ese año publicó *La muerte de la literatura*, libro en cuyo título se alude a una muerte que, según ironiza el propio autor, sería como “el crepúsculo de los dioses para los conservadores

<sup>2</sup> Claude Lévi-Strauss, *El totemismo en la actualidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 131



*Una lección de abismo*, 2001. Bogotá: Alfaguara.

<sup>3</sup> Alvin Kernan, *La muerte de la Literatura*, Monte Ávila, Caracas, 1996, p. 207

y como la caída de la Bastilla de la alta literatura para los radicales”. De los numerosos males que denunciaba Kernan nos da una idea bastante acertada el siguiente párrafo: “Los deconstructores muestran el vacío de los textos y del lenguaje literarios, los marxistas muestran cómo se han usado las obras literarias como instrumentos de poder para establecer la ideología de una u otra clase dominante —Shakespeare como instrumento hegemónico—, en tanto las feministas demuestran cómo se usó la literatura en el pasado para oprimir erradamente a la mujer. De esta manera a la literatura se la vacía de contenido para servir a causas sociales y políticas consideradas más importantes que los propios textos. Causas para las cuales los textos, de hecho, no son más que medios para un fin ulterior más importante”<sup>3</sup>. Es posible que una de las cosas que más llame la atención del lector actual de este párrafo es que en 1990, es decir, hace casi treinta años, la situación era en muchos aspectos similar a la actual. En efecto, se puede decir que pocas cosas han cambiado en todo ese tiempo, hasta el punto de que la afirmación de que “a la literatura se la vacía de contenido para servir a causas sociales y políticas consideradas más importantes que los propios textos”, no solo conserva intacto su valor, sino que incluso parece haberse incrementado. Y es que ha ocurrido que (como en aquella película llamada *La invasión de los cuerpos vivientes*, en la que unas grandes semillas traídas de otro planeta convertían a los humanos en seres vivos sin contenido) una especie de vaciamiento cerebral ha dejado al grueso de los lectores convertidos en autómatas mentales, incapaces de abordar con seriedad un libro que no les resulte, por principio, entretenido o escandaloso.

Por lo cual, volviendo a Amy Bellette, el entrañable personaje de Roth, podemos decir que la solución que proponía en su carta, con tintes de exasperada indignación, esto es, prohibir todo lo que acompañara al lector y dejarlo solo, para que encumbre su propio camino, se nos antoja insuficiente y hasta disparatada. Pues el origen del mal no está en lo que escriban en sus periódicos los periodistas sensacionalistas, sino en la existencia de lo que, en el lenguaje ensayístico de hoy, podríamos bautizar como lector líquido, un lector generado en correspondencia con lo que Zygmunt Bauman llama “tiempos líquidos”, caracterizados por la fugacidad de los marcos institucionales dentro de los que se desarrolla nuestra vida en el mundo actual, y el miedo y la incertidumbre que eso provoca<sup>4</sup>.

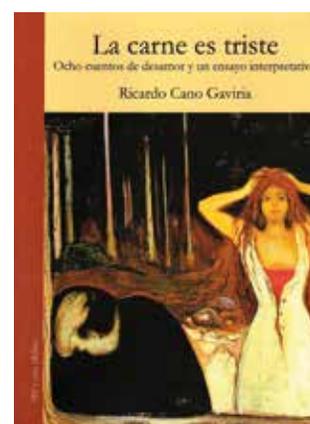
<sup>4</sup> Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos*, Tusquets, Barcelona, 2007

De modo que, lejos de ser el equivalente en nuestro siglo de las modistillas que, en el siglo XIX, leían las novelas por entregas (esas modistillas eran lectores inocentes, que conservaban la pureza de su ignorancia, una ignorancia que las mantenía vivas en la potencialidad de la lectura), lo primero que habría que decir de estos lectores líquidos es que son lectores maleducados, incapaces de detectar el contenido transgénico, para utilizar un término de especial y triste actualidad en Colombia, de los libros que leen.

Es más; en el caso más extremo, un grupo especial de estos lectores, acaso el que actualmente se hace notar más, fraguados en los tiempos líquidos, y en una especie de formación reactiva, se han erigido en solidificados más que sólidos representantes de una humanidad que, rebosante de imperfecciones,

aparece en sus mentes como una víctima sometida a toda clase de injusticias. Lejos de ser ingenuos como las modistillas que leían novelas por entregas, estos lectores se comportan como emisarios de una razón práctica, por llamarla de algún modo, cuya primera consecuencia es neutralizar a la novela como portadora de valores estéticos y literarios, convirtiéndola en el instrumento neutro, enteramente pasivo, de una causa justa. Y proyectos que nunca, que sepamos, habían hecho irrupción en las conductas posibles del Lector, como reescribir las grandes novelas depurándolas bien de su ingrediente machista, bien de su contenido belicista, han llegado a barajarse hoy en las mentes enrarecidas de estos lectores, sin excluir los cuentos infantiles, muchos de los cuales hoy son considerados peligrosos.

Con lo que se ingresa en una zona sagrada de la Literatura, aquella en la que el árbol que la sostiene hunde sus raíces, esto es, la realidad histórica de cada época: el fango que le sirve de abono es lo contrario de una utopía, un fango que no se puede sustituir por la materia transgénica con que nuestro Lector sólido y enrarecido aspira a salvar a la humanidad de las malas novelas o los perversos cuentos infantiles. Porque si el mundo fuera una utopía, ¿qué sentido tendría la Literatura? He ahí acaso la primera constatación con que nos deslumbra el árbol que la sostiene, y en el que ella vive como una enorme planta parásita: el árbol de la imperfección. Es porque la humanidad ha tenido que desenvolverse en medio de ese fango que las grandes obras de la Literatura han podido anticiparse al presente, planteando preguntas que aún no habían sido formuladas, o, en el peor de los casos, dando respuesta a unas preguntas ya caducadas, o incluso descubriendo preguntas sin fecha de caducidad. Y en un punto intermedio entre las respuestas cuyas preguntas aún no han sido formuladas y las preguntas ya caducadas, se abre, como un abanico, el presente del lector, definido por un “horizonte de expectación”, para utilizar la propia terminología de Hans Robert Jauss, uno de los principales exponentes de la teoría de la recepción<sup>5</sup>, que se reclama de la noble tradición de la hermenéutica griega contenida en los diálogos platónicos. Pues si la relación entre obra literaria y lector no se diera en tales términos, obras maestras de la filología alemana como *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, de Erich Auerbach, por poner un ejemplo bien conocido, y sin vinculación aparente con la tradición hermenéutica, no serían consideradas obras básicas para entender la evolución de los géneros con relación a los distintos públicos literarios a lo largo de la historia. Ni añadiríamos, pasando a otro nivel, el del “espacio literario” del que habla Maurice Blanchot, ni finalmente podría entenderse la ceremonia de la transformación de un aplicado lector de Dickens como el joven Kafka, en el escritor y hoy casi mártir de las letras cuyos manuscritos salvó del fuego Max Brod, por elegir un ejemplo, entre los más extremos, de la metamorfosis de un lector en escritor. Metamorfosis que se dio, en el caso de Kafka, en cuya obra, con más intensidad tal vez que en ninguna otra, hemos podido ver cómo en el siglo xx las respuestas se adelantaban a preguntas que aún no habían sido formuladas (por ejemplo, la del hombre en una sociedad burocrática, o la del hombre privado de humanidad).



*La carne es triste: ocho cuentos de desamor y un ensayo interpretativo*, 2017. Medellín: Sílabas Editores.

<sup>5</sup> Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, Ediciones Península, Barcelona, 1976, pp. 170-171

<sup>6</sup> Citado en Reiner Stach, *Kafka*, Acantilado, Barcelona, 2016, Tomo I, p. 1136

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 1143

Metamorfosis, decía, que se dio en dos etapas al menos, reflejadas de forma extrema en las *Cartas a Felice*. Primera, el descubrimiento de una inclinación, de una vocación: “La totalidad de mi ser se orienta hacia el hecho literario, hasta cumplir treinta años he venido manteniendo rigurosamente esta orientación, si la abandonara dejaría de vivir”<sup>6</sup>; luego, en una segunda etapa, el descubrimiento de la propia literatura como algo absoluto: “una inclinación es una cosa que puede ser extirpada o suprimida. Pero es que yo consisto en escribir”. Finalmente: “Dado que no soy nada más que literatura y no quiero ni puedo ser más que eso”<sup>7</sup>.

### III

Ahora bien, si un escritor como Kafka, en perfecta sintonía con el sistema de preguntas y respuestas que se supone anima nuestro árbol literario, puede llegar a desear convertirse en Literatura, ¿no debemos preguntarnos por lo que ella realmente es? Lo primero que habría que señalar es que el sentimiento de lo literario nos pertenece a partir de un momento histórico, cuando el frondoso árbol que lo nutre empieza a cobijar bajo su sombra, para nosotros, obras que no eran literatura para quienes las vieron nacer (la *Odisea* no lo era en efecto para los griegos, ni *La divina comedia* para sus contemporáneos).

<sup>8</sup> Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1996. Aunque el autor propone el principio del siglo XIX —“o el final del siglo XVIII, en el entorno de Chateaubriand, de Madame de Staël, de Laharpe, es en el recorrido del siglo XVIII, en el momento en que este nos abandona” (p. 65).—, preferimos la segunda opción por los motivos que se desprenden de nuestra propia exposición.

¿Dónde situar ese comienzo? Michel Foucault, que en 1964 ya había publicado su *Historia de la locura en la edad clásica*, apostó por un momento a comienzos del siglo XIX y finales del XVIII, el siglo por excelencia del clasicismo.<sup>8</sup> Una ubicación que podríamos aceptar como válida, por la encrucijada histórica que representa: la de una especie de primera modernidad surgida de la confluencia de varios factores: la muerte de la retórica, ocurrida un siglo antes, la defenestración del modelo imitativo de lo antiguo y, como plasmación más real y universal, la promoción de un nuevo sujeto histórico, el individuo particular, aupado hasta la novela, con un nombre propio (Hobbes), gracias al realismo y al individualismo del pensamiento filosófico (Locke, Hume, Descartes)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Penguin Books, 1972, p. 18 y siguientes

Por otro lado, no es en absoluto casual que la Literatura, tal como hoy la conocemos, se haya consolidado en medio de un campo de batalla (las *Quere-llas* que, sobre los antiguos y modernos, o sobre el propio género novela) que se extiende casi del siglo XVII al XIX, casi al mismo tiempo en que la novela, su género más polémico, alcanzaba su madurez gracias a un nuevo caldo de cultivo filosófico y a un nuevo público. En esa misma vecindad, y casi dependencia de la filosofía, podríamos proponer que fue en Alemania donde más tarde la Literatura encontró, en la estela de la filosofía de Kant, Fichte y Schelling, los rudimentos de una teoría, en las reflexiones críticas de los hermanos Schlegel. Ya que ellos plantearon algo fundamental y que tiene que ver, no ya con el momento histórico del origen, sino con su ser, su funcionamiento: lo que podríamos llamar su autorreferencia y circularidad.

Porque esta circularidad es lo que hace precisamente que todo, o buena parte de lo que desde dentro de la Literatura se ve como espacio donde se ejerce el ritual

de la imaginación, desde fuera pueda llegarse a ver, en virtud de una especie de puesta entre paréntesis, como un *no man's land*, donde una mirada foránea y retroalimentada (y sin justificación hermenéutica) funda “campos” externos de experimentación, territorios donde las respuestas solo se obtienen si las preguntas se plantean de una forma determinada (caso de Pierre Bourdieu). Más sincero, más “literario”, y más consecuente con el sentimiento de una modernidad cuyo hilo se puede alargar o cortar a gusto, es actuar como si el sujeto creador pudiera no tener necesidad de salir de la obra para estudiarla, localizando ese ángulo virtual desde el que ella puede desdoblarse y, al hacerlo, contemplarse a sí misma en el espejo. Con lo que se respetaría aquella aspiración enunciada ya por Friedrich Schlegel sobre el arte, en el N° 117 de sus *Fragmentos críticos*: “La poesía no puede ser criticada más que por la poesía. Un juicio sobre el arte que no sea él mismo una obra de arte, sea en su materia, como presentación de la impresión necesaria en su devenir, sea por la belleza de su forma y su libertad de tono en el estilo de la antigua sátira romana, no tiene derecho de ciudadanía en el reino del arte”<sup>10</sup>. Del mismo modo, no se puede hablar de la literatura sin ser en cierta manera un *literato*, y eso ya es una prueba de la esencia moderna del fenómeno literario que, gracias a su circularidad referencial, vive de su capacidad de reflejarse y autocriticarse.

En suma, podría acaso decirse que, así como hay una fase del espejo en el desarrollo del niño, fase que señala el ingreso a una etapa superior, existe una fase del espejo en el desarrollo de los géneros literarios, y esta no es otra cosa que la Literatura. Y, además, que esa fase alcanza su punto máximo de evolución, de autoconciencia, en un ritual en el que, tal como se ha podido observar en la transición del siglo XIX al XX, o bien la Obra se expande hasta lo absoluto (Mallarmé), o bien se contrae hasta una especie de auto-anulamiento (las Vanguardias). Esta especie de *big bang* adquiere formas diversas (Foucault propone la transgresión y la muerte, bajo las formas de Edipo y Orfeo), sin dejar de ser espejo, en esa lucha constante e imposible por el encuentro, entre el lenguaje y la Literatura misma, del cual surge la obra.

Porque, en general, para decirlo con palabras de Foucault, “en la literatura no hay nunca un encuentro absoluto entre la obra real y la literatura en carne y hueso. La obra no encuentra nunca su doble por fin dado, y, en esa misma medida, la obra es aquella distancia, la distancia que hay entre el lenguaje y la literatura; es esa especie de espacio de desdoblamiento, el espacio del espejo, que se podría llamar el simulacro”<sup>11</sup>. Simulacro que recorre el espesor de la Literatura, de forma bruta, en mil imágenes que espejean en su interior a través de sus propias obras. Una de ellas, la comedia *Medida por medida*, en la que Shakespeare, asimilando la condición humana a la del mono, nos brinda gracias a la magia transubstanciadora del lenguaje poético una excelente imagen de ese simulacro, cuando el mono que es el hombre, revestido de un poco de autoridad, ignora lo que tiene más seguro, su alma de espejo (*bis glassy essence*<sup>12</sup>), y muequea hacia el cielo haciendo llorar a los ángeles que más bien hubiesen querido morir de risa.

El realismo de la novela está en grado sumo definido por esta alma de espejo,

<sup>10</sup> Philippe Lacoue-Labarthe / Jean-Luc Nancy, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris, 1978, p. 95

<sup>11</sup> Michel Foucault, *op cit.*, p. 73

<sup>12</sup> Shakespeare, *Medida por medida*, Acto II, Escena II. El embrujo de las palabras de Isabel desaparece en muchas versiones que, al traducir, reculan ante la opción de “espejo”, refugiándose trivialmente en la de “vidrio”.

en la que radica la propia, casi paradójica condición de idealidad de los autores “realistas”. Por eso podríamos proponer que el simulacro a que alude Foucault, el del “espacio de desdoblamiento de la novela”, recubre de distintas maneras las dos categorías fundamentales del alma-espejo del género: la de lo real y la de lo imaginario. La primera, la de lo que se acepta como lo ya dado en el mundo de los personajes, y la segunda, la que constituye a los personajes cuando se definen por la condición interior que los proyecta de dentro hacia fuera, una condición de idealidad que resulta constitutiva en el caso del protagonista, lector de libros malsanos, como ocurre en el caso de *El Quijote* y *Madame Bovary*, dos jalones históricos en la corriente de ese simulacro. A ellos podría añadirse el autor de *La cartuja de Parma*, si se tiene en cuenta que Stendhal era, según expresa el propio Balzac en su reseña de esa novela, el más alto representante de la literatura de ideas. “Y bien sabemos qué ideas operan en *La cartuja de Parma* y en *Rojo y negro*: las ideas de Rousseau”<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Lionel Trilling, *La imaginación liberal*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1956, p. 308

Presencia de la idea, finalmente, y de una manera más sofisticada, como corresponde a un novelista a caballo ya entre el siglo XIX y el XX, Henry James, que en el prólogo a *The American* definió los dos niveles de la novela: el de “lo real” (lo que resulta imposible no saber), y el del “romanticismo”, que define como el que, “pese a todas las facilidades que el mundo ponga en nuestras manos... toda la riqueza, todo el valor, todo el ingenio que poseamos, todo el azar favorable, no *podemos* nunca saber directamente y solo puede llegar hasta nosotros por el hermoso circuito del pensamiento y el deseo”<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Henry James, citado por Trilling, *op. cit.*, p. 302

Ahora bien, en cuanto al siglo XX propiamente dicho, tras la primera guerra mundial, nos encontramos con lo que podríamos llamar el paradigma de la “condición humana”, que en buena medida fue al siglo XX lo que *La comedia humana* de Balzac fue al siglo XIX. Mientras que lo real, en la órbita de la sociedad balzaciana, llevaba el signo de las clases sociales, y la lucha por el ascenso social, en el siglo XX el paradigma de la condición humana llevaba el signo de las guerras mundiales, y estaba marcado por una muy especial equivalencia, elevada ella misma a valor literario, entre la ética y la estética. Por eso (como si fuese la aplicación tardía de lo enunciado por Friedrich Schlegel en el siglo XVIII en *Fragmentos del Athenaeum*, Nº 238; presentar “con el producto el elemento productor”<sup>15</sup>) la novela del siglo XX tuvo su sombra en el ensayo que, estimulado por su referente novelístico, supo elevarse él mismo hasta la escritura, propiciando la existencia de un lector cohesionado (no digo sólido, para no evocar los tiempos líquidos) e “idealista” por cuanto estaba impregnado de esa idealidad suprema que le permitía disfrutar al mismo tiempo del género novela y de una reflexión moral y fehaciente, sin dejar de ser literaria, sobre el género novela. A esa secreta línea reflexiva, y a la sombra de un buen y variopinto puñado de autores (Malraux pero también Céline; Kafka pero también Thomas Mann; Faulkner pero también Camus; Proust pero también Musil), se deben títulos que, entre la filosofía y el ensayo, se propagaron universalmente, rompiendo fronteras, como *Teoría de la novela* y *El alma y las formas* de György Lukács, dos títulos pioneros (el último, precisamente, sobre la génesis y necesidad del propio género ensayístico), muchas de las obras de

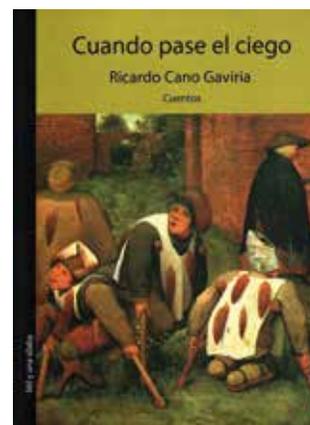
<sup>15</sup> Philippe Lacoue-Labarthe/ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 132

Edmund Wilson y Lionel Trilling, *La literatura y el mal* de Georges Bataille, *¿Qué es la literatura?* de Sartre, *El hombre rebelde* de Camus e incluso, en su punto extremo, *El espacio literario* y *El libro por venir* de Maurice Blanchot, adornado, en su parte final, por una pregunta agorera: “hacia dónde va la literatura”. Pregunta a la que, por cierto, ya había respondido Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, libro con el que, precisamente, parecía cerrarse el ciclo literario de nuestro paradigma.

#### IV

La novela no murió, como sabemos, en el impase del siglo XIX al XX, que antes bien supuso una renovación del género. Y, como una especie de eco o resonancia de dicha renovación, décadas más tarde, y manteniendo la vigencia del paradigma europeo, tuvo lugar el auge de la literatura latinoamericana, que, acaso de una forma privilegiada, encarnó un momento previo a esa universalización de las formas y los géneros propios de lo que hoy entendemos por aldea global. Sin embargo, el advenimiento de una generación de lectores dispuestos a leer a Cortázar como antes habían leído a Kafka, o a Vargas Llosa y Onetti como antes habían leído a Faulkner, o a Felisberto Hernández como antes habían leído a Proust, no tuvo entre nosotros un digno equivalente reflexivo. Se limitó a poner en circulación pintorescas tipologías literarias, marcadas más por un entusiasmo promocional que por esa *idealidad* necesaria a la reflexión literaria que acompañó a la novela europea del siglo XX. Caracterizaciones en fin llenas de inexactitudes, y que siguen siendo respetadas por los críticos, los cuales gracias a ellas pueden hablar del realismo mágico de Borges o lo real maravilloso de Juan Carlos Onetti. Como si el haber sido por primera vez originales en la producción les hubiese ahorrado a los latinoamericanos serlo en la reflexión. Por eso no se alcanzó en su literatura una autoconciencia literaria como la que permitió en Europa, en el siglo XX, que la novela se elevara de una forma ejemplar hasta la Literatura. Con el resultado de que, en un enrarecido espacio cultural, conviven hoy, de forma paradójica, la herencia de una gran opulencia literaria (la del estridente *boom*) y una indignancia reflexiva que, ignorante de sí, no puede menos que aceptar resignadamente hablar de “escritores literarios” cuando se topa con obras que rebasan la simple ingeniería, como si ellas pertenecieran a un género especial, o, mejor aún, como si, gracias a la larga convivencia de la novela con el periodismo, los novelistas se hubiesen convertido en intrusos en su propia casa, y, privada de instrumentos, la Literatura misma no pudiese venir en su ayuda.

Pero eso no es todo: aunque desde el punto de vista de la Literatura, la eclosión literaria del final del siglo pasado nos liberó de las poéticas desuetas del indigenismo y la literatura social, dejó atada la novela a una visión muy condicionada aún por la geografía y la política. Y en esa misma medida, qué duda cabe, lastrada por una visión etnocentrista europea, por más sofisticada y educada que ella se nos presente a través de los centros gestores del viejo



Quando pase el ciego, 2014. Medellín: Silaba Editores.

continente, en los que se actúa como si sus responsables nos dijeran con suma cortesía: “no hay selvas en Europa, ni *sertões*, ni indígenas, ni aldeas fantasmales, ni dictadores delirantes, ni mariposas amarillas, eso solo pasa en Latinoamérica, y para escribir sobre eso están ustedes; señores, tienen que respetar el guión...”

Este tributo que Europa impone a Latinoamérica no le fue impuesto en su momento a la literatura norteamericana, que acaso gracias a su menos acomplexada dependencia de la literatura europea (y pese a las falencias que en un momento de aparente vigor descubría en ella precisamente un crítico norteamericano<sup>16</sup>), ha sabido mantenerse en pie de igualdad. Prueba de ello es que, dejando de lado que en el momento actual la novela y la poesía escritas en Norteamérica están entre las más pujantes del planeta, la protesta en favor de la Literatura, protesta protagonizada por Nathaniel Zuckerman, el doble de Roth, podría considerarse de carácter universal, cuando desde hace mucho puede hablarse ya de una “literatura mundial” en el sentido en que fue soñada hace dos siglos por Goethe.

## V

Ahora bien: aunque Zuckerman, tras salir en defensa de la Literatura, terminase descubriendo que ni la Literatura ni la novela habían muerto, puesto que posiblemente el hilo de la modernidad que las mantiene vigentes no se ha interrumpido, le quedaría por enfrentarse al asunto de la muerte de la estética a manos de los deconstructores, denunciados ya en 1990 por Alvin Kernan, asunto que pende sobre todos nosotros como una espada de Damocles. “Este debate en particular, no constituye más que una parte de un debate cultural más amplio sobre el deterioro de la educación, y en especial de la educación literaria, planteada por libros que sorpresivamente se convirtieron en *bestsellers*, *Cultural literacy* de E. Donald Hirsch y *The Closing of the American Mind* de Allan Bloom”<sup>17</sup>, y que, casi treinta años después, se halla dignamente representado por Martha C. Nussbaum, quien, en el contexto de una “estética griega” alude a la concepción del poeta como educador de su pueblo<sup>18</sup>, concepción de la cual, en la antigua Grecia, fue Homero la más notable expresión.

Pero ocurre que, en un libro casi antiguo, Werner Jaeger había señalado que la filosofía griega no autoriza de forma suficiente un recurso a la estética: “Haremos bien en tomar esta concepción del modo más serio posible y en no estrechar nuestra concepción de la poesía griega sustituyendo el juicio propio de los griegos por el dogma moderno de la autonomía puramente estética del arte. Aunque esta caracterice ciertos tipos y períodos del arte y la poesía, no procede de la poesía griega y sus grandes representantes ni es posible aplicarla a ellos. Es característico del primitivo pensamiento griego el hecho de que la estética no se halla separada de la ética”<sup>19</sup>.

Cuando E.-L. Ferrère publicó en 1913 su estudio sobre Flaubert, contribuyendo a la relectura y al rescate de su *Correspondencia*, habló en primer

<sup>16</sup> Lionel Trilling, *op cit.*  
p. 327 y siguientes

<sup>17</sup> Alvin Kernan, *op cit.*, p. 11

<sup>18</sup> Martha C. Nussbaum,  
*El cultivo de la humanidad*,  
Paidós, Barcelona, 2005

<sup>19</sup> Werner Jaeger, *Paideia: los  
ideales de la cultura griega*,  
Fondo de Cultura Económica,  
México, 1962, p. 48

lugar de unos principios generales y luego de unas “aplicaciones críticas” y unas “aplicaciones prácticas”<sup>20</sup>. Acaso en ese momento la distinción entre los conceptos de poética y estética no estaba demasiado clara, como sigue en general sin estarlo cuando se deconstruye la estética, o se actúa como si esta deconstrucción fuese ya un hecho consumado, al modo de Terry Eagleton.

Por lo general, se habla de un imperativo estético del autor cuando se discurre a nivel abstracto, y en el marco de una filosofía, y de una poética cuando se refiere a los medios prácticos. En cualquier caso, se trate de una estética o de una poética, nos encontramos ante el instrumental, o el conjunto de recursos, que ha permitido a un autor escribir una obra, la cual, una vez publicada, se inscribe a través de la recepción en lo ya dado e irreversible de la serie histórica. ¿Ahora bien, cómo borrar de esta la estética, o bien, cómo hacer que la obra no aparezca en ella aureolada por el brillo de la estética? La noción de una estética, con su premisa sobre la autonomía del arte, que es la que distingue principalmente a lo que podría llamarse estética griega de la moderna, ha sido fundamental para el desarrollo de la novela desde Flaubert y, más aún, desde la primera mitad del siglo xx, desde Proust, Joyce, Kafka y Thomas Mann hasta Malraux, Camus, pasando por Virginia Woolf, Faulkner, Dos Passos, cuyas obras no hubieran podido concebirse, ni plantearse como obras morales, sin un previo recurso a la estética. Aunque la estética concebida de tal modo no fuese más que la expresión de una ideología, en tanto que marco o apoyatura de una poética que debería ser respetada.

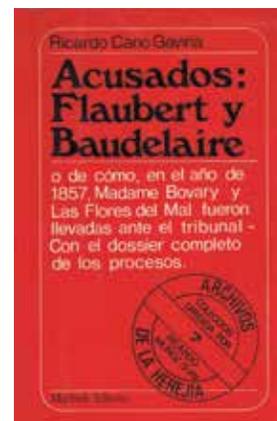
No vamos pues a aceptar como un hecho consumado la noticia de la muerte de la Estética, ya que ella ha sido un personaje en el relato histórico de la novela desde finales del siglo xix, hubiese sido bien planteada o no, hubiese sido o no una pseudo-estética en vez de una estética. Nos encontramos, en efecto, dentro de un espacio literario en el que los asuntos de las obras de los autores mencionados se dimensionaban, transubstanciaban y sublimaban, alcanzando la muy especial consideración de bienes estéticos, sin que estos bienes pudiesen ser tildados de reaccionarios o no reaccionarios, como se hace por ejemplo cuando se habla del “desapego de los formalistas de Bloomsbury” (o bien “las ideas afines de la nueva crítica”<sup>21</sup>), al que pertenecía Virginia Woolf. Lo cual no supone otra cosa que aplicar a la Estética una división que, en cualquier caso, cabría tildar de “ideológica”, con lo que habría que reconocer al menos que, en la medida en que, gracias a sus efectos, la Estética deja una marca en la historia, no puede ser deconstruida sin más, o sin llevar a cabo previamente una operación descaradamente ideológica.

## VI

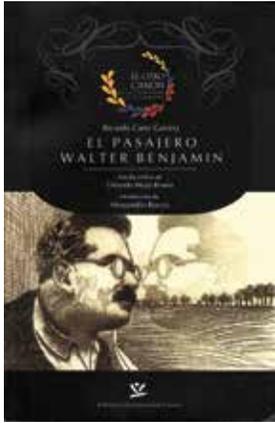
Como un Quijote moderno, o en cualquier caso como un personaje de novela, quien aquí opina y reflexiona salió hace unos minutos lanza en ristre en defensa de la Literatura contra los que quieren enterrarla viva, ataviada con la doble mortaja de la Estética y la Novela, y como si se declarara a sí mismo

<sup>20</sup> E.-L. Ferrère, *L'Esthétique de Gustave Flaubert*, Slatkine reprints, genève, 1967

<sup>21</sup> Martha C. Nussbaum, *op cit.*, pp. 142-143



Acusados: Flaubert y Baudelaire, 1984. Barcelona: Muchnik Editores.



El pasajero Walter Benjamin, 2009.  
Manizales: Editorial Universidad  
de Caldas.

<sup>22</sup> György Lukács, *Teoría de la novela*, Ediciones Godot, Argentina, 2010, p. 86: "La novela es la epopeya del mundo abandonado por Dios".

<sup>23</sup> Joseph Conrad, *El Negro del Narcissus*, Gran Diógenes, Valdemar, Madrid, 2007, pp. 7-8

vencedor, siguiendo los pasos de Zuckerman, termina este discurso con una arbitraria disquisición sobre la memoria humana, en clave científica y mitológica.

Pues el estudio de la memoria, y de su relación con el cerebro, se ha visto renovado con los nuevos y sofisticados métodos de revisión, algunos de los cuales se han centrado específicamente en el hipocampo, que le sirve de localización, y que está relacionado, además, con la orientación en el eje espacial y la administración de las emociones. Dos de estas características, la retención de información y la orientación espacial, afectan de forma directa a los taxistas de la ciudad de Londres, famosos por la cantidad de calles (unas 5.000) que deben memorizar para obtener la licencia.

Ahora bien, si estos taxistas tienen el hipocampo más desarrollado, como se ha descubierto de forma reciente, asimismo deberían tenerlo quienes, nacidos de la ficción literaria, en *Fahrenheit 451*, la novela futurista de Bradbury, se han refugiado en los bosques, donde, huyendo de una sociedad que persigue y quema los libros, viven pacíficamente entregados a la memorización de la obra que han elegido salvar de la quema y del olvido, y cuyo título aceptan como nombre propio. De algún modo estos hombres-libros de una sociedad futura son también herederos de otros, mucho más antiguos, que seguramente también tenían el hipocampo más desarrollado: los rapsodas que, en la antigua Grecia, antes del descubrimiento de la escritura, aprendían de memoria los poemas que recitaban luego en las grandes festividades, como los panatenaicos o los juegos olímpicos. Ellos contaban a sus oyentes, una y otra vez, la historia de las aventuras de Ulises y su retorno a Ítaca, mucho antes de que se diera el nacimiento de la propia epopeya de Homero, compuesta como se sabe de "cantos" que la preexistían, y tres mil años antes del nacimiento del género novela. Un género que precisará, para sobrevivirse, de aquella virtud humana invocada por Joseph Conrad quien, anunciando en cierta forma la definición de Lukács del moderno héroe novelesco como héroe demoníaco (en cualquier caso, el héroe de una epopeya "sin Dios"<sup>22</sup>), cuya alma le pertenece sin coartadas y arde con un fuego propio. Así escribió en su introducción a *El Negro del Narcissus*: "el artista habla a esa parte de nuestro ser que no depende de la sabiduría —a lo que en nosotros es un don y no una adquisición siendo, por consiguiente, más duradero [...] al sentimiento del misterio que rodea nuestras vidas, a nuestro sentido de la piedad, de la belleza y del dolor, al sentimiento que nos vincula con toda la creación; y a la convicción sutil, pero invencible, de la solidaridad que une la soledad de innumerables corazones: a esa solidaridad en los sueños, en el placer, en la tristeza, en los anhelos, en las ilusiones, en la esperanza y el temor, que relaciona cada hombre con su prójimo y mancomuna toda la humanidad, los muertos con los vivos, y los vivos con aquellos que aún han de nacer"<sup>23</sup>.

Permítanme señalar ahora, poniendo a prueba la paciencia de ustedes, la preocupación de que en un futuro tal vez no lejano la ciencia termine por encontrar, en el cerebro humano, la localización del sentido del misterio que envuelve nuestras vidas, al que alude Conrad, pues no sabemos si para entonces el órgano humano de la inteligencia habrá caído ya en manos del

poder que aspira a controlarlo todo, o habrá sido ya declarado, por el contrario, patrimonio o zona sagrada de la humanidad, contra quienes hoy destrozan el planeta, legislan sobre lo que los hombres deben aprender u olvidar, y pretenden incluso abolir la útil y por ello mismo sagrada inutilidad del arte. Porque quien les habla comprende desde ahora que carece de sentido preservar la tierra de forma más digna, preservarla de quienes sin acariciarla quieren convertirla en una reserva de dinero, si al mismo tiempo no se preserva el cerebro de los seres humanos que puedan disfrutarla y, sobre todo, defenderla.

Ahora bien, se me antoja que la aspiración a proteger no solo el planeta sino también ese órgano de inteligencia y sabiduría que es el cerebro humano, estaba ya formulada implícitamente en la antigua Grecia, donde Mnemósine, una Titánide, hija de Gea y Urano, ejercía como madre de todas las musas. Sí, Mnemósine, la Musa por excelencia, aquella de la que Hannah Arendt dice que encarna la “memoriabilidad”, esto es, lo que determina “de manera inevitable [...] la capacidad de quedar de forma permanente en el recuerdo de la humanidad”<sup>24</sup>. Una propuesta casi excéntrica, digna de un Quijote de la literatura, es la de que debemos renovar de alguna manera, a través de Mnemósine, el pacto por la protección de la Literatura, porque este será, a la vez, un pacto por la protección del cerebro humano, en un momento en que la tierra desprotegida en la que ese cerebro se proyecta y ejerce se ha convertido en la pequeña casa de todos.

Aunque bien podría ser que esto empezara ya a suceder, pues gracias a los poderes ocultos que nos gobiernan, a veces tan crueles y malhumorados como los mismos dioses griegos, comenzamos a descubrir que nuestra tierra tiene ya, como el Hades, dos ríos; uno, el Mnemósine, cuyas aguas nos permiten recordarlo todo, y otro, el Leteo, cuyas aguas nos sumen en el olvido. Y aunque en nuestro Hades actual prima el río Leteo, seduciendo a los

jóvenes en el arte de la desmemoria, que es también, en última instancia, el de la reducción de las posibilidades del cerebro humano, lo cierto es que en el Mnemósine siguen bebiendo tanto novelistas como poetas. Así, en la vecindad de Bradbury y su casi conmovedor alegato en favor de las grandes obras de la humanidad, encontramos un poema de Wisława Szymborska titulado “De una expedición no efectuada al Himalaya” y construido como una interpelación al Yeti, ese monstruo desertado de los humanos en su refugio del bosque, cuando los humanos han renunciado, por las guerras y muchas cosas más, a su forma humana, y como seres extraviados de sí mismos parecen sobrevivirse en las aguas del Leteo... A ellos, encarnados por el Yeti, la poeta como una nueva Mnemósine les recuerda:

Yeti, no solo el crimen  
es posible.  
Yeti, no todas las palabras  
condenan a muerte.

Heredamos la esperanza  
don del olvido  
Verás cómo parimos  
en las ruinas

Yeti, tenemos a Shakespeare.  
Yeti, tocamos el violín.  
Yeti, en la penumbra  
encendemos la luz.

Aquí, ni luna ni tierra,  
y se congelan las lágrimas.  
¡Oh, Yeti, cuasiconejo lunar,  
piénsalo y vuelve!<sup>25</sup> 

<sup>25</sup> Wisława Szymborska, *Poesía no completa*. Fondo de Cultura Económica, 2002. Traducción de Gerardo Beltrán y Abel Murcia, pp. 60-61

<sup>24</sup> Hannah Arendt, *La condición humana*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 226



# Sandro de América

Henry Posada

Para mi primo Jorge Hernán Álvarez.  
*In memoriam*

Lo conocí en su peluquería del barrio, Gitano´s, donde voy a cortarme el pelo cada que me da el arrebato, y él me recibe con su cálida sonrisa. —Siéntese, Carlos —me dice—. Termino de teñirle el pelo a Olga y te atiendo. Puedes mirar la última de *Vanidades*. Me gustaba llegar cuando estaba ocupado por que podía como buen voyerista mirar toda la parafernalia que rodeaba a Pepe, que así lo conocía todo el mundo, había afiches y fotografías del gitano de América por todos lados, con el micrófono en la mano y una multitud delirante cuando vino a esta ciudad por primera vez en la década de los 70. Fue para una feria; con su guitarra y los ojos semicerrados cantando supongo, *El viejo maniquí*. En una rueda de prensa en el hotel Intercontinental, haciendo bromas, a juzgar por su risa pícara; en todos los escenarios y poses provocadoras que llevaba a las mujeres a gritar histéricas y sacarse sus prendas íntimas en pleno concierto y arrojarlas al escenario. Sabía que Pepe lo admiraba mucho y ya le había visto imitándolo en cumpleaños, matrimonios, ágapes familiares, siempre le llamaban para que hiciera su show; también en mis grados de bachillerato había cantado y hasta mi mamá lloro emocionada oyéndolo interpretar *Pobre mi madre querida*. Ése día llevaba una chaqueta de cuero negra y una bufanda roja, Pepe, según me lo contó, elegía su vestuario de las fotografías del Gitano de América, y procuraba esmerarse en quedar idéntico. No sé si fue por ósmosis, de tanto cargar álbumes de Sandro, o por una extraña simbiosis, pero todos empezaron a comentar que Pepe era igualito a Sandro de América. Esto, digo





yo, contribuyó a desequilibrarlo más. Empezó por comprar todas sus películas, digo las que no llegaban al viejo cine Aránzazu, hoy demolido y convertido en un feo centro comercial, donde vi con él, *Muchacho, Quiero llenarme de ti* y *La vida continúa*. Es desbordante su entusiasmo, todo vendedor ambulante de cds, dvds y posters con su emblemático ídolo llega a la peluquería o centro de estética como eufemísticamente le llaman en estos tiempos de ruido, donde no caben más fotografías, ni afiches, aquello parece un museo *kitsch*, sus paredes son collages que por momentos empalagan a los ojos de quienes no entienden la pasión de Pepe, si hasta Rosalba, que es quien hace el pedicure y prepara los menjurjes para pintar el pelo, ha dicho en varias ocasiones que por favor Pepe, no más, Sandro. Él se ríe con una risa glamurosa, impostada como imitando la que exhibe Sandro en los afiches y sigue en su oficio. Le he visto, mientras sostiene un mechón de pelo, detenerse a contar pormenorizadamente una anécdota de su viaje a Banfield en Buenos Aires, donde vive Sandro, ahorró durante más de un año para aquel viaje, aunque muchos le persuadieron para que desistiera. —¿Pero cómo se te ocurre Pepe?, es una celebridad y seguramente tendrá agentes de seguridad que te impedirán el acceso. ¡Estás loco, Pepe! Él, que es terco como una mula, se fue para allá y aunque solo pudo ver una sombra que se dibujaba en una de las ventanas de la mansión, después de permanecer varios días envuelto en la bandera de Colombia suplicándole a los capangas, que así llaman en Argentina a los guardaespaldas, que le dijeran a Sandro, que había viajado durante muchos días, tal vez semanas solo para verlo. Volvió feliz. Y es que había hecho la travesía en bus, debió dejar a Rosalba encargada de la peluquería y cancelada la renta del local y otras responsabilidades pecuniarias imposibles de evadir. Se fue bastante esquilmado, pero nadie pudo disuadirlo. Ni una uña pudo tocarle al gran ídolo, pero él propenso a fabular y con el caletre calenturiento de fantasías inventaba todos los días historias que relataba a sus desentendidos clientes, claro que a veces llegaba otro fan del ídolo y ilíbranos Señor de esos encuentros! Eran horas de fabulación: —Sí, hasta me pidió, después que le dije cuál era mi profesión, que le hiciera un corte de pelo bien sugestivo para el concierto que daba en ocho días en el Madison Square Garden [...] y me presentó a su mamá, si viera qué señora tan sencilla, me regaló una de sus bufandas que la guardo como una reliquia arriba en mi habitación. Muchas veces sorprendí a Rosalba, mirándome como diciendo es el colmo del delirio.

Nuestra preocupación creció cuando por el mes de junio decidió que ya era tiempo de dar conciertos por otras ciudades, y formar su propia banda, si Sandro nació en Lanús en un suburbio obrero y era pobre, que hasta repartidor de una carnicería fue y peón de droguería y tornero, —¿Por qué yo, un peluquero, no puedo lograr éxito en la vida? —decía. Y puso un clasificado pidiendo que quienes estuvieran interesados en conformar un grupo musical y ser famosos por favor se comunicaran con “José Borrero al 6012258”. Llamaron, como era de preverse en un país en perpetua recesión, músicos de todos los pelambres, mariachis, serenateros, surungueros y gente profesional desempleada que necesitaba comer. Pepe iba dando citas de acuerdo a lo que creía necesitaba para su grupo, al que llamaría como era de preverse “Los caniches de Oklahoma”, igual al grupo que en 1960 creó Sandro. Su idea de una banda de covers de su ídolo empezó a materializarse, la peluquería quedó al garete, solo lo que pudiera hacer Rosalba para mantenerla. Con unos pesos que le debían se compró un aparato de Karaoke dizque para afinar la voz y, con su habilidad verbal convenció a tres músicos un poco chalados como él a conformar “Los caniches de Oklahoma”, el grupo que los llevaría al estrellato, todos mirábamos con preocupación la empresa, pero ya saben ustedes que desde *El Quijote* todo es posible. Vinieron exhaustivos ensayos en el garaje de mi casa, que por esos días estaba desocupado, y mi mamá que lo quería tanto lo puso a su disposición. Veía al chilapo Morales tocar la guitarra, mientras Gaviria, el de los teclados, cargaba un sintetizador, que conectaba ayudado por una extensión que me pidió prestada, y en la batería estaba un tal Latorre que se fumaba un porro antes de cada ensayo en el solar de mi casa, nunca estaban mis padres, por fortuna. Pepe se dejó unas patillas anchas y hasta en los ensayos usaba los pantalones de cuero, las camisas de bailaor de flamenco y, movía cadenciosamente la pelvis al ritmo de su ídolo, saltaba de un lado al otro y terminaba deslizándose en el escenario de rodillas. Mirando aquella suerte de saltimbanquis convencidos de cambiar su suerte, por momentos ganas me daban de abandonar mis estudios y unirme al grupo de ilusos, volverme también yo un gitano, y cantar como Pepe: “Señor de muchos caminos/ amante y aventurero/ soy de la raza gitana, su príncipe y heredero”. Pepe me invitaba al segundo piso de la peluquería que acondicionó como vivienda, ahí ponía los dvd’s de Sandro, bastante anacrónicos, por cierto. Eran largos clips de sus canciones donde aparecían señoras de la época con sus peinados como pirámides y pantalones bota-campana y esos

decorados de la década de los 60's y los 70's. Allí pasaba las horas asistiendo a la metamorfosis de mi amigo.

La mañana del domingo, antes de “irse de gira” por pueblos y ciudades, Pepe me llamó alarmado, acababa de oír en una famosa cadena radial que Sandro, estaba hospitalizado por un enfisema pulmonar que padecía debido a largos años como fumador, debían hacerle un trasplante cardiopulmonar y estaba en lista de espera para éste. —¿Pero si tiene apenas 63 años?, y esperando un doble trasplante. La vida es muy injusta, Carlos. —Me dijo con voz entrecortada. Esa noticia parece, dejó a mi amigo postrado, pues de la gira nada volví a saber. Parecía que todo estaba aplazado, nadie contestaba el teléfono y yo estaba presentando parciales en la UdeA. Me quedaba muy difícil ir hasta la peluquería. Pasaron varios días y los de la banda me llamaban preguntándome dónde estaba Pepe. —No sé —les dije—. ¿Han ido a Gitano's? —Nadie, ni Rosalba tenía idea dónde se metió Pepe —me dijo Willi Gaviria, el del sintetizador. —No se lo pudo haber tragado la tierra —le dije. —En algún lugar se metió, esperemos un poco, de pronto llama. Ese día de regreso a mi casa oí en la radio que desmejoraba la salud de Sandro, todo el territorio argentino oraba por él. En el hospital italiano de Mendoza, el cirujano, Claudio Burgos, dirigía un equipo de especialistas que intentarían lograr el milagro de salvar la vida del popular cantante. —La cirugía es complejísima —decía el cardiólogo Sergio Perrone a los reporteros, y agregó que necesitaban por lo menos cuarenta personas dispuestas a donar sangre grupo O y B negativo para el artista. Pensé en mi amigo y preferí alejar los temores que por momentos albergaba mi corazón. —¿Ha sabido algo de Pepe? —fue lo primero que preguntó mamá al llegar. —Parece que se esfumó, vino un ovni y se lo llevó, mamá. —No te burles —me contestó—. —No me burlo, es que literalmente se esfumó.

Ese fin de semana al abrir el periódico vi una fotografía de Sandro, estaba con respirador artificial levantando su mano en un tímido saludo que se me antojó un adiós. ¿Y si al loco de Pepe le dio el arrebató por volver a Buenos Aires a darle ánimos a su ídolo? Miré el teléfono que seguía mudo. Los muchachos de la banda habían ido a todos los hospitales y denunciaron su desaparición en la Dirección General de la Policía y, llevados por la paranoia hasta a la Comisión Nacional de Derechos Humanos, llegaron con fotografías de Pepe. “José Borrero 45 años, 170 de estatura, piel bronceada, ojos negros, sonrisa perfecta y encantadora. De profesión artista y peluquero, seguidor e imitador furibundo de Sandro de América. Voz líder del grupo *Los caniches*

de *Oklahoma*. Esas señas particulares dieron y como para no dejar nada al azar hicieron imprimir carteles con su cara y el consabido “SE BUSCA” y “a quien informe de su paradero se le dará una importante suma de dinero como recompensa”. No sabían de dónde iban a sacar la plata, pero dadas las circunstancias no podían ponerse en consideraciones éticas. Debajo estaba el número telefónico de mi casa, “cualquier información a este número”, rezaba al final del cartel. Vendrían semanas, meses... y José Borrero no aparecía, ni llamaba. Los periódicos y noticieros dieron la primicia que por fin iban a practicarle la cirugía a Sandro de América, el ídolo de multitudes, que encontraron un donante en San Luis; el canal 7 de TV pública de Buenos Aires, mostraba a Roberto Sánchez, que ese era su verdadero nombre, ingresando al quirófano acompañado del clínico y neumólogo, Juan Antonio Mazzei, quien desde el año 1998 velaba por él. La cámara hizo un paneo por el pasillo y me quedé estupefacto cuando vi a Pepe, casi camuflado detrás de una camilla de enfermero. Quedé helado, la verdad. Hay momentos, estados de febrilidad, delirio, en que la mente nos hace trampas; sentí, deben creerme, algo como un *Déjà vu*, esa experiencia de algo que ya ocurrió acompañada de un sentimiento de sobrecogimiento, extrañeza. José Borrero, parapetado detrás de una camilla miraba impasible el desplazamiento de la comitiva que acompañaba a Sandro hacia el quirófano. La cámara hizo un barrido y volvió a registrar aquel rostro para mí tan familiar, donde noté una inquietante impasividad. Volví a dudar, podría ser alguien con el mismo fenotipo de Pepe... no, no, era él, estaba completamente seguro, si hasta llevaba un *sweater* azul cobalto cuello tortuga, que le vi la otra vez en mi cumpleaños. No sé por qué, asocié algo de lo que vi en el informe de TV con imágenes de un *thriller* de Arthur Penn. La noche se mueve, ahora que lo pienso quizá la hija perdida de la protagonista me recordó a Pepe... tal vez... tardé como media hora en empezar a reaccionar. ¿Qué debo hacer? En ese momento se oyó la puerta abrirse, era mi padre que llegaba. —¿Has visto la prensa?, por fin hubo donante de órganos, ojalá haya compatibilidad. No supe qué responderle, debía organizar mis ideas. En el noticiero seguían hablando y mostrando imágenes del Hospital Italiano, y la llegada del avión sanitario a Mendoza con los órganos que iban a restituirle la vida al cantante, un plano del aeropuerto Francisco Gabrielli donde aterrizó cerró el informe. Seguí durante toda aquella tarde dubitativo. Una y otra vez me preguntaba, ¿qué hacer?, y no hallaba la llave que abriera por fin la puerta. Esa noche como si fuera una *road movie*, soñé que íbamos en un destartalado *jeep* por paisajes



desérticos, conmigo los chicos de *Los caniches de Oklahoma*, cantaban canciones de Sandro, *Trigal*, *Rosa Rosa*; yo iba conduciendo y cantaba con ellos y les pedía otros temas: —Por favor quisiera oír *Yuma yoe* y *Me amas y me dejas*—les dije. Y ellos sin mayores reparos accedían a complacerme. Íbamos por una autopista solitaria e infinita, eso me pareció, miré y el paisaje iba metamorfoseándose: el desierto, luego picos nevados, la Cordillera de los Andes con el imponente Aconcagua, al menos eso creí en el sueño, alguien, Willi, el de los teclados, se interrumpió para señalar lo que creyó eran las magníficas precipitaciones de las cataratas del Iguazú, empecé a reír incontrolable, no sé... una sensación extraña, y reía casi convulsivo, olvidé el timón, sin embargo, seguía y seguía por aquella autopista como en una peli de David Lynch. De pronto todo se detuvo, las voces, los colores, el movimiento y, como cuando la voz de un viejo acetato de 78 r.p.m. se distorsiona, pregunté por Pepe, comprobé angustiada que lo habíamos dejado en mi casa. Desperté sobresaltado, aturdido sin saber dónde estaba, cuando reaccioné miré el reloj, eran las 2:00 de la madrugada, la camisa del pijama estaba húmeda de sudor, encendí la luz de mi cuarto y sentado en un borde de la cama, me tomé la cabeza con las dos manos y volví a preguntarme. ¿Qué hacer?, no volvería a dormirme. Hice *zapping* en mi radio, siempre lo hago, hasta oír la voz engolada de la conductora del programa que a esa hora preguntaba: —¿Y de qué vamos a hablar nosotros? Siempre cuando me desvelo sintonizo *Hablar por hablar*, que así se llama ese espacio radial y a donde llaman una horda de apaleados a contar sus desdichas, pareciera que encontraríamos un morboso placer en oír las vicisitudes de los otros.

Los días ulteriores estuve atento a cualquier llamada de Rosalba, o de los integrantes de la banda, o de alguien cercano a Pepe, que lo hubiera pillado como yo en el informe televisivo, nadie se comunicó, ni siquiera su parentela, que suponíamos tenía y de la que jamás nos habló y nosotros por discreción, tampoco le preguntamos. Pepe, era de esos especímenes que suelo encontrarme, desarraigados, solitarios, fracasados como los personajes de los cuentos de Onetti o los filmes de Wenders, viviendo al límite. Por un momento pensé que lo mejor sería viajar a Buenos Aires en busca de mi amigo, y oír de su boca las razones que lo llevaron a abandonarlo todo. Seguramente estaría por ahí y con paciencia lo localizaría, podría justificarlo con mis padres, diciendo que habría un congreso, un seminario... yo que sé... un encuentro de universidades. Me iría con mi novia, Clara Inés; ella, estoy seguro, accedería

a viajar conmigo. Estábamos terminando semestre en la Facultad de Psicología y yo en Literatura, nos quedaría a pedir de boca. La idea estuvo rondando mi cabeza, sin embargo, nunca me atreví a llevarla a cabo.

Sentado en la sala de mi casa como habitualmente hago al llegar de la U., encendí el TV y me dispuse a mirar los noticieros de otros países, gracias a la tecnología, el mundo ahora es una aldea, basta un *click* y tu mensaje llega a los confines del orbe, hasta hace muy poco conversaba con mi amigo que vive en Friburgo y gracias a *Skype*, podíamos hablar de literatura a través de una pequeña cámara empotrada en mi computador. Aparecieron de nuevo las imágenes del Elvis de América, era la noticia del momento, custodiado por el equipo médico liderado por el prestigioso cirujano, Claudio Burgos, había grandes ramos de rosas rojas y Roberto Sánchez reía airoso en una silla de ruedas. Burgos daba declaraciones. —Hubo complicaciones—dijo—. Recién hicimos el doble trasplante, el maestro tuvo un episodio de *shock séptico*, una infección abrumadora que lleva a que se presente hipotensión arterial potencialmente mortal. Hubo que intervenirlo dos veces de urgencia, pero sus ganas de vivir pudieron más y la ciencia, claro, tenemos a nuestra disposición un grupo maravilloso de cirujanos y equipos de la más alta tecnología. Es difícil a los sesenta y cuatro años recibir un trasplante, debe ahora cuidarse con más esmero, sigue siendo delicada su salud, esperamos los órganos vayan adquiriendo el ritmo habitual en su cuerpo... Pero, imírenlo! Qué valiente, ¿verdad? El médico hablaba con el reportero, cuando volví a ver casi como una sombra al fondo del pasillo sosteniendo una pancarta, a quien sin lugar a duda era mi amigo, Pepe. Salté del sofá para mirar bien y ahí estaba, sonriente, el ojo del camarógrafo enfocó lo que decía la pancarta y pude leer: “Gitano, la vida continúa. ¡Dios te bendiga!”. ¡Era él!, estaban disipadas las dudas, ¡era José Borrero! El reportero informaba que le habían dado de alta, mientras la gente agolpada en los pasillos del Hospital Italiano aplaudía rabiosamente, el triunfo de la vida. Vinieron declaraciones de Olga Garaventa, su esposa que estaba radiante, y también Ricardo Montaner, Chayanne, el cantante boricua, Ricky Martin, Olga Tañón, José Luis Rodríguez, grandes personalidades del espectáculo, celebraban el regreso de Sandro a su casa y le deseaban pronta recuperación. Hasta la presidenta de Argentina, Cristina Fernández de Kirchner, declaró día de fiesta nacional en la República Argentina. Pensé que mi amigo Pepe regresaría, ahora que su ídolo había superado todas las dificultades; me dispuse en silencio

a esperarlo, no quería contarle nada a nadie, que él lo hiciera a su regreso, seguramente tendría todo el resto del año para narrar su gran aventura.

Pepe nunca regresaría. Recibí en la navidad de ese año una carta de él donde me hablaba de su estrecha amistad con Sandro. —Voy todos los días a su casa, si vieras como ha crecido nuestra amistad —decía. Estaba pleno, se había convertido en la mano derecha del Gitano de América. —Cuando quieras venir, me avisas. ¡Saludos a todos...! ¡Ah!, a Rosalba que ella es muy buena esteticista y gente no le va a faltar en el negocio. ¡Abrazos! Me alegré por él, esa era su razón de vivir. Perdimos la comunicación durante un tiempo, que pronto fueron años. Para esta navidad y en plena feria, en grandes vallas vi que anunciaban un gran concierto con Sandro de América en el estadio Pascual Guerrero, me apresuré a comprar dos entradas para Clara Inés y para mí, en VIP, me animaba ver a quien ya hacía parte de mi historia personal. Llegó la noche del viernes y el estadio estaba a reventar, los teloneros, un grupo de los setentas, “La pequeña compañía”, cantaban cuando entramos un tema de la cantante italiana, Nada Malanima, *El rey de oros*, que creo había ganado en el festival de San Remo 72. Nos acomodamos y siguieron otros temas que despertaban el *feeling* en los asistentes, de Yaco Monti, de Nicola Di Bari, de Tormenta; estábamos como se dice en situación para el *bocatto di cardinale* principal, y llegó el momento, del fondo del escenario hizo su aparición en medio de una salva de aplausos, vi su hermosa sonrisa, estaba todo de frac, corbatín negro... impecable. Lo seguía su grupo que fue acomodándose cerca a cada uno de los instrumentos. Los primeros compases fueron del piano y se oyó: “La noche se perdió en tu pelo/ la luna se aferró a tu piel...”, la voz cadenciosa provocó la histeria colectiva, yo estaba muy cerca pero las luces del escenario aún no me permitían verle el rostro, cuando por fin pude mirarlo de frente quedé petrificado, un sentimiento ambiguo de rabia y admiración superior a mí me dejó mudo, helado, incapaz de moverme. Pasaron por mi cabeza vertiginosas imágenes de la película *Kagemusha de Kurosawa*. ■

**Henry Posada**

Escritor, periodista cultural. Dirige el programa *Tintos y Tintas*.



# Poemas

Marta Quiñónez

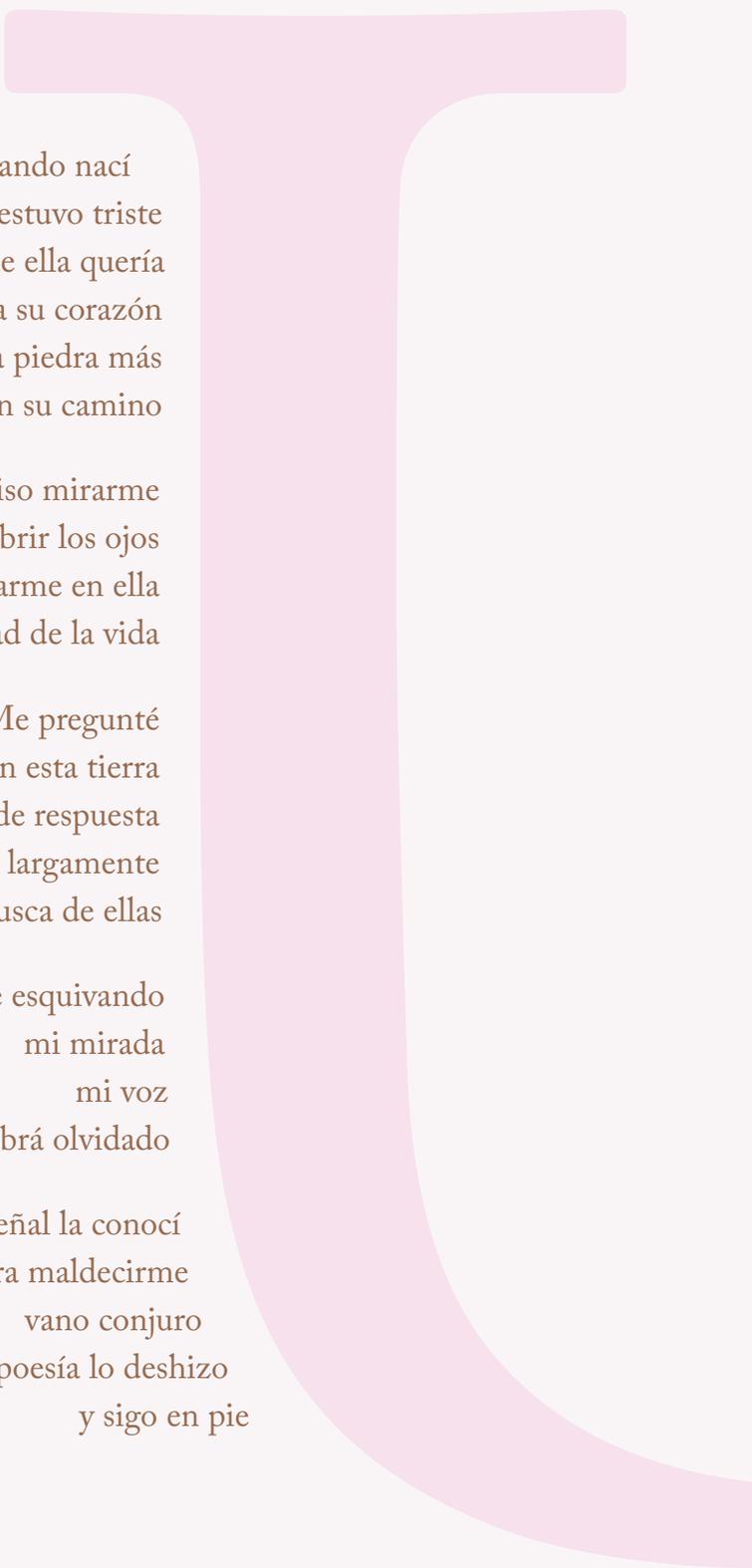
Presentí que tu cuerpo  
podría ser una casa tibia  
con olor a pan

Una morada con pintura fresca  
en la cual recogerse  
del temor de los días  
para estar quieta  
cuando el agite de la vida  
se venga abajo  
con nuestros sueños

Miraba desde lejos  
como habitar tu dermis  
dejar que cada minuto  
fuese una canción de invierno  
y tú abrieses la puerta del fuego  
para calentar los pies  
heridos de andar caminos

Deliré que eras una casa  
fresca casa  
donde veía pasar  
las punzas de la vida  
y no dolía respirar

Soñé largos días  
que eras un cuerpo hogar  
de repente  
fuiste puerta cerrada  
al paso del deseo



Cuando nací  
madre estuvo triste  
no fui el hogar que ella quería  
para su corazón  
fui una piedra más  
atravesada en su camino

No quiso mirarme  
no quise abrir los ojos  
para tatuarme en ella  
desde la oscuridad de la vida

Me pregunté  
qué hacía de nuevo en esta tierra  
no hubo palabras de respuesta  
he vivido largamente  
en busca de ellas

Madre sigue esquivando  
mi mirada  
mi voz  
ya la habrá olvidado

Su señal la conocí  
para maldecirme  
vano conjuro  
la poesía lo deshizo  
y sigo en pie

En ciertos momentos de la vida  
quise que ella fuera mi hogar  
a patadas me expulsó de su alma

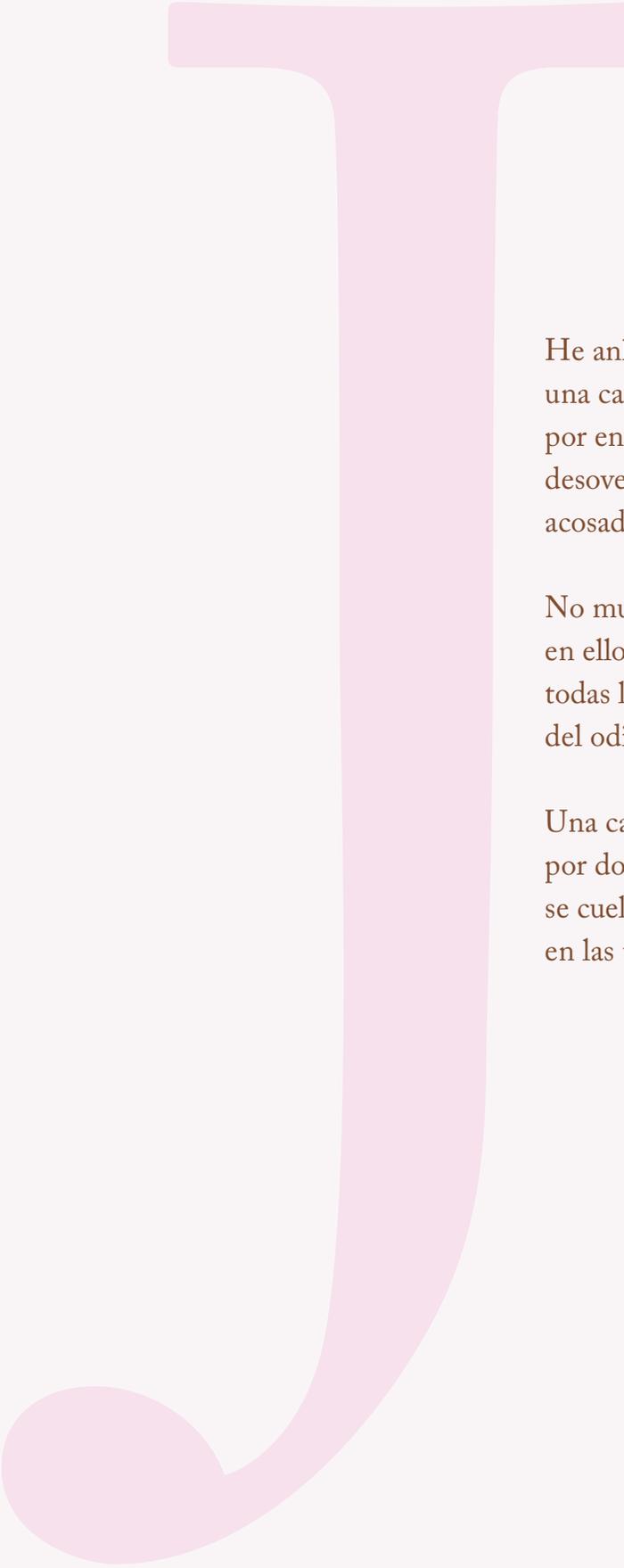
Hemos perdido el rastro  
la una de la otra  
como animales vencidos en la hazaña

Como lobas en el bosque  
aprendimos a olfatear el peligro  
corriendo en direcciones contrarias

He vivido a la intemperie  
en un mundo salvaje  
sin casa

Busqué por guarida  
cuerpos ajenos  
que me recibieron por invierno  
expulsándome en verano

Ahora canto con tenue voz  
pero ya no hay olores en el aire  
para encontrar  
los caminos del retorno



He anhelado bajo este cielo  
una casa de piedra  
por entre cuyas grietas  
desoven las lagartijas  
acosadas en la infancia

No muros en concreto  
en ellos se amasan  
todas las vendimias  
del odio y la miseria

Una casa de piedra  
por donde el sol  
se cuele venturoso  
en las tardes de invierno

Como puerta abierta  
en casa vacía  
así tu cuerpo frente a mi deseo

Estimo que los muros abandonados  
han sabido guardar en su interior  
la memoria de los muertos

Acaso la vida  
no es un acoso  
a la intemperie

Para qué quiero casa  
si tu cuerpo  
me ha dado la espalda 🗑️

Marta Quiñónez, 1970  
Poeta, psicóloga,  
filóloga hispanista,  
editora independiente.  
Poemas tomados  
de *Casa*, Medellín, 2019.





# Aprender a rodar

Claudia Lama Adonie

**A**na propuso que se sentaran en la banca frente a la pequeña pista de patinaje. El cielo nublado y la sombra de la ceiba las protegerían de los rayos del sol. Milena prefería el extremo tupido de árboles, pero era temprano y el parque estaba solitario, así que le pareció bien. Más tarde, cuando comenzara a llegar gente, irían al rincón de costumbre, tenderían el mantel y comerían los sándwiches que había preparado para almorzar.

Se sentaron como si fuera imposible una grieta entre ellas. Ana, con las piernas cruzadas sobre la banca. Se buscaron las manos y las entrelazaron.

Aunque podían ir a parques más cercanos, Milena prefería este “al otro lado del mundo”. Lo habían descubierto en uno de sus paseos sin rumbo, bien cuidado, pleno de verde y de pájaros, escondido del gentío y del ruido de la ciudad.

—¿De qué hablábamos? —preguntó Ana quitándose las sandalias y dejándolas caer.

—De cuando estuviste en Lima.

—Ah, sí...

Retomaron la charla que tenían en el bus. A Milena le gustaba escuchar las interminables historias de Ana y a Ana le gustaba ser escuchada sin interrupción. Para Milena era un alivio que hablara tanto, pues ella tenía poco que contar. Ana, en cambio, era un torbellino que emocionaba a Milena tanto como la desafiaba. Ninguna tenía un lugar propio, ninguna ganaba lo suficiente para pagar siquiera la noche en un hotel barato, pero tenían el parque para charlar, los rincones de la ciudad para darse besos, los amigos de Ana que de vez en cuando les facilitaban unas horas de intimidad y la vida que soñaban tener juntas.

—Hace mucho calor —dijo Ana, agitando con desespero el cuello de su camisa.

Para Milena el sofoco de los últimos días se hacía más soportable al aire libre. A falta de otra cosa, sacó uno de los platos de cartón que traía en el bolso y lo usó para

abanicarla. Ana agradeció con una sonrisa y sostuvo abierto el cuello de la camisa para que el aire entrara. A Milena le cosquillearon los labios al ver sus senos constreñidos por el sujetador.

—Quisiera quitarme la ropa —dijo Ana, los ojos resbalando en Milena.

—Te la quito después —le susurró Milena, oculta tras el plato que las abanicaba nervioso. Soltó su mano y suavemente la acarició cerca de la entrepierna.

—Quítamela ahora... —Ana tomó la mano de Milena y la llevó más adentro.

Nada provocaba más a Milena que ver a Ana desdibujada por el deseo. Saboreó las ganas de dar tumbos en su piel jugosa. Pero alguien podría verlas.

—Aquí no —susurró dejando de agitar el plato.

—No hay nadie, ven...

—Aquí no —suplicó.

Ana se apartó y la miró unos segundos como si estuviera analizándola...

—Está bien —dijo torciendo la boca.

Milena saltó a la mejilla de Ana, la besó tan rápido como se acercó.

—Sudada te ves tan linda.

Se tranquilizó al verla sonreír. Entrelazaron de nuevo las manos y Ana retomó lo que estaba contando. Milena se dejó envolver en la voz de Ana, esa voz que sentía como un nido. La observaba mirar lejos en sus recuerdos y trataba de adivinar en su mirada lo que estaba viendo, en la expresión de sus ojos, en las muecas de su boca, como si la cara de Ana fuera en sí el relato. Quería saber todo de esa chica valiente y fuerte que le prometía viajes y un lugar para llevarla a vivir con jardín y hamacas. Solo estaban ellas en el parque. Y eso le bastaba a Milena. Le bastaba andar y desandar con sus dedos los de Ana, escuchar su voz frondosa y segura. Le bastaba el sol cubierto por las nubes, el deseo sosegado esperando otra oportunidad, ahuyentar mosquitos una tarde de domingo siempre que estuvieran juntas.

Pero bastó que apareciera la familia al otro lado de la pista para que a Milena se le agrietara la tarde.

Los miró con recelo, con ganas de verlos desaparecer. Lo peor fue ver a la mujer sacar patines de un bolso, cascos, coderas y rodilleras para las niñas, toda la parafernalia del cuidado en color rosa. De niña, a Milena no le habían hecho falta rodilleras ni casco, caerse y rallarse la piel era parte del juego. Pero ya no era aquella niña, ahora se sentía desnuda, demasiado vulnerable para el juego. Buscó la mirada de Ana, ella seguía contando su historia como si no existiera aquella gente. Quiso despegarse, soltar la mano, moverse a donde pudiera estar a gusto otra vez... Se paralizó ante la idea de que Ana la estuviera poniendo a prueba. Tenía que controlarse, quería estar a la altura de sus manos entrelazadas.

La primera vez que se vieron, Ana había dejado claro que no quería una relación para esconderse. A pesar de todo, fueron más las ganas de seguirse viendo. Milena le contó que su familia sabía, pero que para ellos era inaceptable, no podía llevarla a su casa, que era mejor no alborotar ese avispero. La parte del avispero era verdad, del resto, su familia ni sabía ni podía enterarse hasta que ella tuviera cómo valerse por su cuenta. También le dijo, segura y sincera, que le daba igual que las vieran juntas. Lo dijo en la emoción del momento, pues la primera vez que Ana le pidió un beso en aquel pasillo solitario de un centro comercial, a su sinceridad se le cayó la máscara y Milena conoció la dimensión de su miedo. Se lanzó al beso, pero quedó paralizada.

Hasta ahora, Ana se había mostrado paciente con ella, al fin de cuentas era su primera vez, aunque aceptaba contenerse de mala gana cada vez que Milena evitaba sus cariños en público.

—Es que no va conmigo —le había dicho.

—¿Sería igual si estuvieras con un hombre?

—Sería igual. —Ana aceptó su palabra, aunque Milena la notó poco convencida. Milena sabía que no era igual, que nada era igual, que al lado de un hombre no se abría un tobogán ni el deseo de lanzarse sin contención.

Las niñas entraron a la pista, una de la mano del padre y otra de la mano de la madre. Se tambaleaban, daban pasos cortos y miedosos. Milena los observaba. Se acercaban despacio, pasarían junto a ellas apenas separados por un muro que no escondía sus manos entrelazadas y un andén insuficiente para poner la necesaria distancia. Pasarían una y otra vez, en cada vuelta, dos niñas de cristal en armaduras rosadas de la mano de sus perros guardianes. Milena casi podía oír sus ladridos. ¿Y si se animaban a morder? Era cierto que Ana tenía más mundo que ella, pero ¿cómo podía estar tan tranquila? La grieta se abrió aún más y Milena saltó del nido para caer en los ojos de ellos.

—Pensarán que vamos a corromper a sus hijas...

Ana interrumpió en seco lo que estaba diciendo y la miró extrañada.

—¿Qué?

—Pensarán que vamos a corromper a sus hijas —recalcó.

—Que piensen lo que les dé la gana... Y pásame el plato.

El tono fuerte y seguro de Ana la disuadió de insistir. Tenía que calmarse, Ana podría perder la paciencia, además ella tenía razón, que pensaran lo que quisieran. Pero no lograba calmarse, sabía lo que pensaban de ellas, lo había estado oyendo buena parte de su



vida, inadvertidamente, su burla, su odio, su asco. ¿Cómo podía estar Ana tan tranquila? ¿Cómo podía seguir acariciando su mano helada?

Siguió vigilando cada movimiento de ellos, cada mirada.

Sin embargo, ellos tenían cosas que hacer. Las niñas se resistían a intentarlo por sí mismas. Había que sostenerlas de la mano, acompañar sus pasos hasta que aprendieran a rodar solas, absorber las sacudidas del desequilibrio. Ponerlas en su sitio cuando no supieran ubicarse juntas en la pista. Quitar las piedras que encontraban en el camino. Nada escapaba a la vigilancia de Milena.

Pronto, las niñas patinaban de la mano de sus padres, en cada vuelta un poco más seguras, vuelta tras vuelta en la pequeña pista. El padre no tardó en llevarse a la mayor a la cancha de atrás para evitar peleas; la menor patinaba más despacio y les bloqueaba el paso. Ana los miraba como si fueran parte del paisaje y seguía contando entre pausas sus andanzas en Lima. Milena escuchaba, pero su atención estaba más allá de la banca. Un par de veces se encontró con la mirada de la madre, una mirada curiosa que indiscretamente las espiaba. Y nada más. Poco a poco, vuelta a vuelta, Milena pudo sentir de nuevo su mano sobre la de Ana.

—¿Qué hay de comer? —preguntó Ana.

—Sándwiches.

—Me das uno, por favor. Muero de hambre...

—¿Aquí?

—Sí, aquí, ¿por qué no?

Milena sacó un sándwich del bolso, desenvolvió el papel que lo cubría y se lo pasó.

—¿Tú no vas a comer?

—No tengo hambre.

Milena hubiera preferido estar en el extremo del parque, bajo el árbol de tronco grueso y ramas tupidas donde, a veces, si estaba lo suficientemente despejado, permitía que Ana la besara. Pero no dijo nada. Allí se quedaron hasta que comenzó a llover. ■



**Claudia Lama Andonie**

Barranquillera. “Aprender a rodar” hace parte de *Bailarás sin tacones* (Ediciones Exilio, 2018).

# Cual menguando

Chantal Maillard

A menudo las apariciones de Cual se confunden con sus desapariciones. El poema es, en esos casos, la mejor manera de captar su desvanecimiento y la candorosa simplicidad de sus gestos. Cuando estas instantáneas se suceden, forman entre sí lo que podríamos llamar una suite poemática: una sucesión de planos cuya continuidad depende de que la imaginación elabore los enlaces. Entre una imagen y otra, Cual se ausenta de sí, como cualquiera de nosotros lo hace entre un gesto y otro gesto, entre una escena y otra escena de su propia vida, cuando la conciencia no está del todo atenta a la representación. Lo que la escritura aporta con su expreso testimonio de lo efímero nos invita a elaborar esos enlaces sin los cuales ningún yo tendría sentido. El yo que, como pensaba John Locke, no es sino el mero soporte de las impresiones, un supuesto útil desde el punto de vista lingüístico pero, al fin y al cabo, literalmente insustancial.

Ver la propia vida como secuencias separadas debería ser lo natural. Pero el deseo de ser «yo», de tener consistencia, de ser uno y el mismo, de «ser», en definitiva, nos lleva a incrementar la velocidad de nuestros movimientos. Cuanto más movimiento, más se crece el yo en su espejismo. Cuanta más rapidez, más engaño. A una cadencia de más de veinticuatro fotogramas por segundos, el cerebro se colapsa, deja de ser capaz de percibir la separación entre ellos; lo que percibe, en cambio, es una imagen en movimiento: una película. Así también el yo se fortalece con la aceleración. Menguar significa reducir el movimiento. Reducir el flujo de la mente; curar su incontinencia.

Menguar es aquietarse. Perder continuidad.

Olvidarse en las grietas del mundo, en los orificios, en los poros de la tierra. Adelgazarse. Así Cual, al que encontramos aquí en tiempos desapacibles, enfrentado a su abismo. De cuerpo menguante, más savia ya y más raíz, lo vemos atendiendo al vuelo de un insecto, resguardado bajo el vientre de un rumiante, ofrecido al agujijón de la avispa, ensartando escarabajos bajo la metralla o celebrando el solsticio entre las ruinas. En los pasajes naturales, Cual logra sobrevivir, pero ¿qué pasaría si viniese a habitar entre nosotros?

Dentro de una casa, Cual pierde pie. Otra ingenuidad le atraviesa, que le resta la calma o el grado imprescindible de indiferencia y de costumbre que la existencia requiere para ser soportable. La ciudad es un organismo al que no logra entender. El vuelo errático de una mosca le resulta más familiar que las relaciones que los humanos trazan entre sí. Tampoco el lenguaje ayuda. Hablar no es propio de Cual, se enreda en las palabras, no atina, resbala, se angustia. Razona bien, pero las conclusiones acaban siendo siempre misteriosamente inadecuadas y el discurso termina pareciéndose al hielo de una pista de patinaje sobre el que las cuchillas no logran enderezarse.

Una deriva se impuso y Cual halló su doble: Fiam. A su amparo, Cual inventa rituales, asume una tarea extraña y cuasi sacerdotal con los conceptos, entabla relación con un pájaro de cartón, o le reclama para corroborar tan solo su propia existencia.

Escenas, pues, aquí, en vez de fotogramas, en las que el movimiento, limitado, toma forma de diálogo o, simplemente, de contrapunto para una fuga. Escenas o divertimentos escénicos en los que, convocados por la representación, *nosotros* somos esa incógnita por la que usted tal vez ha venido a preguntar.

"Acercas de Cual, derivas" (Fragmento)

## 12

Revoloteo entre la endrina y  
la flor de zarzamora.  
Placer salvaje de la ortiga.

Luego a la sombra de  
las ubres  
o entre los hilos  
radiantes de la araña.  
Caer al sueño.

Nunca más despertar.

## 13

Tan rápido que todo  
es absolutamente nada.  
Así extraviadas se  
salieron de la  
pauta — línea  
— margen  
del cerebro horadado.

Entre las ruinas Cual  
exaltado  
celebra el solsticio.

14

Paisaje mediando  
lo que concierne es siempre lo  
que se repite.

Bajo una piedra  
a resguardo del fuego y  
de la metralla  
Cual

ensartando escarabajos.

15

A punto de ser nada  
Aún me tiembla el párpado  
dice el mí.

Dulce calidez de grillos.

Aún me tiembla el mí  
murmura Cual.

16

INVENTARIO  
(Los trajes de Cual)

Uno de primavera. Otro  
de olvido. Un tercero  
para pasear libélulas.  
El cuarto escurridizo.  
El quinto  
para construir metáforas.  
Sexto sin definir.  
El séptimo  
para su funeral.

17

Dispersos los cables.  
Suelta  
la infinita lombriz que entrelaza  
los mundos.

A punto de salir hacia otro destino.

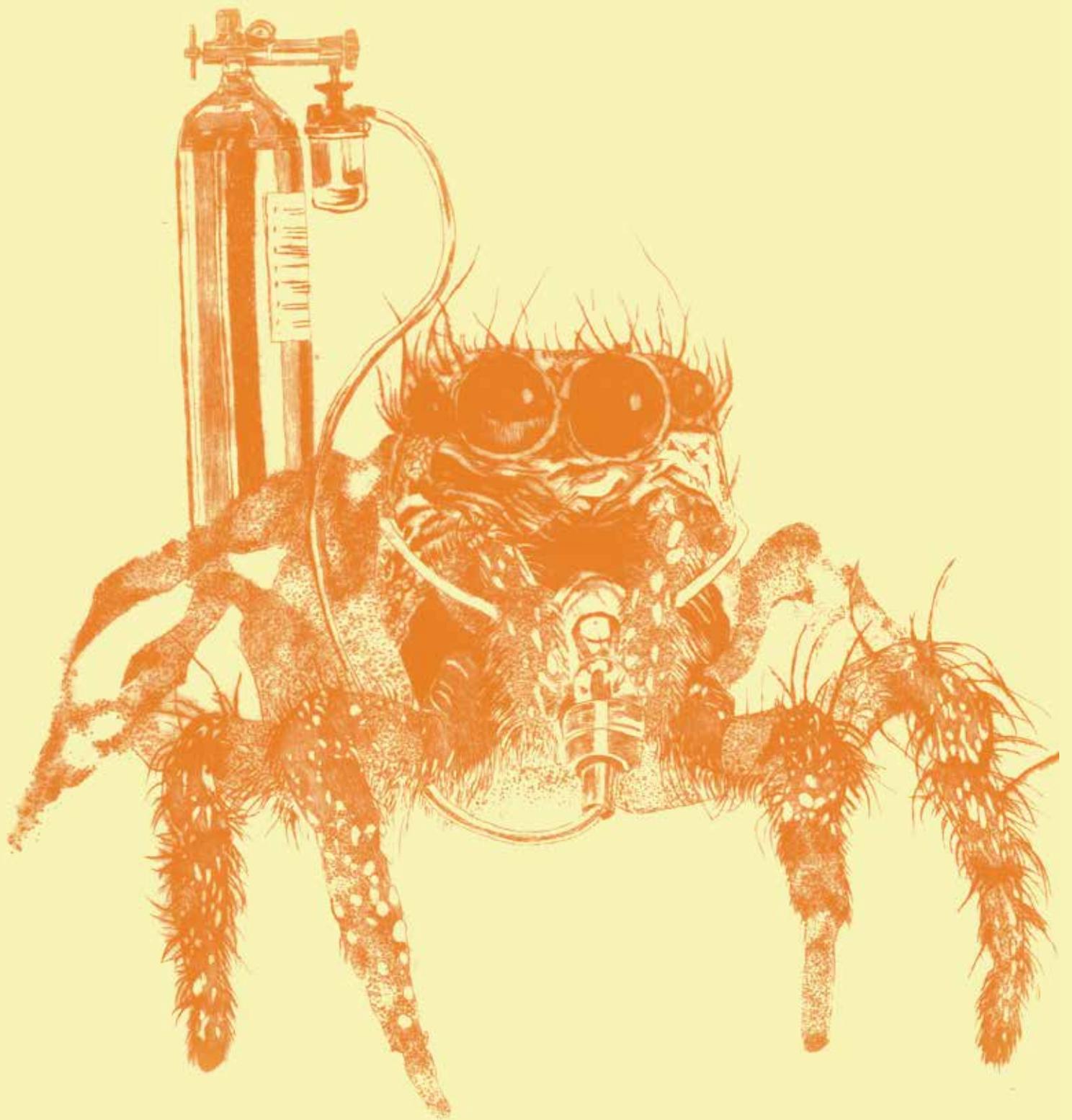
(con) Pocas cosas.  
Las necesarias.

Aun así, la giba. ■

Chantal Maillard, 1951  
Poeta y filósofa española.  
Texto y poemas pertenecientes  
a *Cual menguando*, Tusquets  
Editores, 2018.

# PERPETUA ALERTA NARANJA

Sara Echeverri / grabado sobre bronce



# Jagiiyi

\*Licenciado en Pedagogía  
de la Madre Tierra,  
docente de lengua  
y cultura minika  
Universidad de Antioquia.

Jagiiyi kai dibenedo menafenedo yoga.

Nanoidede, jagiiyi dainano ni mei ba komena karetadino; ni nana biniemo itino karetadino. Afedo jaikaidimaki, afedo mairitagamaki, afedo eroitagamaki, afedo komekina uritade.

Ni ba jaka kioñeigano, iadi ite. Afe jagiiyi jiyakimona bite, moomona bite, eiñomona bite. Afe ñuera naie, afe ñuera úai komemo itabikaide ido kareidikai.

Ie mei jiaie jagiiyi daina, ba kome janokano. Ba kome jino faigano, afe jagiiyina. Jaka kioñena iadi ite, nana jaka ite. Meita biniemo itino, ba karedino nana jagiiyido itimaki. Nana jagiiyido jaikaidimaki, afedo ba komekimona urite, afedo taijidimaki, afedo guitimaki, afedo rotimaki, afedo makadimaki, afedo nabairikaidimaki, ie jagiiyina iya.

Jiaie jagiiyi daina mei nana biniemo itino jagiiyina faitimaki. Kome jagiiyina faite, amena jagiiyina faite, rakingo jagiiyina faite, iyemo itino chamuniaí nana jagiiyina faite.

Meita afedo kai jaikaidikai, afedo kai itikai. Ni mei moo, eiño mairieki. Efemona bite bie kai komena jaiya, rana jaidikai, ikai iya. Meita afe jagiiyido jaikaidikai; ba afedino fuyadi dino kai zafenaitikai, dino kai tiidikai.

Kai abi jaiya meine abido eniemo, kai abimo ite yikiai meine abido eniemo jaiya. Meinona ni ba jagiiyi dainano ba moomona, eiñomona bitino jaka ite, biniedo jaikaidimaki, biniedo itimaki.

Nana ba uruki komekiri úrikana jaide, komekido iedokana, taijikana, jiefuedo jaide, afenona kai jagiiyi daidikai.

Meita afe jagiiyi bumo duiñede, dama moomo, daingo eiñomo duide. Afengomona bite, afemiemona bite. Meine afeiyinoimo jaide, afeiyinoimo itabide. Meita ni ñuera jagiiyi, ni komuiya jagiiyi, ni gebuiya jagiiyi.

Meita ie izoideza jaka kai bie jiyakimona bitikai. Jiyaki urukidikaiza jaka dine meine abido eroidikai, iedo jaikaidikai, iedo itikai. Ni jagiiyi dainano. Nana jaka dino yotikue. ■



# Aliento y aire de vida

Noinui Jitóma\*

Tenemos dos formas de explicar el *jagiiyi*.

En principio, se le llama *jagiiyi* a lo que hace posible la vida de los seres; es todo lo que da vida a lo existente en esta tierra. Esa energía le da impulso, ella es la que da fuerza, gracias a ella se aviva el mirar, ella es la que les hace hablar desde el corazón.

Es lo que nunca se puede ver, pero existe. Ese *jagiiyi* viene desde el origen, viene desde el padre, viene desde la madre. Ese es aliento sano, es la palabra sana que se conecta con el ser y por eso tenemos vida.

El otro *jagiiyi* que se nombra, es lo que uno inhala. Lo que se exhala, eso es *jagiiyi*. Lo que nunca se ve, pero existe, todo lo que siempre existe. Pues lo que hay en la tierra, lo que tiene vida, todo existe por el *jagiiyi*. Todos coexisten por el *jagiiyi*, por eso hablan desde el corazón, con eso trabajan, por eso comen, con eso cantan, con eso caminan, con eso se amistan, su existencia es *jagiiyi*.

Esto otro que se llama *jagiiyi* quiere decir que todo lo que existe en esta tierra respira. La persona respira *jagiiyi*, el árbol respira *jagiiyi*, la hormiga respira *jagiiyi*, todos los peces que hay en el río respiran *jagiiyi*.

A través de él recibimos el impulso de existencia, con eso vivimos. Es la fuerza del padre y la madre. Viene de allí e hizo que fuéramos personas, que seamos importantes, por eso estamos. Con ese *jagiiyi* continuamos; si él se acaba allí nos secamos, allí fallecemos.

Nuestro cuerpo se va a la tierra, la materia de nuestro cuerpo retorna otra vez a la tierra. Mientras tanto el *jagiiyi* que viene del padre y de la madre sigue existiendo, se expande por la tierra, vive en la tierra.

Todo lo que se va recordando en los corazones de los seres, alegrando desde el corazón, trabajando, lo que va con entusiasmo, a eso nosotros les llamamos *jagiiyi*.

Nadie puede dominar el *jagiiyi*, solo el padre, sola la madre lo puede dominar. De ella viene, de él viene. Por consiguiente a ellos dos regresa, ellos dos lo conocen. Porque es buen *jagiiyi*, es *jagiiyi* de vida, es *jagiiyi* de la reproducción.

Por tal razón es que siempre venimos del origen. Somos criaturas del origen y por eso allá regresamos a mirar, por eso tenemos el impulso de existencia, por eso vivimos. A eso se le dice *jagiiyi*. Hasta aquí les cuento todo esto. ■



# Aire sucio

## Medellín y su área metropolitana

**Elkin Martínez López**

MD MSc MPH

Profesor de Epidemiología  
Facultad Nacional de Salud Pública  
Universidad de Antioquia.



### Aire sucio y efectos en la salud

El aire contaminado produce desde molestias respiratorias transitorias hasta complicaciones y enfermedades graves, entre ellas, cáncer de pulmón, enfermedades pulmonares obstructivas crónicas e incluso muerte por infarto cardiaco u oclusión cerebro vascular. Esto depende de la cantidad de humo que la persona haya respirado durante su vida. Bien sea en poca cantidad pero por largo tiempo, como ocurre en nuestra área metropolitana, o bien en gran cantidad en poco tiempo, como puede ocurrir en nuestra ciudad cuando un bus, una volqueta o un camión nos rocía con un chorro espeso de humo negro cargado de hollín y de venenos de la combustión.



### Efecto por cada veneno

la combustión de los vehículos puede efectivamente expulsar muchos venenos. El monóxido de carbono (CO) es un gas invisible que puede matar a una persona en pocos minutos si se respira en un ambiente cerrado, pero por fortuna se disipa rápidamente cuando se emite al aire libre. Los óxidos de nitrógeno (NOx) y de azufre (SOx) también son gases que se mezclan con el vapor de agua en el aire y forman gólicas de ácidos nítrico y sulfúrico, sustancias corrosivas que irritan las conjuntivas, las vías nasales, la garganta y los bronquios. Los compuestos orgánicos volátiles (COV) son gases aromáticos que tienen efectos irritativos y que además producen alteraciones celulares internas relacionadas con cáncer en la sangre y malformaciones congénitas. El ozono es un gas que se forma en el aire por interacciones fotoquímicas con otros contaminantes gaseosos en presencia de la radiación del sol y que por lo tanto en las horas del mediodía se convierte en un agente tóxico para el organismo. No obstante, todos estos venenos gaseosos, el producto más dañino de la combustión de la gasolina pero principalmente del diésel (este es el más tóxico) es el *material particulado* (PM<sub>2.5</sub>), es decir, partículas de hollín cargadas de carbón, azufre y otros venenos que penetran en el árbol respiratorio hasta obstruirlo, lo irritan hasta producir el cáncer de pulmón o que penetran en la sangre para producir infartos del corazón o del cerebro.



## El costo en vidas humanas

En Medellín mueren unas 3000 personas anualmente por causa de la contaminación del aire, lo cual implica que son unas 8 personas por día, es decir, el equivalente a una persona cada 3 horas. Esas tres mil personas están representadas por 1000 que fallecen de enfermedad obstructiva crónica, 500 que fallecen por cáncer del pulmón y 1500 por procesos trombóticos en las arterias coronarias del corazón o en las arterias cerebrales. Estos datos revelan una verdadera epidemia, agravada por las condiciones topográficas de Medellín y del cañón metropolitano, que no tiene similitud con ninguna otra ciudad del país. La mortalidad por estas causas excede en un 300 a 500% los valores regulares reportados para el resto del país incluida Bogotá. Lo más preocupante es que la epidemia viene aumentando desde hace 30 años y sigue en pleno empeoramiento.



## Acciones inefectivas

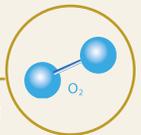
Es quizá un error inmovilizar a los carros que no contaminan y, en cambio, permitir la circulación de los que sí lo hacen y de forma inmisericorde. En las declaradas emergencias ambientales se inmoviliza a una gran cantidad de vehículos livianos, de reciente fabricación, en excelentes condiciones técnico-mecánicas, con especificaciones tecnológicas modernas y de combustión más limpia, que utiliza gasolina bien refinada. Es simplemente poner a pagar a justos por pecadores, en un gesto que aunque bien intencionado resulta inefectivo. Esta medida además de ser impopular, no apunta con certeza al control de los verdaderos infractores, que son esas chimeneas rodantes que circulan impunemente por la ciudad en el más absoluto desparpajo, ante la vista de todos los habitantes que se ven impotentes frente a un hecho tan desconsiderado, tan fácilmente registrable con un celular o una cámara de fotodetección vehicular y tan fácilmente punible a la luz de la legislación vigente, que faculta a las autoridades para restringir parcial o totalmente su circulación en el área metropolitana.

## Acciones complementarias



Mientras haya fábricas y especialmente vehículos, que con sus chimeneas humeantes envenenan el aire que respiramos, la recomendación médica es usar tapabocas en sitios de intenso tráfico. Eso implica, además, resguardarse, de ser posible, en los lugares más limpios. Proteger con especial atención a niños, ancianos y mujeres en gestación es un imperativo social. Es evidente que las personas con enfermedades pulmonares y cardiovasculares están en mayor peligro. Sin embargo, todos los habitantes del valle metropolitano estamos expuestos a un riesgo real que se confirma por los datos de enfermedad y muerte que continuamente registramos en Salud Pública. La práctica de deportes al aire libre entraña un gran riesgo para las personas, dado que la ventilación pulmonar se activa hasta unas 10 veces más, lo que quiere decir que la aspiración de contaminantes se multiplica en forma dramática. No debe olvidarse que las partículas de hollín que se depositan en el fondo de los alveolos pulmonares se quedan allí por el resto de la vida y ocasionan obstrucción respiratoria irreversible y en el peor de los casos pueden ingresar a la sangre y ocasionar procesos trombóticos en el corazón o en el cerebro.

## Acciones urgentes



La única forma de evitar los daños que el aire contaminado produce en la salud es dejar cuanto antes de respirarlo. Pero, ¿cómo podríamos hacer eso, si sabemos que el oxígeno es necesario para vivir? Un ser humano no puede dejar de respirar unos pocos minutos. Sin oxígeno una persona moriría, como ocurre en los casos de sofocación o ahogamientos accidentales. Por lo tanto no queda otra salida que ¡impedir que otros envenenen el aire que necesitamos respirar! Esos buses, volquetas y camiones que circulan por nuestro valle como “chimeneas rodantes”, carros muy viejos que consumen diésel y que fumigan los barrios y el centro de la ciudad con chorros espesos de humo negro, ¡deben

detenerse de inmediato! Es una misión ineludible de las autoridades competentes (Alcaldía, Área Metropolitana, Secretarías de Movilidad, Ambiente y Salud, guardas de tránsito). Este es un imperativo social, si se quiere preservar la salud y la vida de las personas que habitamos este hermoso valle del río Medellín, rodeado de montañas y de clima primaveral, pero que nos exige rigores absolutos en relación con la protección del aire que respiramos, semicautivo y de escasa recirculación, para que ¡no sea contaminado por nadie!



### Aclaraciones indispensables

No es enteramente aceptable la afirmación de que todos contaminamos. De hecho, la inmensa mayoría de nuestros conciudadanos no vierten humos tóxicos al aire de la ciudad. Tampoco es preciso decir que todos los vehículos automotores contaminan por igual, la mayoría de los vehículos que circulan en el área metropolitana no producen cantidades peligrosas del venenoso material particulado que es el que enferma y mata personas. Es necesario entender que de los diversos contaminantes (gases y partículas) que se producen en la combustión vehicular, es el material particulado el que se asocia a los efectos letales en nuestra población. El diésel es el combustible que genera cerca del 95% del material particulado. Esto quiere decir que solo un 1% de los vehículos circulantes en nuestra ciudad (chimeneas rodantes) genera más del 90% del hollín que respiramos.

También es necesario saber que el problema de contaminación atmosférica en Medellín no es un asunto puntual en el tiempo que se pone de moda en las épocas frías cuando se exagera. El problema es de larga data y va en aumento. El valle es estrecho desde siempre, las montañas lo encierran desde siempre, el viento es calmo desde siempre. Lo que cambia es que cada vez hay menos árboles y más edificios, cada vez hay más personas que vienen del campo a la ciudad, cada vez hay más industrias y sobre todo cada vez hay más vehículos automotores circulando en una

ciudad que ya no puede crecer hacia los lados. No es de extrañar, que los datos de mortalidad por enfermedades relacionadas con la contaminación ambiental, que hemos reportado desde el grupo de Epidemiología de la Facultad Nacional de Salud Pública de la Universidad de Antioquia, indican una verdadera epidemia con clara tendencia al aumento. Esta es una realidad que tarde o temprano las autoridades de salud también tendrán que afrontar responsablemente.

### Autoridad y coraje



Los datos muestran que el problema ha ido creciendo en los últimos 30 años y que seguirá cobrando vidas. Las autoridades competentes, mientras tanto, todavía no se llenan de coraje, no creen en el clamor comunitario, soporoso por estudios científicos y reforzados con la evidencia gráfica e informativa de los medios de comunicación. No quieren tomar la decisión de desterrar de nuestra ciudad esas chimeneas que diariamente maltratan nuestra salud y amenazan con quitarnos la vida.

### La conciencia ciudadana



Esperamos que la conciencia ciudadana sea escuchada por los corazones de los empresarios. Las actividades productivas de las fábricas siguen vertiendo al aire una nube de tóxicos y venenos que pone en peligro la vida de la comunidad, incluidos los empresarios y de sus seres queridos. Todos saldremos lastimados si esta situación continúa. Solo nos preguntamos, si los sistemas de combustión limpia ya existen, incluso en nuestra ciudad, por qué no es posible transportar carga y pasajeros, con la tranquilidad de obtener utilidades comerciales, pero sin agredir el bienestar y la vida de los conciudadanos. ■





# Decálogo por el aire

Este Decálogo fue realizado por el Comité Académico de la estrategia SOS POR EL AIRE, integrado por profesionales de la Universidad Eafit, la Escuela del Hábitat de la Universidad Nacional Sede Medellín y la Universidad de Antioquia, y se leyó el 15 de noviembre del 2016 en la Plazoleta de San Ignacio.

1. Caminar debe ser la primera opción para movilizarse.



2. Las distancias medianas deben recorrerse en vehículos no motorizados, pues ellos no contaminan.



3. Para distancias largas preferir el transporte público o buscar compartir el vehículo privado, hábitos de uso que hacen la vida más eficiente, saludable y colaborativa.



4. Atender en forma rigurosa el estado técnico-mecánico de los vehículos, ya que el deterioro incrementa la contaminación y decrementa la salud.



5. Contemplar la posibilidad de realizar trabajo en casa, suprimiendo algunos viajes que puedan ser reemplazados por reuniones virtuales o teleconferencias.



6. Planificar los horarios sociales y laborales de tal manera que se evite el tiempo pico de la movilidad en masa.



7. Estimular una cultura de respeto a las normas que ordenan las relaciones propias de una movilidad que incremente el bienestar de la ciudadanía.



8. Tanto los vehículos, camiones, buses, automóviles, motos, bicicletas, como los peatones, tienen derecho a coexistir en la calle, derecho que trasciende al disfrute si la cortesía hace presencia.



9. Integrantes importantes de la sociedad como niños, ancianos, mujeres gestantes y personas discapacitadas, deben ser acogidas por todo el sistema de movilidad con paciencia y respeto; las autoridades tienen la obligación de velar por ello.



10. Aumentar los espacios verdes en la ciudad, pues son sinónimo de aire sano y bienestar ciudadano, además son elementos determinantes del sistema de movilidad en términos físicos, ambientales, sociales y culturales. ■



# Medellín

## Y el despertar de una conciencia ecológica

Pablo Montoya\*

\*Escritor, activista ambiental y profesor de literatura de la Universidad de Antioquia. Su obra *Tríptico de la infamia* (2014) recibió el premio Rómulo Gallegos.

La práctica del yoga ofrece, entre otras, una revelación suprema: somos aire. Él es la base de nuestro cuerpo y nuestro ser. No conozco otra disciplina que favorezca esta conciencia con tanta claridad. El yoga enseña que somos una solidez sustentada en lo impalpable.

Esto no significa que el aire esté afuera y nosotros adentro. Que él sea una circunstancia de la que debemos aprovecharnos. Así como sucede con el agua, el fuego y la tierra, el aire (y acudo aquí a la interpretación ancestral de los elementos primordiales) no existe solo para nuestro beneficio. Se trata de comprender, más bien, que hay una relación armónica entre estos elementos y que la criatura humana, como las otras que integran la naturaleza, es un compendio asombroso de tal correspondencia. En el *Mahābhārata*, primer libro hindú donde se habla del yoga, se dice que esos elementos están en los seres como las olas en el océano.

El yoga tiene una faceta que torna más lúcida esta conciencia de sabernos aire: la meditación. Al meditar se logra entender de qué modos el aire nos habita y nosotros lo habitamos. Somos aire no para esclavizarnos, sino para liberarnos. Somos aire para unirnos y no para separarnos. Lo somos para sentir compasión hacia el otro y no para atacarlo. Lo somos para aliviarnos y no para enfermarnos.

Pero ¿qué sucede cuando esta práctica de índole terapéutica la realizamos en un medio zarandeado por la crisis ambiental? Se produce una mezcla de angustia e indignación. Un estado físico y anímico en que todo tambalea. Porque somos conscientes de que se ha instalado entre nosotros un profundo desequilibrio.

Y constatamos que nuestro aire es mórbido. Que, al ser parte de él, somos igualmente malsanos. El hecho de que la atmósfera de Medellín y su zona metropolitana esté envenenada es una prueba, tal vez la más fehaciente, de que algo en nuestro modo de pensar y actuar es equívoco.

Medellín empezó como una tacita de plata, como un valle primaveral, como una espléndida capital de las montañas. Y a pesar de su racismo y su desigualdad

permanentes, de su catolicismo intolerante y el arribismo y la jactancia de muchos de sus habitantes, su aire estaba limpio. Ahora, sin embargo, es una urbe sucia. Un conglomerado social donde millones de personas respiran cotidianamente un aire puerco.

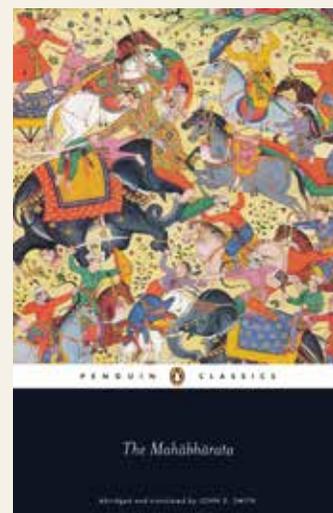
Resultan, por esta razón, vanos aquellos emisarios de la pujanza económica, política y cultural que nos quieren convencer de que Medellín es un paradigma del bienestar. Por encima de las cifras magníficas en el plano de las finanzas, y las estadísticas milagrosas en la reducción de su violencia, una ciudad que no puede ofrecerles a sus habitantes un aire amable no puede ser un paradigma para nadie. Al contrario, es una ciudad proclive a todas las sospechas y a todos los reclamos.

El vínculo aire viciado y crecimiento de dividendos bursátiles ha sido innegable en los tiempos del capitalismo neoliberal ávido que nos gobierna. Y la verdad es que nunca antes como ahora habíamos entendido tan bien que lo uno, tal como se ha implementado en el área metropolitana de Medellín, va en detrimento de lo otro.

Se nos ha enseñado, hasta el cansancio, que el dinamismo empresarial de esta parte del país es patrimonio de una especial magnificencia. Que esas personas, fomentadores en el plano de la economía y el confort de una noción discutible de progreso, son prohombres. Que ellos son un ejemplo irrefutable de que siempre vamos hacia delante y que no se debe dar un paso atrás ni para coger impulso. Nuestro proceder y nuestra mentalidad están llenos de escenarios en que la rapidez, el negocio, la ganancia por encima de cualquier cosa, se han convertido en algo así como los mejores distintivos de una identidad regional.

Medellín ha crecido bajo esos lemas dudosos y orientado por modelos urbanos errados. O al menos no aptos para una topografía que ahora vemos no como el encantador valle florido de antaño, sino como un cañón angosto estropeado por el vértigo, las humaredas y el ruido. De tal modo que su crecimiento desproporcionado, en las últimas décadas, ha sido manejado de forma irresponsable por aquellas personalidades e instituciones que dirigen nuestro rumbo.

Ante un panorama de crisis ambiental permanente, como el que muestra esta zona metropolitana, las preguntas acechan como una mortificación y como una vergüenza: ¿Cómo hemos permitido que Medellín se haya llenado y siga llenándose de aparatosos edificios de apartamentos? ¿Cómo hemos permitido que se sigan construyendo viviendas semejantes en zonas montañosas donde no deben construirse? ¿Cómo dejamos que el *lobby* inmobiliario continúe arrasando las zonas verdes, esos pocos pulmones que posee el cañón del Aburrá? ¿Y cómo hemos permitido que el espacio exiguo de esta especie de hueco se siga atiborrando de automóviles y motocicletas? ¿Por qué seguimos permitiendo que los empresarios del poderoso *lobby* automotor conciban esta región como si fuera un barril sin fondo para atiborrarlo con sus mercancías rodantes? ¿Cómo aceptamos que, por maniobras corruptas, sigan



*Mahābhārata*, 2009.  
Cambridge: Penguin classics

circulando vehículos primitivos que lanzan emponzoñadas bocanadas de humo? ¿Por qué continuamos soportando el desdén de nuestros dirigentes hacia una rápida y eficaz implantación de transportes públicos ecológicos, de ciclovías y de aceras para el peatón? ¿Cómo seguimos aceptando que en zonas residenciales existan industrias altamente contaminantes que burlan los controles del medio ambiente?

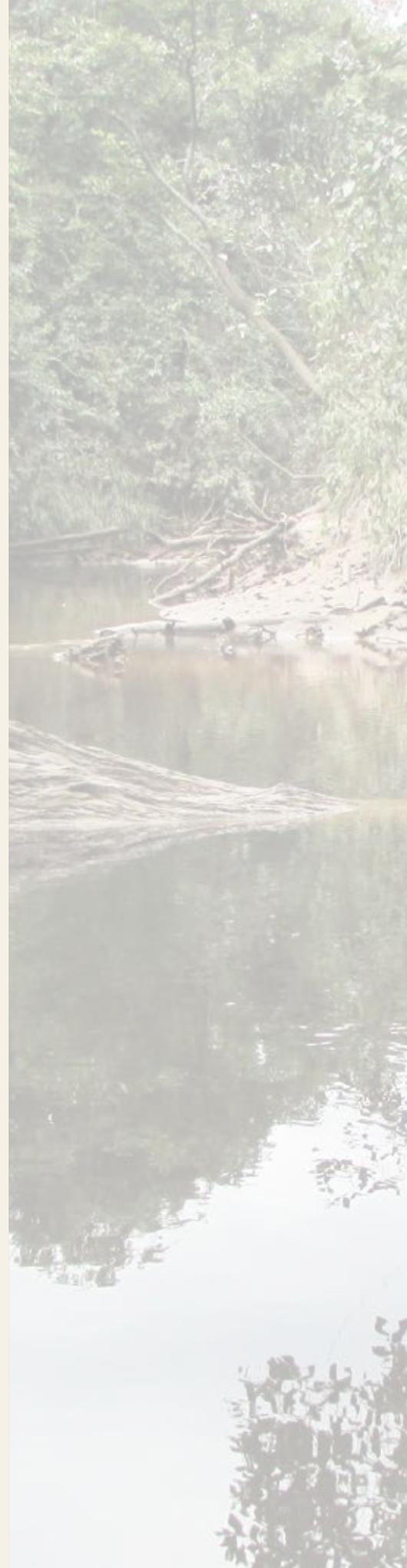
Ante estos interrogantes, que podrían continuar hasta el marasmo, habría que poner dos que son cruciales: ¿Por qué, quienes vivimos en esta parte del mundo, hemos dejado que a Medellín la haya dirigido y la sigan dirigiendo personajes tan aciagos? ¿En dónde está nuestra capacidad de reacción, como colectividad, ante un proyecto económico que ha desembocado en estas temibles crisis ambientales?

Lo que pasa en Medellín con su aire, por supuesto, no le corresponde solo a ella. Es una coyuntura que se repite en varios sitios del planeta. En eso, como en otras cosas más, por fin estamos al orden del día con los centros del poder mundial. Antes, todo nos llegaba tarde; ahora, hasta en las urgencias climáticas, somos cabalmente contemporáneos. Lo cual equivale a decir que, como en otras urbes, somos regidos por personas que aún no han entendido que atravesamos una tremenda crisis planetaria. Lo cual quiere decir, también, que el nuestro es ese sitio en el que financistas, economistas, tecnólogos, empresarios y políticos han encontrado, ante la pasividad de las gentes, las maneras de concretar la idea de que los bienes de la tierra son susceptibles de extraerse ilimitadamente.

Ahora bien, ¿cómo modificar un modelo social cuyas directrices creen que ha sido y es bueno? Y ahí están señalando, para justificarse siempre y comprobar su señorío, las grandes fortunas de sus bolsas. Y, sobre todo, ¿cómo cambiar un modelo semejante, provocador del desbarajuste de la naturaleza, cuando al desdén de los poderosos se une la falta de interés de la sociedad civil?

Con todo, ante la crisis del planeta —y Medellín es uno de esos lugares, por su situación geográfica y por las numerosas muertes diarias que produce su mal aire, donde se hace urgente una transformación—, muchas voces se están pronunciado. Una de ellas es la de Francisco, líder espiritual de una gran parte de la población humana. En su encíclica *Laudato Si' (Alabado seas): Sobre el cuidado de la casa en común*, el papa propone pautas dignas de atender. Y él lo hace porque entiende que el deber de su iglesia es resguardar la naturaleza y proteger al hombre contra la destrucción de sí mismo.

Aunque no solo está Francisco. Hay muchas personalidades, comunidades, instituciones que están llamando al despertar de una conciencia ecológica, que no es más que una de las formas de la resistencia civil. Es fundamental, dice el economista Serge Latouche, para enfrentar esta crisis, reducir el crecimiento económico, limitar la producción y el consumo,



favorecer una suerte de pausa. Tratar, en fin, de transformar la economía para que las vivamos equilibradamente con la naturaleza.

Lo que resulta elocuente, muestra de que se está produciendo una mutación positiva en nuestra conciencia, es que muchas de esas voces apuntan a la necesidad de que atendamos a las comunidades aborígenes para que ellas sean las que nos enseñen a comportarnos con tino frente a esta naturaleza ultrajada.

Luego de haber seguido, porque esos modelos de interpretación del mundo fueron impuestos a sangre y fuego, la razón aristotélica, la razón cartesiana, la razón ilustrada, la razón positivista, la razón marxista, la razón tecnocrática; y de habérsenos impuesto del mismo modo la fe de las religiones poderosas, atravesamos una época en que se hace indispensable hablar con las comunidades indígenas y conocer sus maneras de cómo tratar el aire, el agua, el fuego y la tierra.

Antes injuriados, considerados bárbaros y atrasados, casi exterminados por los imperios de procedencia europea, estamos reconociendo por fin que son estas comunidades las que han logrado convivir con la naturaleza sin denigrarla durante miles de años. Y el núcleo de su enseñanza consiste en que debemos otorgarle a la naturaleza el respeto que merece. ¿Significa esto que haya que volver a las antiguas, pero también modernas y contemporáneas formas de sacralizar la naturaleza? Responder con un sí rotundo suscitaría la burla de los ateos y los nihilistas de la industria, la economía, la política y las ciencias humanas. Pero acaso sea una consideración más alta lo que necesita la naturaleza de nuestra parte. Que pongamos el respeto y la gratitud hacia ella en un lugar más digno.

Esas mismas voces, a las que habría que agregar las de los ambientalistas adolescentes y jóvenes del mundo entero, vienen señalando la poca eficacia de las medidas que se toman frente a las crisis climáticas. En general, son medidas urgentes y parciales. Eso es lo que ha sucedido, verbigracia, con las emergencias del aire dadas en Medellín y su zona metropolitana desde 2016. Cuando de lo que se trata es de aunar fuerzas para que esas emergencias no sigan presentándose, las medidas gubernamentales las estimulan. Incluso en Medellín hay personas ocupando grandes cargos del área metropolitana, dueñas de una estulticia agresiva, que dicen que la nuestra no es ninguna crisis y que aquí, si lo quisiéramos, se podría contaminar más el aire. Ante posiciones así, es perentorio reaccionar. Debemos establecer un diálogo equitativo y cordial, pero crítico y contundente, entre los representantes de los colectivos ambientalistas, de los especialistas y estudiosos del tema (salubristas, médicos, ingenieros, economistas, urbanistas, científicos) con los exponentes de los consorcios industriales, empresariales y políticos que son, en definitiva, los mayores responsables de esta crisis.

**Es urgente que exista una movilización masiva de los ciudadanos en pro de la defensa del aire, del agua y de la tierra.**

Es crucial, asimismo, que en esta comunicación intervengan los maestros y profesores de todos los niveles de la educación, los líderes sociales y religiosos, los intelectuales y los artistas. Es urgente que exista una movilización masiva de los ciudadanos en pro de la defensa del aire, del agua y de la tierra. Tal movilización debe entender, de una vez por todas, que para resolver este grave problema, en el que está en juego el futuro del planeta, debemos cambiar el estilo de vida. Hay que educar en la ecología desde el seno familiar hasta las aulas universitarias. Desde los ámbitos espirituales hasta los recintos donde debaten los políticos y toman decisiones las juntas de los empresarios.

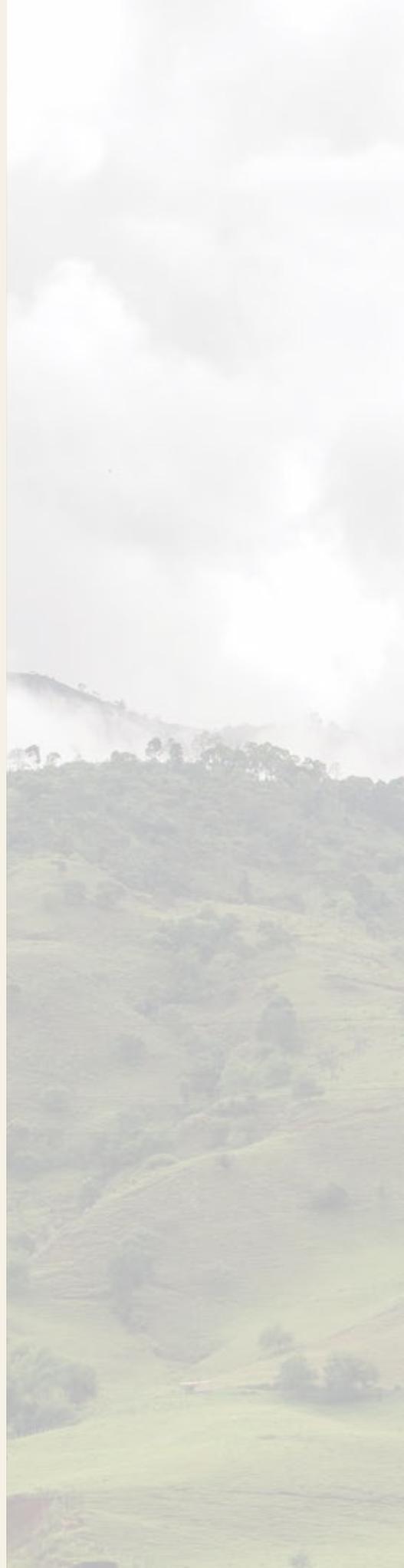
Si se cubren estos múltiples espacios, desde una militancia ecológica activa, le daremos a las nuevas generaciones una comprensión más pertinente y adecuada de conceptos como democracia, política, economía, libertad, tolerancia y derechos humanos, animales y naturales. Si queremos controlar, como dice Francisco, los daños ambientales, tendremos que controlar el poder político y económico de las regiones. ¿Lo podremos conseguir antes de que sea demasiado tarde? He aquí la pregunta fundamental que aún no sabemos si responderemos positivamente.

El aire es un bien común. Es nuestra heredad más etérea y al mismo tiempo la más cierta. Pero, así como hemos maltratado el planeta sin misericordia en los últimos dos siglos; en Medellín, en los últimos veinte años, hemos deteriorado nuestro entorno sin compasión alguna. De ser cierto lo que dice Francisco, de que al contaminar nuestra casa en común cometemos pecado, en Medellín estaríamos condenados irremediablemente al infierno.

En una coyuntura ambiental de semejantes proporciones, que oscila entre el pesimismo y el optimismo, yo que tantas veces me he amurallado tras la incredulidad en lo que tiene que ver con las cosas humanas de Medellín, he decidido inclinarme hacia la esperanza. Lo hago, en cierta medida, porque he frecuentado a un poeta romántico de Alemania en estos días recientes.

Sí, creo que la poesía sirve demasiado para los tiempos calamitosos. Creo que si nuestros dirigentes, y me refiero a aquellos que mandan en Antioquia, leyeran un poco de poesía, nuestro destino como sociedad sería menos torpe, vulgar y violento. Este poeta se llama Friedrich Hölderlin. Y hay quienes se previenen con su obra porque Hölderlin pasó una buena parte de su existencia sumido en la locura. Pero en la locura de este poeta habita, cómo podríamos negarlo, la lucidez de la que tanto urgimos.

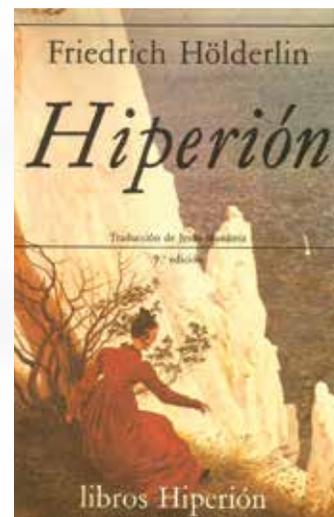
En uno de sus libros más hermosos, *Hiperión*, se canta a la naturaleza de una manera inolvidable. *Hiperión*, me atrevo a pensarlo, es una respuesta vital, llena de luz y belleza, a la agresividad del orden social nacionalista, militarista, racionalista y cristiano que se estaba gestando en la Alemania de entonces. Como todo iluminado, Hölderlin intuyó, finalizando el siglo XVIII, que Europa iba por mal camino. Que la desacralización de la naturaleza conllevaría, tarde o temprano, a lo peor. Que la



arrogancia humana, en las cuestiones de esos poderes que hemos mencionado aquí, conduciría a una tragedia.

Hölderlin no vivió directamente tal tragedia. Esta acaecería, en su dimensión más pavorosa, a lo largo del siglo xx. Ante el desequilibrio provocado por las guerras fascistas y capitalistas, y por nuestra voracidad consumidora, Hiperión nos dice: “¡Que cambie todo a fondo! ¡Que de las raíces de la humanidad surja un nuevo mundo! ¡Que una nueva deidad reine sobre los hombres! ¡Que un nuevo futuro se abra ante ellos! En el taller, en las casas, en las asambleas, en los empleos, ¡que cambie todo en todas partes!”

El Retiro, junio de 2019 



Hiperión, 1987.  
Bilbao: Hiperión

# El Alma está de luto

**John Jairo Arboleda Céspedes**  
**Rector de la Universidad de Antioquia**

Discurso pronunciado en la apertura de *El Alma está de luto*, lunes 29 de julio de 2019.

No es solo que la universidad no deba callar; es que no puede hacerlo. Hasta el silencio de la Universidad es elocuente cuando repudia la indolencia de una sociedad, la mordaza de un pueblo o la vacilación de una nación. No es solo que no deba. Es que no ha callado ni callará la universidad si el reclamo o la impugnación se prohíben, si la diversidad es perseguida, si la diferencia es sometida o si la vida es amenazada.

Esta universidad ha visto muchas veces de cerca la violencia, la intolerancia y la displicencia; ella sabe lo que ha perdido y lo que debió enfrentar su sentido público, social y crítico durante las últimas décadas. Por eso la historia de esta universidad y su horizonte normativo permiten valorar positivamente la morigeración de las hostilidades y de la confrontación armada y asumir —como han asumido los universitarios— su compromiso con la idea de un país en el cual nadie considere jamás como alternativa la muerte violenta de otro, la persecución de una comunidad o el exterminio de un colectivo social.

La universidad no debe ni puede callar cuando un líder o una líder social son asediados o asesinados. Aunque guarde luto, ella no se calla, porque entiende el valor de cada hombre o mujer que promueve o protege los derechos civiles y políticos; de cada persona que busca creativa y pacíficamente hacer realidad un derecho económico, social o cultural; de cada líder con vocación de transformación social y movilización ciudadana; de campesinos y campesinas, estudiantes, profesores, sindicalistas, indígenas, afros, empeñados en justas reclamaciones de la propiedad de la tierra, la conservación del medio ambiente, la demanda de mejores condiciones de vida, la seguridad o la protección de sus comunidades, el mejoramiento de la infraestructura vial, la salud, la educación, o simplemente con la promoción de sus propias organizaciones.

La universidad le quiere hablar hoy al país, a los grupos de interés, a los gobiernos, a las organizaciones armadas, a la gente. Por supuesto para insistir en la protección de los líderes y de las líderes sociales, pero también para que capturemos la dimensión de la tragedia: Nuestra sociedad está minando sus propias condiciones de posibilidad, su propio camino, su futuro, con la amenaza, el exilio, la agresión y el asesinato de sus líderes. Está



disolviendo buena parte de su pegamento social. Desde el año 2016 ha truncado la vida de cientos de personas que detentaban una legitimidad, un reconocimiento y una autoridad insustituibles y cultivadas por décadas en los territorios. Está acabando con destrezas y habilidades adquiridas en años, para perfilar y ejecutar proyectos estratégicos, para ganar influencia, para perfeccionar formas de interacción y para diseñar y lograr objetivos comunes. Está frustrando la agregación de pequeños pero múltiples procesos ciudadanos, de un montón de motivaciones comunitarias, de visiones consensuadas, de empoderamientos contruidos a pulso y con enormes dificultades. Está aniquilando, en fin, el saber acumulado por los grandes tejedores de una sociedad que ha tratado de hacerse pedazos de muchas maneras y por mucho tiempo.

Pena, desolación, desesperanza y desconfianza. Es lo que deja cada avanzada violenta contra un líder o una líder social. Pero no con respecto a una u otra causa, ni a una u otra forma ciudadana de alcanzarla o de defenderla, sino con respecto al propio sentido y valor de la acción colectiva. Por todo ello, el alma de las comunidades y de la sociedad, como la nuestra, se visiten de luto. El Alma está de luto. Pero no calla: ratificamos hoy nuestro compromiso con la paz y nuestra solidaridad con los líderes y las líderes sociales que la hacen posible. ■



## Bordar como acto de resistencia

Bordar los nombres de los líderes y líderes sociales se convierte en un conjuro para transformar la impotencia y la indignación frente a la pérdida y la injusticia. Bordar es la fuerza de un memorial que informa, honra y hace un homenaje a la vida. Bordar denuncia la persecución y el silenciamento y exige justicia. Se trata de bordar con la esperanza de que al ritmo de la aguja la muerte violenta se detenga y se remiende el entramado social y los procesos comunitarios y organizativos rotos por una guerra que no da tregua.

el  
ojo  
de la aguja

...MUNA ...

... octubre ...  
... indígena ...

*García*  
25/01/2018

Lideresa com

TUMACCO

03/07/18

Uscatequi

ANA PATRICIA MEJIA

ASESINADA

03 DE FEBRERO - 2018

PUEBLO RICO

\*\*\*

DRE COMUNITARIA DEL  
O CANDELARIA NUEVA  
POLIVAR - TRABAJABA

HUN

25  
SUC

MANTE

ICRE





# ¡No los juzgue!

Diego Fernando Zapata Córdoba\*

\* Economista con maestría en gestión de transporte. Vegetariano por compasión, activista por desilusión, urbanista por interacción, jungiano por introspección.

<sup>1</sup> Plan Integral de Gestión de la Calidad del Aire del Valle de Aburrá.

<sup>2</sup> Plan Operacional para enfrentar Episodios de Contaminación Atmosférica en el Área Metropolitana del Vallé de Aburrá

Ciudadanos de la bella villa, ¡escúchenme! El día llegó, es el momento de desarmar nuestros corazones, de jubilar nuestras cerbatanas, de evitar dictaminar una sentencia implacable sobre nuestra fastuosa clase dirigente. Sí, así como lo oyen. ¡No más! ¡Esta retahíla de agravios se acaba hoy!

Y se acaba hoy por una sencilla razón: Juzgarlos no ha servido, ni servirá, para absolutamente nada. ¡Para nada! ¿O es que su hija ahora se enferma menos? Se los digo yo, un insensato que he inmolado semanas en foros, coloquios, mesas y socializaciones, encuentros cuya languidez es solo comparable con la vida sentimental de Danielita. Sí, Danielita, la de Padres e Hijos. ¡Pero ojo!, que a mí me han atendido por lo alto, con torta del Éxito y juguito de caja en mi cumpleaños. ¿Y cómo no?, si éramos ya, casi casi, una familia disfuncional, una parentela así, como los Franco.

¡Qué el PIGECA<sup>1</sup>! ¡Qué el POECA<sup>2</sup>! Al rato el salón Guayacanes ya huele a pecueca, y por la ventana veo pasar, vendiendo cigarrillos, a una vieja mueca. Así recuerdo esas veladas que se tornaban en escaramuzas, donde como jacobinos y girondinos, nos encarábamos, mamertos contra burócratas: ¡Hagan algo!, berreaban los primeros. ¡Dañinos! ¡Innecesarios! ¡Criticones! ¡Le hacen daño a la ciudad!, tronaba el eco oficialista. Todo eso mientras los humildes contratistas pagaban escondedero para no quedar en medio del vociferante torbellino de acusaciones infructuosas. Y es que honestamente, el tedio solo nos daba un respiro cuando dos cosas extraordinarias pasaban: o María del Pilar terminaba de hablar o llegaba la banda de los cuervos. ¡Llegábamos! ¡Éramos Aire Medellín!

Sean perdonar mi parálisis en ese instante, pero es que uno no ve “artistas” con tanta imaginación en otras latitudes. Mujeres y hombres espléndidos, ataviados en máscaras cuasi-fetichistas que evocan la mayor pandemia en la longeva historia europea. ¡Qué berraquera! Y es que nuestras hazañas trascendían fronteras, irrumpiendo en pasquines aztecas, en gacetas francesas. ¡Hasta en los diarios de la mismísima India! ¿Y por qué? Porque no a todo el mundo se le viene en gana enmascarar las emblemáticas esculturas del maestro Fernando Botero. ¡Qué atropello! ¿Y qué?



Pero volviendo al propósito, al llamado que recoge este relato: “¡No los juzgue más!”. Nuestros burócratas hacen lo que deben. Ellos también tienen deudas. ¿O es que usted ha visto una campaña que se pague sola? Los pobres están empeñados, entrampados con algún merchifle que amasa metálicos con propulsores obsoletos movidos por un caldo ponzoñoso y maloliente. ¡No los juzgue más! Que para eso está la justicia, esa vieja coja y tuerta, esa que, con sus artríticas manos no suelta ni a su oxidado machete untado de sangre, ni a su infame báscula con la que a diario tranza favores en los más altos y selectos círculos sociales. ¿Quién le dará de merendar a la infeliz?

¡No los juzgue! No lo haga si no entiende el éxtasis, el gozo infinito del obrero, del oficinista, del mercader de aguacates, de la doña del tinto, ungida por la Divina Providencia, que es ahora una célebre coleccionista de abrazos del alcalde ¡y tiene una foto para probarlo, tosiendo y todo! ¡Pero ese es un detalle menor, eso qué importa! Tampoco ose juzgarla a ella, ni a él, ni a nadie, no lo haga porque usted no dimensiona lo que el recuerdo, la captura de ese instante con el hombre más popular de este bello valle representa en sus vidas.

—¿Y cómo es Fico en persona? —pregunta doña Olga.

—¡Ay! ¡Vos no te alcanzas a imaginar, Olguita! ¡Qué sonrisa! ¡Qué crespos! ¡Qué brazos! ¡Qué hombre! —responde alucinada nuestra querida Gloria.

Y así, a la sombra de un mango aún por talar, para Gloria y Olguita se esfuman raudos el día y la noche, encausadas en un rosario interminable de elogios y alabanzas. ¡Y cójase duro si por designio de la modernidad tienen Instagram, Twitter, Facebook, que eso es una avalancha, eso arrastra lo que sea! ¡Likes, retweets y shares a la lata! Mientras tanto Marta, la hija de Gloria, lleva a las pequeñas Leidy y Yuliana a la León XIII, a urgencias, porque no pueden con la “tos de guardería”, con los ojos llorosos, pero seguro eso es un virus ahí, eso mañana se alivian, sigamos aplaudiendo que ya viene el clásico.

¡No los juzgue! Tampoco los aplauda, ni hoy, ni mañana. Mejor haga como yo: ignórelos. Pero no los ignore hoy, ni tampoco mañana. Ignórelos el domingo, día del Señor. Deséchelos el 27 de octubre, prescindan de ellos ¡entiérrelos en elecciones! ¡Hágales un favor! No permita que desamparen su alma en la sombría compraventa de un exclusivo club social. ¡Por lo que más quiera! No los deje vagando las calles del mundo con la conciencia como mofle de volqueta. ¡No los juzgue, déjelos respirar! A ver si algún día respiramos nosotros también. ■



# Calidad del aire:

## a las fuentes móviles sumar la cuchara

Lía Isabel Alviar Ramírez\*

\* Profesora jubilada, Facultad de Ingeniería. Asesora del Grupo de Investigación Aliados con el Planeta. Curadora de *La canasta de la U. Mercado Agroecológico*.

Suelo traer a cuento con frecuencia un suceso vivido años ha, cuando trabajando en una granja con preescolar, me topé un chico que insistía en no querer tomar leche pese a los razonamientos y ruegos de la profe; al final, y después de muchos días de insistencia, expresó, muy cándido, que él si tomaba leche, pero de bolsa, no de vaca... ¡Cuán apartada está la gente de ciudad de la naturaleza!

Cuando por primera vez se declaró la contingencia ambiental en la ciudad, mucho se debatió en términos de fuentes móviles de contaminación. Léase transporte motorizado. Este discurso va aparejado al que otorga a los árboles protagonismo en términos de paliar los efectos de la mencionada contaminación. Sin negar la veracidad de tales argumentaciones, se hizo necesario y justo invitar a mirar la cuchara, es decir, qué llevamos día a día a la boca.

Para entonces, esa mirada evidenció, *grosso modo*, que nuestro país importa ¡doce millones de toneladas de alimentos al año! Por ejemplo, el ochenta por ciento del maíz que consumimos se produce fuera de nuestras fronteras; es más, de la mal llamada bandeja paisa solo producimos chicharrón, chorizo y aguacate. El resto de la bandeja es un crisol de nacionalidades: Ecuador, Alemania, Filipinas, Canadá. ¿Cómo llegan a la cuchara esos alimentos? Cualquiera sea la vía utilizada, aire, agua o tierra, el petróleo es el combustible que hace posible su transporte; en síntesis, fuentes móviles.

Quizás la misma candidez del chiquillo mencionado nos aqueja, cuando se centra la atención en los temas de movilidad y espacios verdes *in situ*, en tanto las actividades que convergen en la posibilidad de alimentar las ciudades, pasan desapercibidas, desdibujando de esta forma su protagonismo en términos de aportes en la menguada calidad del aire. Hay que insistir, transportar los alimentos desde lugares remotos, suma en cuanto a contaminación por combustibles fósiles; a más distancia más contaminación. Entonces, ¿vale la pena traer plátanos de



Ecuador cuando nuestros campesinos pueden sombrear su café con este delicioso vegetal, proteger el aire, el suelo y el agua, además de tener dos fuentes de ingreso? La agricultura convencional, también llamada industrial, fue haciendo terreno propicio para que la globalización llegara con furor a apalancar el sistema económico y financiero que hace caso omiso a los límites del ecosistema planetario y a la condición finita de los combustibles fósiles.

Es importante declarar en voz alta, que la agricultura convencional, de la cual se alimenta la mayoría de las personas en los conglomerados urbanos, contribuye con los gases efecto invernadero, los que a su vez suman al cambio climático. Para muestra un botón, como decían antaño: el uso del tractor afecta la estructura del suelo y por ende su biología. Por tanto, es menester aplicarle fertilizantes de síntesis química, uno de los cuales es el nitrógeno. Del nitrógeno aplicado al suelo el cultivo toma el diez por ciento, y el noventa por ciento restante va, una parte a la atmósfera en forma de óxidos y otra parte al agua sobrecargándola de nutrientes, proceso denominado eutrofización, el cual produce a la postre gas metano. Tanto los óxidos de nitrógeno como el gas metano son gases efecto invernadero.

Las anteriores argumentaciones, descritas aquí en forma somera, dieron origen a *La canasta de la U. Mercado Agroecológico*. Podría decirse, como en *El sueño de las escalinatas* de Jorge Zalamea Borda: “Crece, crece la audiencia”. Es fácil entender por qué. La Universidad es un espacio de educación y enseñanza donde pueden confluír distintas pedagogías para la estructuración de un pensamiento crítico, respecto a la forma inconveniente como estamos administrando las bondades de la naturaleza y la calidad de la vida de la presente y las futuras generaciones. La agroecología es una ciencia que aúna las leyes de la naturaleza, estudiadas y descritas por la ecología con la cultura del agro, esta última referida al legado aprendido por ensayo y error durante siglos, que permitió a buena parte de la humanidad dejar de ser recolectora y pasar a ser sedentaria, dado que había aprendido a producir *in situ* sus propios alimentos.

El camino del nitrógeno, elemento tomado de ejemplo en un párrafo anterior, muestra a las claras cómo se desenvuelve la vida en procesos cooperativos. Dicho elemento se encuentra en la atmósfera de una forma imposible de asimilar directamente por los organismos vivos para llegar a lo más recóndito de las estructuras corporales. Las especies leguminosas: frijoles, arveja, maní, chachafruto entre otras; permiten que una bacteria se aloje en sus raíces y raicillas. Dichas bacterias tienen la habilidad de tomar el nitrógeno de la atmósfera y transformarlo en formas orgánicas. La tradición campesina revela su sabiduría: sembrar maíz con frijol, pues el maíz le da soporte al frijol, cuyo ciclo de vida termina más rápido, y éste a su vez déjale en el suelo al maíz el nitrógeno asimilable que nutrirá el resto de su proceso de crecimiento. Del ejemplo anterior puede inferirse que poner al suelo nitrógeno de síntesis química resulta más engorroso para la naturaleza que permitir a las bacterias hacer su labor en el ecosistema. El

calificativo de engorroso incluye los aspectos de costo económico y costo ambiental mencionados atrás.

Ahora bien, como se ha dicho, las prácticas de la agricultura convencional dañan la estructura del suelo; en otras palabras, el suelo deja de presentarse en grumos y se le ve más bien como polvo. Imaginen granos de trigo y harina de trigo. Obviamente el agua se cuela a través de los granos, pero rueda por el polvo. ¡He ahí la causa de los suelos erodados y de la acumulación de sedimentos en lugares no apropiados! He ahí también una vía de alteración del ciclo del agua: deforestación para siembra de cultivos, suelos destruidos. Así el agua no percola, se evapora tan pronto el sol calienta y tal incremento en la cantidad de vapor de agua suma como gas efecto invernadero.

Ya en este punto puede decirse que es menester sumar al pico y placa, la solicitud, casi ruego, de usar transporte público, al fomento de transportarse en bicicleta, a la sana costumbre de caminar, de fomentar techos y muros verdes, huertas y jardines en las casas, el hecho de poner bajo la lupa el origen de los alimentos que consumimos. ¿Cuánta huella ecológica deja, por ejemplo, ese maíz traído de Estados Unidos?

Muchas personas se han alineado en términos de sanear las relaciones de producción de alimentos, bien sea desde la comprensión científica o bien desde la lectura de las formas tradicionales. Por esta razón cuando nació *La canasta de la U. Mercado Agroecológico* ya había iniciativas para juntar y exponer esa cantidad de productos e historias. Bajo la *Epopéya del café* del maestro Horacio Longas, a un costado del Teatro Universitario Camilo Torres, entonces se oferta un nuevo enfoque de alimentación responsable para la salud de la biosfera y de la comunidad humana. “Crece, crece la audiencia”. El segundo semestre del 2018 contó con una asistencia de 8500 personas; si el veinte por ciento de ellas, es decir, 1700 personas lograron inquietarse, entonces la biosfera, la ciudad, la Universidad y *La canasta de la U. Mercado Agroecológico* han ganado. Una brizna de esperanza se va colando en esta comunidad humana desorientada y atónita. 

¿Cómo cambiar un modelo semejante, provocador del desbarajuste de la naturaleza, cuando al desdén de los poderosos se une la falta de interés de la sociedad civil?

# La canasta de la U. Mercado Agroecológico



## LUGAR

Epopeya del café, costado oriental, Teatro Camilo Torres Restrepo, bloque 23 Ciudadela Universitaria.



## PRODUCTOS

Legumbres y verduras  
Café artesanal  
Artículos para el cuidado del cuerpo  
Alimentos preparados  
Lácteos y derivados  
Semillas y frutas  
Miel



## PARTICIPANTES

Proveedores de mercados agroecológicos de tres subregiones de Antioquia.  
Comunidad universitaria.



## ARTE

Espacio para la cultura.  
Constantes intervenciones artísticas: conciertos, danzas, talleres.



## FECHAS

Septiembre 6 y 20  
Octubre 11 y 25  
Noviembre 8 y 22  
Diciembre 6

*La canasta de la U. Mercado Agroecológico evidencia la responsabilidad de la Universidad en el cuidado del medio ambiente y la promoción de hábitos y estilos de vida más sostenibles. La agroecología es la mejor manera de enfriar el planeta. Mediante un conjunto de prácticas y movimientos sociales, busca sistemas agrícolas sostenibles que optimizan y estabilizan la producción para promover la justicia social.*

# Jo'utai

\* Transcripción y traducción  
Estefanía Frías Epinayu  
Docente lengua wayunaiki  
Universidad de Antioquia.  
Fotos Nora Mejía.

Nojos kasain nüyawatain wayuu so'ó ti'ia Jo'utaika.  
Shia nüyawata'aka a'uu tü mai'ia alataka soupüna tü Jo'utaika.  
Jo'utai shia anülia tü awataka ma'aya.

Shiaka ti'ia alataka su'utuín Jo'utai.  
A'alas ja'ain sumuin mürülü,  
a'alas ja'ain sümuin wayuu süchiru tü mürülüka.  
Shi'ian süyatain wayuu sumuin tü mürülüka.  
Nürülejain shia.

Ni'ikaka a'uu wayuu, nojosh aya'atain maka sain alijuna.  
Aya'atain alijuna.  
Aya'ataish alijuna sükaa karalouta.  
Ma'atüjünsa choujawa a'amuin wanee Juya.

Tü Jo'utaika choujaas tü Juyaka sumuin süpülaa joo jimala'an.  
Süpüla e'injatü shi'iyolo wanee Mma, süpü mürülü.  
Niya'ataka aka'a wayuu, niya'ataka süka numunain, ni'ikaka a'uu.

Tü Jo'utaika alati'ish wane ja'ain sumuin mürülü, nojos anain.

Aluu tü Juyaka, anas, anashandas, choujas Juya sümuin tü Mmaka, chouja'as tü wuinka.  
Tü süinja mürülü, tü nürülejainka wayuu.

Süpü kachounjatü wanee mürülü.  
Süma anainjatü wanee mürülü.  
Eka tü Jo'utaika ala'as mulia sumuin mürülü, mulian sumuin wayuu sümale.



# Viento

José Tomás Arpushana\*

Autoridad de la Comunidad Pañarrer

Para el wayuu no hay una definición de Jo'utai.  
Se comprende sobre todo por lo que pasa con el viento.  
Viento se llama lo que ahora pasa por aquí.

Lo que sucede a causa del viento.  
Pasan hambre los animales,  
pasan hambre las personas detrás de los animales.  
El trabajo del wayuu son los animales, los pastorea.  
De eso come.  
El wayuu no trabaja como el alijuna, el alijuna trabaja.  
El alijuna trabaja con documentos.  
El alijuna trabaja con papeles, proyectos.  
No necesita ni le hace falta Juya, la lluvia.

Jo'utai necesita de Juya para su calma.  
Para que haya abundancia natural en un territorio, para los animales.  
Un wayuu trabaja con los animales, come de ellos, se alimenta de ahí.

Jo'utai trae hambruna a los animales, no es bueno eso.

Pero Juya es bueno, muy bueno; es necesario, Juya para el territorio: hace falta el agua.  
Para calmar la sed de los animales que pastorea un wayuu.

Para que se reproduzca un animal.  
Y también para que el animal esté bien.  
Pero demasiado viento produce hambre en los animales, crea necesidades en los wayuu y en los animales.

Atapünuka apülaa tü Juyaka.  
Jamüshe apunaja'i wanee wayuu ya'aya yalas nuyunjash amuluin nojo'olou tü Juyaka.  
¿Kasakainja nutuin?  
Jattai süyalerachen ya'aya ju'us nee nojolee Juyaka.  
Ti'iyale analee main Juyaka anash wayuu.  
Ka'amunaish, maka wayuu sumaiwa, kamunais paa.

Wa'atawais paa, amaa, mu'ula, tü pülikalirua.  
Anain tü Juyaka.  
Ashatüsh tü sukuaippa wayuu sumaiwa sa'uje tü Juyaka.

Awanajatash wayuu anü nee kolejian süchon wayuu  
Outatasia wo'olachen süshatüin.  
Nojos kasain na'amain su'utuma ti'ia.  
Ka'amash ne'ewain sütüin wo'olaka.

Achuntutash süliaa wayuu yülüle su'ui

Alatalesü Jo'utai.  
Piri'in ka'atüin nee.  
Nojos ju'uin shia, shianee jayattein.  
Jo'utakai ma'o awanajüsh, nojos muin maka ka'apü.  
Ma'alee kaitüsh, sharüttus.

Tü keireka sain laülayuu shia tü arülejaka outa jülüain tü ne'epiaka, tü no'oummainka.

Analuu jumuin jupushuwa alijuna. **U**

**FF**  
**CLAN ARPUSHANA**

Se espera la llegada de Juya.  
Porque si un wayuu siembra acá en su huerta y no llega Juya todo se pierde.  
¿Qué pasa entonces?  
Aunque crezca un poco todo se marchita si no llega Juya.  
Pero si Juya es bueno, hay armonía entre los wayuu.  
Tienen animales, como las abuelas y los abuelos tenían vacas.

Tenían muchas vacas, caballos, mula, burros.  
Porque Juya era generoso.  
El wayuu antiguamente practicaba la buena relación con Juya para cuidar a la tierra.

Pero todo ha cambiado. Mira ahora a los niños y las niñas wayuu en el colegio.  
También imitan el fútbol.  
Por eso no tienen nada.  
No tendrían con qué responder si se lastiman jugando fútbol.

Pedirían el pago a otro wayuu si se rompen un pie.

Hay exceso de viento.  
Mira que solo sopla.  
No es dañino, pero debería ser más tranquilo.  
El viento de ahora ha cambiado, no es como antes.  
Ahora sopla mucho, es sucio y levanta arena.

Lo que quieren los ancestros de nosotros es que se pastoree y cuide la casa, sus territorios.

Armonía para cada uno de ustedes. **U**

**FF**  
**CLAN ARPUSHANA**

# OBSTRUCCIÓN CRÓNICA

Sara Echeverri / grabado sobre bronce





# Desnudar la imagen, la búsqueda cinematográfica de Harun Farocki

## Omar Ardila

Poeta, ensayista y analista cinematográfico. Ha publicado cuatro poemarios y cinco libros de ensayo literario, cinematográfico y filosófico-político.

Aunque nacido en 1944 en territorio de Checoslovaquia (que en ese entonces estaba anexionado a Alemania), Harun Farocki siempre figuró como realizador alemán, país donde realizó la mayoría de sus trabajos (más de 120, entre los que se cuentan varias videoinstalaciones). Entró en 1966 a la recién creada Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín y fue expulsado en 1967 por causa de su activismo político que se alineaba con el marxismo, aunque no con los partidos que pretendían representarlo. La primera influencia de sus trabajos proviene del Situacionismo, de la Nueva Ola francesa y del Cine Directo, apartándose de entrada, de los tres grandes directores del Nuevo Cine Alemán (Fassbinder, Wenders y Schlöndorff) a quienes consideraba apegados a una forma convencional de lo que era el cine.



Workers Leaving The Factory In Eleven Decades (Detalle),  
Organizado por Tim Saltarelli. Tomado de frontdeskkapparatrus.com

*Las imágenes son  
como las palabras:  
en cada palabra  
está presente todo  
lo escrito o dicho  
anteriormente.*

Harun Farocki





La historia misma,  
tal como nos la han  
contado, tiene sus  
propias imágenes  
excluyentes.

Al acercarme a la obra de Harun Farocki encuentro que hay en ella una tendencia particular a conceptualizar desde la praxis, en mayor o menor grado, sobre nociones que han tenido una marcada importancia en los últimos años y que vienen siendo abordadas permanentemente desde diversas ópticas, como son *imagen*, *violencia* y *control*. A primera vista, parece curioso que en la obra de este director, vinculado con la experiencia de lo que se ha llamado “cine documental”, se genere tanto interés por vincular la teoría con la praxis. Sin embargo, si nos detenemos a mirar el camino trazado por la geografía cinematográfica, encontramos que es por medio de la vía documental que más se ha ahondado en la teorización respecto del cine, al poner frecuentemente dicha experiencia frente al espejo de su propio quehacer, indagándola como industria, espectáculo, medio de comunicación o arte. De ello dan cuenta, por citar solo algunas, las obras de Vértov, Grierson, Vigo, Rouch, Astruc, Marker, Ruttmann o Godard.

A partir de las preguntas (planteadas por Georges Didi-Huberman en su presentación de la obra de Farocki) cómo nos mira, cómo nos piensa y cómo nos toca la imagen, podemos introducirnos en el cine de Farocki, quien consideraba que estas eran las inquietudes más pertinentes de plantearse frente a la imagen que por todos lados nos agobia. Para él era obvio (aunque no siempre lo hizo explícito) que toda imagen es manipulada, que la historia misma tal como nos la han contado tiene sus propias imágenes excluyentes. Como ya es sabido, hoy día circulan en función de construir una “sociedad del espectáculo”: aquella que esconde más que lo que muestra. En Hollywood, por ejemplo, no se muestra la imagen virtual que acompaña la imagen real del mismo presente, es decir, el acto y su potencialidad. No se muestra el dinero que está detrás de una producción y por eso es una magnífica “fábrica de sueños”, pero el “cine crítico” (como el de Godard o Farocki) sí se preocupa por evidenciar esa imagen virtual que intencionalmente se ha ocultado. Esta realidad también ha sido corroborada por Ricardo Parodi en un seminario que le dedicó a Farocki, cuando afirmaba que: “todo el juego de la imagen, del cine, implica siempre un juego de tensiones donde mostrar algo implica, al mismo tiempo, ocultar otra cosa.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Parodi, R. (2007). Seminario: Desconfiar de las imágenes. Harun Farocki y la teoría de la imagen contemporánea, clase 5 y 6.

La imagen que indagó y que produjo Farocki, cuestionaba continuamente la violencia: cómo la imagen habla de la violencia del mundo. Y fue consciente que para describir la violencia hay que pensar en la *técnica* que la produce, la *historia* que la justifica y la *ley* que le da soporte y ayuda a mantenerla. Pero lo que más quiso mostrar (hacernos ver con énfasis) es que nosotros también participamos en la producción de esos hechos, puesto que construimos imágenes de violencia y no queremos vernos a través de ellas, como si no tuvieran que ver con nosotros. “Nuestras películas son como nuestras acciones”, decía Farocki. Por tal razón, un punto importante en la reflexión que propuso con su obra es el afirmar la existencia de una relación entre la forma del cine y la política. Para él, lo importante era la esencia no la sintaxis. Y ahí es cuando se va en contra de Fassbinder y de Wenders, por el “acomodamiento” de estos directores a una forma canónica (que podemos resumir en características

como concentración prioritaria en los actores, construcción de una narrativa convencional, uso irrestricto del plano-contraplano, entre otras) que encontraba tan afianzadas en los trabajos de la segunda etapa de estos directores.

En el libro *Desconfiar de las imágenes* (2013), Farocki nos hablaba del “plano-contraplano” como “la ley del valor, la primera regla”, tan exaltada en las academias de cine donde no saber rodar un plano-contraplano es someterse al juicio que lo considera como amateur, y saberlo hacer, es recibir un aval para la profesionalización. Y aunque reconocía que aquel es un procedimiento válido del montaje, le interesaba evidenciar cómo incide en el acto de filmación y por tanto, “en las ideas, en la selección y en el uso de las imágenes y lo que precede a la imagen”. También insistía en que “el plano-contraplano ofrecía la mejor opción para manipular el tiempo del relato”, con él se logra desviar la atención del espectador frente al tiempo real de los cortes<sup>2</sup>. Es oportuno recordar que el director francés Jean-Luc Godard ya había vinculado el plano-contraplano con el fascismo.

La búsqueda de Farocki apuntaba a conocer “qué se esconde realmente detrás de las imágenes”, a entender los dispositivos de producción de las mismas, a develarlas como parte de un acto político. Por eso se levantó contra la *imagen tópica*, la dominante, la que oculta la realidad; la que ha definido el mismo cine en su historia oficial. Por suerte, obras como las de Farocki son líneas de fuga por donde se cuele la desnudez de la imagen. Con ella propuso mostrar otras versiones, informar de otra manera para contrarrestar la avalancha mediática que en vez de iluminar, enceguece. Quiso hacer manifiestas las cosas que no se muestran y que a menudo son las más importantes. Usualmente, sus títulos dijeron mucho del mismo trabajo. Ellos fueron una puesta a punto para introducirnos en su obra, es el caso de: *Cómo se ve* (1986), *Imágenes del mundo y epitafios de guerra* (1988), *Videogramas de una revolución* (1992), *Obreros saliendo de la fábrica* (1995), *Imágenes de prisión* (2000), *Ojo/Máquina* (2001), entre tantos otros.

Al igual que importantes directores como Artavazd Pelechian o Bill Morrison, Farocki tomó imágenes y textos preexistentes de la historia del cine (*found footage*), de la iconografía publicitaria, de los archivos históricos o de las cámaras de seguridad y las recontextualizó, les dio una nueva ruta de comunicación-visión. Hizo visible un nuevo discurso contraformativo, ubicado al margen: “trato de hacer una ‘mala interpretación’ productiva de imágenes ajenas”, decía. Con ello buscaba darle un lugar a la imagen, independiente de su calidad técnica; lo importante era resignificarla poniéndola en un lugar determinado.

Desde uno de sus primeros trabajos, *Fuego inextinguible* (1969), dejó claro su interés por combinar pensamiento, pasión y acción política. Es emblemático ese inicio del filme donde se plantea dos potentes preguntas: “¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Sólo podemos darles una débil demostración de cómo funciona el napalm”. Esto lo dice de frente, mirando a la cámara, con la vehemencia y rigurosidad de un filósofo que medita frente a la imagen, que piensa la imagen y que intenta desentrañarla. Y mientras apaga un cigarrillo sobre su brazo desnudo,

<sup>2</sup> Farocki, H. (2013). “Plano-contraplano la expresión más importante de la Ley del Valor Cinematográfico”, en *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja negra, pp. 83-98.

La búsqueda de Farocki era entender los dispositivos de producción de las imágenes, develarlas como un acto político.



La imagen contemporánea funciona como creadora de un mundo y no como representación de un objeto real.

nos recuerda que “un cigarrillo quema a 200 grados”, mientras que “el naphalm quema a 1700 grados”. Además de estar preocupado por renovar la praxis cinematográfica, Farocki también empezaba a presentarse como riguroso teórico que entendía el cine y la escritura como dos actividades inseparables. A diferencia de los críticos franceses de la Nueva Ola, que cuando se hicieron realizadores se apartaron de la escritura, Farocki fue afianzando su labor teórica al permanecer como editor de la revista *Filmkritik* desde 1974 hasta 1984. En ese periodo, ésta fue, sin duda, la gran publicación que alimentó el nuevo pensamiento y la praxis del cine alemán.

A partir de 1983 con el filme *Una imagen*, Farocki se propuso afirmar antes que negar:

Nada de actores; nada de imágenes realizadas por mí; mejor citar cosas ya existentes y crear una nueva cualidad documental. Evitar las entrevistas con el sujeto-objeto del documental; dejarles toda la incomodidad de la complejidad a los idiotas de los que uno pretende distanciarse<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, p. 298.

Quizás, la mejor forma de ubicar a Farocki es dentro de la experiencia del “cine-ensayo”, pues como bien lo anota Thomas Elsaesser, “sus películas son discursivas y avanzan por medio de premisas en vez de construir una narración ficcional o documentar procesos que ocurren en el mundo ‘exterior’”<sup>4</sup>. Y puesto que el mundo se nos ha hecho más visible con la llegada del cine, Farocki logró ir más allá de la mostración del suceso por medio del diálogo constante que mantuvo con la imagen para reactualizarla. Es el caso de *obreros saliendo de la fábrica* (1995), obra que retoma el filme de los Hermanos Lumière (cuyo principal interés era mostrar el movimiento), con el fin de hacernos notar que las imágenes cinematográficas capturan ideas y también son capturadas por éstas. De ahí que entonces Farocki decidiera retomar la antigua filmación, pero ahora para auscultar los movimientos “ausentes” que estaban representando a los obreros, aquellos que definían la producción de bienes, el capital y la industria.

<sup>4</sup> Elsaesser, T. (2004). Harun Farocki: una introducción. *Revista Otra Parte* No. 2.

Para Farocki (siempre tan interesado en el tema del trabajo) fue claro que la imagen contemporánea funciona como creadora de un mundo y no como representación de un objeto real. Su real devenir lo constituye la *producción*, el *registro* y el *consumo* (los tres pilares del capitalismo contemporáneo). Por eso su obra va de lo visible a lo invisible; se propone descubrir lo que se oculta. Y es a partir de ello que Ricardo Parodi logra identificar y desarrollar tres tipos de imágenes en la obra de Farocki: imagen-trabajo, imagen-control, imagen-deseo<sup>5</sup>. Sus películas se alimentan permanentemente de nuevos conocimientos como el desarrollo del software, la tecnología militar, los sistemas de control. Siempre estuvo preocupado por utilizar (al tiempo que las pensaba) las variaciones técnicas: formatos, soportes de audio y vídeo digitales e instrumentos de edición. En sí mismo experimentaba cómo se crean los mundos de consumo, cómo el objeto va desplazando a la deidad para convertirse en el centro del deseo, de la representación. Retomando el análisis de Foucault

<sup>5</sup> Parodi, R. (2007). *La vida oculta de las imágenes: Harun Farocki*. Docucinema: <http://docucinema.wordpress.com/2007/06/07/la-vida-oculta-de-las-imagenes-harun-farocki/>

sobre el paso de los regímenes disciplinarios a las sociedades de control, Farocki encuentra que hay unas imágenes que están en la génesis y ayudan a sustentar esa situación, generando una nueva producción de deseo, de gestos, de posturas, de maneras de subjetivar los comportamientos. Por eso también era muy importante para él rastrear el origen de la fotografía (como soporte primario del cine) que lleva en sí la marca del registro y del control, y que de entrada se vinculó con lo militar y con la guerra.

Como teórico, Farocki nos propuso a partir de la vídeo instalación *Ojo/Máquina* (2001), el concepto de “imágenes operativas”: aquellas que no están hechas para entretener o para informar, que no buscan reproducir algo, sino que son parte de una operación. A veces coinciden con las imágenes sin editar que a menudo se descartan. Estas guardan la fuerza testimonial. Sucede mucho en las guerras actuales, a las cuales hemos asistido en tiempo real. Muchas de estas imágenes nos hacen evidente que el mecanismo de producción de las mismas coincide con el mecanismo de la guerra. El concepto de imágenes operativas ya lo había probado Farocki en *Videogramas de una revolución* (1992), cuando con claridad mostraba que no era la historia oficial la que contaba, ni tampoco la representación; ésta apenas pasaba rozando el acontecimiento que se construyó desde la periferia, desde las cámaras de los aficionados, de los amateurs que hicieron su propio registro de la movilización que llevó al final del gobierno del dictador rumano Nicolae Ceaușescu. El filme de Farocki no buscaba organicidad sino tránsito en los bordes, imágenes que se fugaran de los tópicos.

En ese tránsito práctico-teórico Farocki también nos legó nociones como la de “montaje blando”: teniendo en cuenta que lo común es el montaje sucesivo (de una imagen que desaparece para darle espacio a otra), en ocasiones Farocki optaba por realizar proyecciones dobles, con las que le daba la posibilidad a la imagen para que esta no reemplazara o anulara a la otra sino para que se relacionara con ella, para que coexistiera (se instalara como una “co-presencia”). El montaje blando es un camino amplio que va tomando forma en el mismo proceso de creación, sin exigencias previas, ni rigores argumentativos. Esto queda claro en la manera como desarrollaba el director su proceso creativo:

No intento generar primero una construcción de ideas y luego la película, sino que miramos muchos institutos, lugares de rodaje y archivos, y ahí comienzo y no separo entre producción y post-producción, sino que el primer día también comienzo a hacer el trabajo de montaje. De esta manera las ideas de cómo seguir y organizar la película surgen del trabajo mismo y de una manera mucho más orgánica<sup>6</sup>.

Finalmente, quiero anotar que hay en Farocki un efecto de distanciamiento, una muestra indirecta de las cosas para que el espectador se interroge, las complete, y aunque recurre mucho al uso de la voz en *off*, también tiene filmes que se dedican solo a observar, de manera que las últimas palabras las tienen las personas que actúan y los espectadores que se suman a la construcción de pensamiento. ■

<sup>6</sup> Acosta, P. y Aponte, N. (2004). "Detrás de las imágenes: entrevista con Harun Farocki". *Revista Kane* No. 1.





## Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra

**Alejandro Cock Peláez**

Profesor  
Facultad de Comunicaciones  
Universidad de Antioquia  
Fotogramas tomados de *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra*.

*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Harun Farocki, 1988) es un filme que ha cobrado día a día más interés, lo cual en verdad no quiere decir tanto que en su momento lo haya tenido menos, sino que pasó desapercibida, o valga decir: que pocos advirtieron la crucial implicación que vibraba en su interior. Unos años después, cuando Estados Unidos ataca a Irak y Sadam Husein engaña al ejército norteamericano con trampas (objetivos militares falseados, tanques de guerra de hule, etc.), lo que la propia película de Farocki demostraba eran trucos de muy vieja data y, revelaba, sobre todo, la pertinencia de la visión del cineasta sobre cuanto suponen el cine y el espectáculo social, que apareja como instrumentos y sistema de control no solo muy útiles en la guerra, sino, más que nada, ya indispensables, inseparables de todas las formas existentes de planeación social, de organización, combate y resistencia.

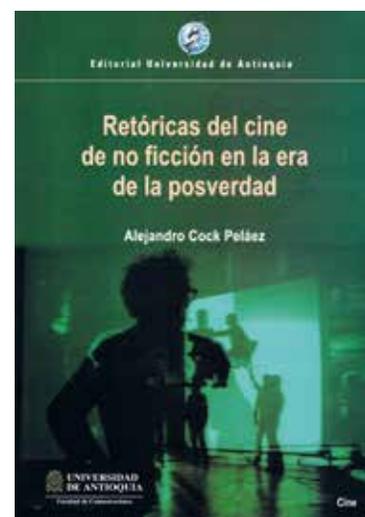
Sin embargo, Farocki, para entonces, llevaba veinte años haciendo cine. Su método de producción lo hacía un autor que a la vez dificultaba y garantizaba el contacto con su público, por medio de una estrategia muy consciente, designada por él mismo como *Verbundsystem* (“sistema de compuesto”, o de “aleación”), término que Farocki emplea como derivado metafórico, y un tanto irónico, del proceso de aleación en la creación industrial del acero, con profundas y diversas connotaciones. [...] Es decir, Farocki no se afana en conseguir un gran público para sus trabajos más comprometidos o serios, aquellos, en cualquier caso, en los que, justo porque él sabe que son mucho más críticos, y que necesitan de mayor rigor que los ritmos televisivos o industriales, pretende avanzar sin presiones de ninguna índole. Pero, al mismo tiempo, todo lo que normalmente interrumpiría la realización inmediata de sus proyectos personales “se alía” a ellos, y desde luego que también el trabajo más sesudo que un tiempo dilatado posibilita es otro de los factores que permite a las películas trascender en el tiempo, hasta un nivel en el que su obra ha llegado a ocupar un sitio de preeminencia en el entendimiento de procesos hasta hace poco inadvertidos. [...] Como suele suceder con autores del corte radical de Farocki, llegado casi —pero nada inocentemente— a un punto coyuntural, su visión encuentra un ámbito temático, un conjunto de objetos, tiempos y espacios que resultan especialmente sensibles ante su

visión, su estilo y su método, o que se prestan solícitamente para ser desmontados, “desvestidos” en sus más íntimos e insospechados aspectos, pero que, como una reacción atípica, extraordinaria, de un amante de muchos años, de pronto nos sorprenden con algo antes inadvertido, aunque pasaba siempre frente a nuestros ojos. En este caso, *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* llegó, como se ha dicho, a dar no uno, sino múltiples giros de tuerca. Por un lado, revistió la frase “Yo hago películas contra el cine y la televisión” de nuevos significados. Por otro, permitió y sigue permitiendo que sociólogos, lingüistas y juristas digan, más comprensiblemente, si uno conoce los referentes, que Farocki viene a ser el subtexto o la trama subcutánea de las visiones más avanzadas y críticas de la posmodernidad, del panóptico de Foucault al virtual/actual de Deleuze, pasando por Paul Virilio y su obra *La máquina de visión*.

[...] La ambigüedad de *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* es parte central de su contundencia. Esa frase tan explícita del final, en la que la propia mano de Farocki escribe “bloquear los accesos”, se convierte en una invitación y una persuasión, de manera que llega a remover las seguridades del espectador porque su sensibilidad ha sido “trabajada” en diversos niveles, algunos inconscientes, por medio de figuras retóricas casi imperceptibles y, en un primer momento, inexplicables. La frase, el gesto de Farocki mientras escribe (marcando su propia inscripción sobre una foto de la que hemos visto y oído interpretaciones de complejidad perturbadora), vienen a ser un golpe definitivo, un agujonazo después de habernos conducido a parajes sociales, a escenarios de dominio pasmosos, contrarios a cuanto imaginamos o a cuanto la buena fe nos quisiera hacer creer, pero ante los que, justamente, se nos plantea una acción determinante, a partir de los contrastes entre imágenes negadas u ocultas e imágenes adormecedoras, o sea, entre realidades comprometedoras y realidades de alienación.

[...] El sonido de la película está basado principalmente en el sonido ambiente que acompaña las imágenes —gran parte de él, proveniente de máquinas o espacios industriales o deshumanizados— o bien, basado en el silencio. Un silencio que solo es interrumpido por la locución o por un piano entrecortado que aparece en unos muy pocos fragmentos de la película generando cierto énfasis, pero también extrañamiento, sobre todo en los créditos de inicio y final, donde se vuelve casi molesto, reiterando la sensación de molestia que deja la conclusión. Este ascetismo estético, que no por ello deja de ser muy complejo a la hora de realizar el montaje, lo es aún más en la imagen, que se compone principalmente de cuadros estáticos, composiciones casi siempre fragmentarias que, unidas entre sí y con una gran cantidad de fotos e ilustraciones de diversa índole, conforman un discurso en red en el que imágenes y sonidos, aunque sean propios, siempre tienen el carácter del archivo.

La exigencia de volver a ver la cinta se hace ineludible. Farocki ha contado cómo, dentro de su *Verbundsystem* o “Sistema de compuesto” o “de aleación”, decidió hacer un cine en el que las asociaciones mentales fueran parentorias;



*Retóricas del cine de no ficción en la era de la posverdad*, 2019. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Fondo Editorial Facultad de Comunicaciones.

un requisito para el espectador. En *Entre dos guerras* (*Zwischen zwei Kriegen*, 1977), él mismo declara: “Cuando uno no tiene suficiente dinero para carros, rodaje, bellos vestidos; cuando no tiene suficiente dinero para hacer imágenes en las que el tiempo de la cinta y la vida del cine fluyan sin interrupción, entonces uno tiene que poner su esfuerzo en poner juntos, con inteligencia, elementos separados: un montaje de ideas”. Ese montaje de ideas acude a metáforas insólitas, a un juego de expectativas trastocadas y luego retomadas tácita y venenosamente. Muchas veces, las ideas se suceden sin que haya conectores verbales o audiovisuales de por medio, y ciertas adjetivaciones e ilustraciones se reiteran con giros que adquieren otras significaciones (en *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra*, la palabra “ilustración” se vuelve un motivo de continua y progresiva deconstrucción).

La película se inicia con imágenes de un experimento sobre el oleaje del mar y las mareas, en el puerto de Hannover. La voz afirma que “el oleaje que activa el pensamiento será investigado aquí científicamente en su propio movimiento”. Y esta será la metáfora que moverá a toda la película en un ir y venir, como el oleaje, como el pensamiento. Pero inmediatamente después se nos dice que el filme indagará sobre el movimiento del agua, informándonos que “sobre el movimiento del agua se ha investigado mucho menos que sobre el movimiento de la luz”. A continuación, sin previo aviso, la primera exposición sobre las acepciones del concepto de ilustración (*Aufklärung*) nos relata el origen de la fotometría. La relación es clara, pero en verdad imperceptible, por lo no avisada y sutil (en últimas, tampoco es clara, pero jamás es oscura): veremos un filme sobre el movimiento del agua, pero hay una desviación que nos habla de los estudios sobre el movimiento de la luz. El modelo de barco cuya quilla rompe el agua artificialmente (es el agua la que da en él) es asimilado a la ilustración como dispositivo de estudio del movimiento de la luz. La ilustración empieza a estudiarse como método de estudio, como forma intencionada, no desmotivada, de diseccionar leyes de la realidad. La mirada que reemplaza la realidad, o que la puede estudiar de manera distante, como los preceptos del movimiento de la Ilustración, del positivismo, del propio cine de observación, del que Farocki claramente se desmarca. A lo largo del filme, y especialmente al final, el estudio del agua resonará de diversas, insibles y asombrosas maneras, todas metafóricas (por ejemplo: la sociedad se mueve según impulsos profundos pero manipulables o, como ha sugerido Alter, el agua puede ser una fuente de energía alternativa a la energía nuclear).

La imagen de las olas abre y cierra el documental, pero aparece otro par de veces en puntos de giro clave de la argumentación, como cuando la voz nos dice que los campos de concentración eran laboratorios humanos o que nadie se dio cuenta de las fotos tomadas a los campos, como en un libro de Dios. Se trata de una repetición que enfatiza sobre la crítica fundamental que cierra el círculo argumentativo magistralmente. Pero no solo esta imagen es recurrente. Como en gran parte de los documentales analizados, las figuras de repetición son unas de las más utilizadas. Las imágenes de arquitectura y



El oleaje que activa el pensamiento será investigado aquí científicamente en su propio movimiento.

mediciones, de ilustraciones, de máquinas de dibujo técnico, de simuladores de vuelo, de lectura de imágenes aéreas, de los campos de concentración, de mujeres colonizadas se repiten todo el tiempo, al igual que varios de los textos. Sin embargo, más allá del énfasis característico de esta figura que puede estar muy ligada a lo estilístico, aquí se busca la relectura, la deconstrucción, el juego de posiciones entre las imágenes y las palabras para que estas sean leídas siempre de maneras diferentes. Pero también se podría interpretar dicha repetición en un nivel metafórico, en el que la serialidad de rostros, de bombas y bombardeos remite a la deshumanización: “más imágenes sobre el mundo de las que los soldados pueden analizar”.

Otro motivo recurrente es la imagen de un ojo (y luego su rostro) femenino que es maquillado. De nuevo, es inevitable afirmar, y aconsejar, que es mejor y casi obligatorio ver la película dos veces para “aprender a leerla”, y que lo más probable es que las conclusiones o interpretaciones más pertinentes que el espectador pueda hacer sobre ella surgirán luego, en otro momento, en el recuerdo. Aquí es imposible no pensar en la relación del ojo con la ilustración, con el hecho de ver, pero, al mismo tiempo, es inquietante lo que sucede: el hecho de que a los párpados se les aplique sombra, de que una pinza les ponga pestañas postizas, y de que luego a ese rostro femenino se le quite el maquillaje, con toda la sensación que se tiene de que, de todos modos, estamos más frente a una impersonal cabeza de maniquí que frente a alguien, pueden advertirse como un doblez, como algo más que ilustración, y como un significado evidenciado en sí mismo. Esto ocurre cuando nos percatamos de que la deconstrucción del concepto de ilustración demuestra todo lo que este implica como instrumento para la imposición del poder, que mira por medio de maquillajes y máscaras que el sistema coercitivo aplica a sus ojos (en especial los ideales de la organización y el conocimiento puros o abstractos).

La complejidad del discurso de Farocki se centra más que en el uso de figuras estilísticas, en el uso de tropos como las mencionadas metáforas, pero también constantemente utiliza sinécdoques que fragmentan la realidad designando la parte por el todo (fotografía por edificio, identidad o planos aéreos por guerra, etc.), y aún más operaciones metonímicas en las que se designa una cosa con el nombre de otra a partir de una relación de causa-efecto, pero dicha relación es casi siempre atravesada por la ironía y la paradoja. Así encuentra relaciones causales entre las ondas, la luz, la ilustración, la medición, la identidad, la planeación, la simulación, la máquina, la destrucción y finalmente, la indiferencia, la pasividad o el cinismo. Relaciones basadas en el contrasentido, el equívoco y la contradicción propios de la paradoja, que estructuran la argumentación ensayística de Farocki de maneras insospechadas y que van causando en cada giro causal que da el autor, una revelación, un choque epistémico tan potente que lo verosímil y lo absurdo se presentan con apariencia de realidad. Y precisamente al descubrir que no solo se trata de apariencias, sino de una cruda realidad, es lo que le otorga a la película un espíritu irónico y a la vez muy combativo.





Con estrategias convincentes por su frialdad, Harun Farocki avanza en una argumentación que nos prepara para recibir su arenga final como una conclusión, si acaso no necesaria, al menos sí coherente, y no por una lógica previsible del sentimiento, o ideológica, sino de un criterio más fino, un criterio que, incluso, en su manifestación más precisa, la cinta construye. El llamado a bloquear el acceso a las centrales nucleares descubre las bases de su afirmación en una moral de la verdad, en un escándalo ante el ocultamiento, pero no por sospechas, sino por la mano de Farocki que primero ha mostrado (sobre una imagen fotográfica que sin darse cuenta captó) cuán cerca estaba la industria de Auschwitz, y que luego se ha repetido, enfatizando esto como algo no inocente, sino previsto en un tejido social, en un entramado molecular, un compuesto que, al hacerse visible, no solo puede —sino que debe— suscitar, por igual, la rebelión.

Las figuras que emplea Farocki no son gratuitas, en suma, pero no porque sean funcionales en el sistema retórico del texto, sino porque proyectan un efecto que habría de verificarse en el exterior, o, es decir: no porque pretendan convencernos “de él”, sino “con él”. Buscan la movilización del criterio y especialmente la agitación social, porque Farocki supone o sabe que al mostrar las dinámicas sociales en una faceta insospechada, o simplemente al revelar que son construidas, entre otras cosas, por la imagen y el uso que se hace de sus lecturas, las podría movilizar en un sentido opuesto, digno de una ética que se asume tácitamente, pero en contra del engaño y de un oportunismo ejemplificado en el uso de cuerpos, información y recursos de toda índole para la guerra.

Se genera una lógica que incluye al espectador, una lógica asociativa muy afín al montaje de ideas, pero en la que el discurso interior postulado por Eijenbaum se ve sacudido, impulsado hacia el activismo porque al final se interpela directamente a quien mira, según una construcción que incluso, en el colofón, trastoca el significado de la palabra imagen y de los elementos que la constituyen, lo que da pie a una nueva forma de asumir el discurso retórico en la que ese discurso estaría compuesto por realidades cifradas previas que podrían trasformarlo en una imagen más independiente y feroz, más libre y “humana”, solo porque daría cuenta de la sublevación.

Lo cifrado se vuelve esencial, y proviene de la lectura profunda del tema que hace Farocki. Hay un prólogo metafórico y una estructura explicativa que examina las acepciones del término “*ilustración*” y diversas implicaciones filosóficas e históricas, acompañadas de ejemplos (ilustraciones), y separadas por nuevas imágenes metafóricas (que también ilustran esas implicaciones, al modo de analogías más profundas y generales, vinculadas a conceptos como superficie, orden y conocimiento). Así, luego de la presentación (prólogo) del filme como exploración en el movimiento de las aguas, la primera noción (entre varias) de *Aufklärung*, emparentada con las artes —y más relacionada con el frecuente estudio del movimiento de la luz—, detalla la historia de la creación de la fotometría a partir de las posibilidades de usar la fotografía eliminando riesgos innecesarios. La fotografía se muestra aquí

como antítesis u opuesto del peligro. Inmediatamente vemos los ejemplos e implicaciones del uso de la fotografía para la información e implantación del poder, en el caso de un grupo de fotos que tomó a muchas mujeres un soldado francés en Argelia. En medio de todo ello, un ojo siendo maquillado nos sugiere que la “mirada” (en su gesto indagador) puede ser fabricada, o que la cámara esconde su poder y, por eso, sus verdaderas intenciones y alcances.

Puede pensarse que Farocki llega a lo que Eisenstein soñó como “montaje intelectual”, y también a lo que Vertov hubiera deseado como posible movilización social suscitada por el potencial crítico o revolucionario de la imagen. Elsaesser ha relacionado a Farocki con la escuela del montaje soviético, pero reconociendo que este cineasta obra una amalgama que —de nuevo, al modo de aleación o compuesto, *Verbundsystem*— refuerza métodos que eran primordialmente ejercicios o posibilidades abstractas, teóricas. Sobre todo, Farocki llegaría a afirmar, en este campo específico, la idea de Eisenstein de que el montaje intelectual constituía un reino “por explorar”, y, de hecho, según su modo de ver las cosas, el más interesante y pertinente de ser investigado.

Ahora bien, no ha sido necesario seguir al pie de la letra las consignas de Farocki al final de *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* (que, además, por lo decididas y explícitas, podían ser fácilmente neutralizadas por el poder). Los hechos han demostrado, si bien de maneras indescriptiblemente diversas y muchas veces contradictorias o paradójicas, que la contrainformación actúa con los mismos métodos y puede desembocar en desmanes autoritarios y falseamientos equivalentes a los del sistema y el poder establecidos. La cinta sería la constatación de varios niveles externos a la película que la arman y luego rearman como verificación permanente y a veces irónica de sus postulados y axiomas.

Por un lado, el discurso interno, por otro la realidad y sus códigos, son esos ejes extratextuales con los que se engancha el texto retórico de *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra*. No es posible pensar el acomodo estructural de la cinta sin tener en cuenta la consideración que se ha tenido de aquellos en su diseño. Y al decir “ejes extratextuales”, suponemos que ambos corresponden a momentos no solo simultáneos sino anteriores y posteriores al visionado, pero desde luego el discurso interno tiene una función más marcada en todo lo que suceda posteriormente, como si el filme alentara un criterio que se apartara de los lugares comunes y, justamente, del diseño vertical que impone el poder. Pero solo hasta aquí llega la verificación que aportan esos ejes a la idea implícita del mundo como un orden cerrado de vigilancia y castigo, especialmente porque las metáforas de la cinta —el maquillaje, el estudio del movimiento del mar— poseen una cualidad imaginativa que no se trata de imponer o, al menos, es idea de alguien atrevido e indirecto. En últimas, el ejemplo del uso de notas cifradas por parte de unos prisioneros para sabotear el exterminio judío, al decir que “unas cifras condujeron a una imagen” (la del campo de concentración atacado) hace énfasis en lo extratextual: en el uso de los códigos, o sea, en aprender no solo a ver, sino a leer las imágenes, quitar su monopolio al poder, lo que no valida

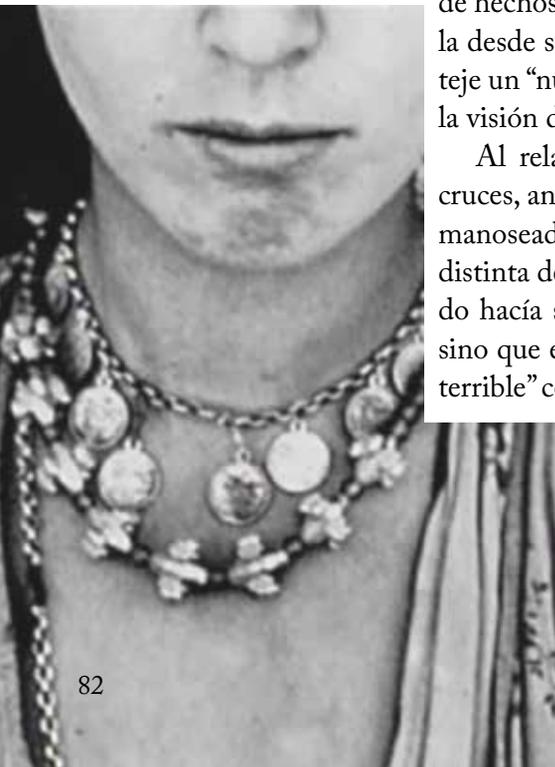
Un ojo siendo maquillado nos sugiere que la “mirada” puede ser fabricada.

necesariamente las razones de que se le ataque, sino el mero hecho de hacerlo.

Las palabras del filósofo pacifista Günther Anders en 1983, ante la inminente instalación de un mayor armamento nuclear en Alemania federal, palabras citadas poco antes del final de *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra*, son desde luego una influencia de primer orden en la búsqueda o motivo central de la película de Farocki. “La realidad debe comenzar”, dijo Anders, y son términos que pueden remitir a lo que, desde un bando opuesto, otro pensador, el francés Jean-François Revel, llamaría diez años después, en un texto polémico, pero muy afín a cuanto pretendía decir Anders, “el conocimiento inútil”. La frase “la realidad debe comenzar”, apuntaba a la compensación de un hecho anterior casi en medio siglo; compensación tardía y tal vez ilusoria, pero que pretendía ser más bien como un acto de contrapeso en el tiempo contra la barbarie, con consecuencias nuevas, y desde luego contrarias, a aquel hecho primigenio. Se trata de una “no-acción”, en términos de Anders: cuando los Aliados supieron la verdad sobre los campos de exterminio nazis, y no hicieron nada, en privilegio de una victoria total en la guerra, como puntualiza Farocki, y no de lo que serían “acciones aisladas”.

Así pues, *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* surge del llamado a la insurrección de Anders como respuesta a informaciones ante las cuales no deberíamos permanecer indiferentes, y el filme encuentra su estructura, para suscitar tal llamado en la contemporaneidad, a partir del tránsito, cuatro décadas atrás, entre la información sobre la carnicería de los campos de concentración, aportada por dos fugitivos, pero ignorada o menospreciada por los Aliados, y una foto un poco posterior de un campo destruido por varios prisioneros que planearon su ataque con códigos cifrados y que, luego de llevarlo a cabo con éxito, perdieron la vida. Pero ese tránsito temporal, en términos prácticos, no es sino la estructura de ese filme específico: una sugerencia, un vínculo mental entre hechos quizá afines, y sin duda no del todo inconexos, pero sí muy lejanos y, a fin de cuentas, dispersos entre un cúmulo de hechos igualmente dispersos. En otras palabras, lo que mueve a la película desde su concepción hasta sus proyecciones actuales, es que su estructura teje un “nuevo pasado”, o un “pasado regenerado”, quizá de la manera en que la visión de Farocki cambió al investigar la “no-acción” que relataba Anders.

Al relacionar dos hechos independientes por medio de innumerables cruces, antecedentes insólitos y situaciones intermedias, muchas puramente manoseadas, como la mujer maquillada, Farocki no solo trasmite una visión distinta de las cosas (visión que con seguridad apenas vino a reafirmar cuando hacía su trabajo pero que antes intuía o para la que estaba preparado), sino que el tejido de su reflexión cumple un papel de “luz terrible”, esa “luz terrible” con que Harold Bloom ha descrito lo canónico al referirse a autores



como Kafka o Beckett, o a los atributos que prodiga el genio intelectual. El tránsito, la conexión entre la información inútil o inutilizada sobre una injusticia alevosa, y una foto de sublevación legítima y, sin embargo, marginalizada por sus propios defensores públicos, es algo objetivo, una relación real, pero no es impersonal: necesita ser percibida y, aún más, requiere de ser interpretada con una rúbrica personal —la mano que escribe una frase sobre la foto del campo de concentración, la mano de Farocki—, porque esa foto de Auschwitz no dice nada de lo que esconde, de lo que es, ya sea que nos muestre, con una mancha, un Auschwitz intacto, o ya sea que nos lo muestre alterado. Una mano ajena debe rasgar el velo.

Sin embargo, al mismo tiempo, son esas imágenes, y es la consideración de su diferencia, de la relación de sus contenidos o incluso de sus meras formas, lo que se vuelve una prueba suficiente para que “la realidad comience”. La relación política con la imagen se revela fundamental, y no es óbice que esto nos hable de una postura que se toma desde lo personal. Farocki no condena la instrumentalización de la imagen, condena algunas cualidades que adopta esa instrumentalización, y exalta otras, que no habrían emergido aún. De hecho, como la imagen misma no se puede entender como muestra inapelable de la realidad, algo que “bastaría ver”, sino como una indagación y una lectura (ejemplo claro es que las imágenes aéreas hay que saberlas interpretar), el llamado directo es a entender que las imágenes no solo se ven, sino que se leen, y luego a aprenderlas a leer en dos momentos porque, desde luego, ellas nos dicen algo.

Un instante cegador de la luz terrible que atraviesa *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* sucede al indicarnos la locución que cuando se captó aquella primera foto de Auschwitz, ni los nazis ni las víctimas supieron que estaban siendo fotografiados, ni los aviadores espías se dieron cuenta de que además de su objetivo, estaban fotografiando una cámara de gas, una fila de prisioneros, unas barracas de hacinamiento inhumano. “Como en un libro de Dios”, dice la voz escalofriantemente. Al ver la foto, no percibir esos datos puede ser fruto de una dificultad propia de la imagen, extremada apenas por la perspectiva aérea, pero ciertamente característica de toda fotografía, tal como nos lo recuerdan los relatos de Flaherty de cuando mostró cine por primera vez a los esquimales con imágenes familiares para ellos y que, sin embargo, no “entendían”. Eso nos dice que mirar correctamente la imagen es descubrir lo que hay en ella. Pero, además, percibir lo que sucede y no ser consecuente sería otra forma de “no ver”. *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* es una muestra de que al menos debemos hacer el intento de ser consecuentes con, o saber interpretar, lo que la imagen nos dice, para que así, algún día, “la realidad comience”. ■



# El amor desde la tradición mítica prehelénica

**Clara Inés Ríos Acevedo**

Profesora Titular  
Facultad de Educación  
Universidad de Antioquia

La cultura occidental hunde sus raíces en la cultura griega, la cual, a su vez, se nutrió de una legendaria tradición prehelénica que insidió en la concepción del mundo de la Grecia arcaica y clásica. La época prehelénica es anterior a la Guerra de Troya, que tuvo lugar “en la Edad del Bronce griega (antes de 1100 a. C.)”<sup>1</sup>, parte de la cual fue narrada por Homero en la *Iliada* en el s. VIII a. C. Según Tucídides en la *Historia de la guerra del Peloponeso*, que también es anterior a Helén, héroe mítico y defensor por el imperio de la fuerza, de grupos poblacionales acosados por otros grupos invasores, razón por la cual los grupos poblacionales ascendientes de los griegos fueron llamados helenos (I, II, III).

Parte de la milenaria tradición prehelénica se insertó en el patrimonio inmaterial de Occidente, gracias a que los griegos de la época arcaica se constituyeron en sus más inmediatos herederos al recibir todo un acervo cultural que incluyó a sus dioses y a sus mitos, los cuales nutrieron los argumentos de las obras literarias pioneras de la Grecia arcaica de Hesíodo y Homero, de las que en buena parte se nutren los escritores de épocas posteriores. La época arcaica está comprendida entre el siglo VIII a. C., cuando fueron escritas estas obras, y el siglo VI a. C., y a ella le sucede la época clásica, que culmina con la muerte de Alejandro Magno, en el 323 a. C., con la que se inicia la época helenística.

Homero y Hesíodo muestran los grandes observadores de la naturaleza física y humana que fueron los ancestros griegos de estos remotos tiempos, y las tempranas comprensiones acerca de la esencia de lo humano a las que arribaron a fuerza de necesidad y observación. Estas comprensiones las proyectaron en sus dioses al concebirlos a imagen y semejanza propia y caracterizarlos por los rasgos físicos y de personalidad observados en sus congéneres, por lo que también sus dioses tenían figura humana y se comportaban haciendo gala de las mismas iniquidades y bondades de que son capaces los mortales.

La obra *Los filósofos presocráticos*, recoge la versión del filósofo griego Jenófanes de Colofón (finales del s. VI a. C.), quien ilustra este mecanismo de proyección, a propósito de los rasgos físicos, al afirmar que los “etíopes dicen que sus dioses son chatos y negros y los tracios que tienen los ojos azules y el pelo rubio” (p. 195). A propósito de los rasgos de personalidad, un buen ejemplo está en los *Himnos homéricos*, de autor anónimo (s. VII a. C.), donde se caracteriza al dios Hermes como “un niño versátil, de sutil ingenio, saqueador, ladrón de vacas”<sup>2</sup>.



Las obras de Hesíodo y Homero, integraron a sus argumentos parte de estas tradiciones milenarias. Como su contenido lo muestra, la proyección de las características esenciales de lo humano en el imaginario comportamiento de sus dioses abarcó, entre los diversos rasgos exclusivamente humanos —como el deseo de trascendencia, la capacidad de admirar la belleza, el engaño, la perfidia o el adulterio—, también el reconocimiento de la homosexualidad. Esto viene desde una tradición mitológica que se remonta a la época prehelénica. Es un movimiento de reciprocidad que, además de atestiguar que la homosexualidad fue reconocida por los antiguos ascendientes de los griegos como una disposición natural, legitimó las relaciones homosexuales incluso más allá de la Grecia arcaica y clásica, ubicándolas a la misma altura y condición natural de las heterosexuales. Así lo destacó Longo (s. II d. C.) cuando dijo, en defensa del deseo homosexual por un pastor, apelando a dos mitos de amplia y antigua tradición y difusión: “Si me he prendado de un zagal, he tomado por modelos a los dioses: [...] Branco apacentaba cabras y lo amó Apolo; pastor era Ganimedes y Zeus lo raptó”<sup>3</sup>.

El mito cabalga entre la leyenda fabulosa y la realidad, y sus contenidos, originariamente concebidos como relatos reales, permiten hacer abstracción de lo imaginario que los constituye, para convertirse en historia, bien por la verdad que oculta el contenido de lo narrado, o por ser el fiel reflejo de creencias ancestrales que con un alto grado de acierto lograron explicar algunas universalidades, en medio de la diversidad, de la naturaleza humana. Hoy se reconoce que el mito porta verdades de fondo que salvan su valor histórico, pues obedecen a primigenios intentos de dar explicación al mundo circundante e incomprensible; con sus imaginarias conclusiones han respondido preguntas que el precario desarrollo científico y la experiencia acumulada no podían resolver, y se han consolidado como puntos de vista desde los cuales se tejió la relación del ser humano con su mundo, comprobándose, posteriormente, el monto de veracidad sobre el que estaban edificadas sus respuestas. Los mitos, que pervivieron durante siglos gracias a la transmisión oral, sufrieron algún tipo de desconfiguración que hace que, en algunos casos, existan distintas versiones, sin embargo, el núcleo central de su contenido permanece.

En este contexto, la homosexualidad es reconocida como propia de la naturaleza humana, por la vía de la tradición mítica, desde la época prehelénica. Dos mitos oriundos de esta tradición, en los que se proyecta el amor homosexual en los dioses que inventaron, fueron el mito de Ganimedes y sus amores con Zeus, y el mito de la relación entre Apolo y Jacinto.

Ganimedes era un príncipe troyano de quien —sin puntualizar el deseo homosexual del dios, ni atribuirle el rapto del joven enviando un águila o metamorfoseándose en ella, como lo afirman otras versiones—, dice Homero en la *Iliada* que “los caballos de Eneas [...] son de la misma raza que los que Zeus [...] dio en pago a Tros por su hijo Ganimedes”, y que este, “comparable a un dios, [...] fue el más bello de los hombres mortales. Lo raptaron los dioses, para que fuera escanciador de Zeus, por su belleza y para que conviviera con los inmortales”<sup>4</sup>.

La versión que se encuentra en *Los himnos homéricos*, es más precisa al relatar que “al rubio Ganimedes lo raptó el prudente Zeus, por su belleza, para que viviera entre los inmortales, y en la morada de Zeus sirviera de escanciador a los dioses, maravilla

de ver, honrado entre todos los inmortales al verter de la áurea cratera el rojo néctar”<sup>5</sup>. Pero fue Eurípides (s. v a. C.), quien abiertamente se refirió a la relación homosexual que se le atribuyó al dios con el joven diciendo: “¡Triste tierra dardania, donde corría caballos Ganimedes, compañero de lecho de Zeus!”<sup>6</sup>.

Desde la época prehelénica también fue proyectado sobre Apolo el deseo homosexual y, entre los amantes que se le atribuyeron destaca Jacinto, un joven príncipe espartano a quien, dice Filóstrato “promete darle todo lo que tiene, si le permite estar con él: le enseñará a manejar el arco, le enseñará música, a comprender los oráculos, a no ser torpe con la lira, a presidir los certámenes de la palestra, y le concederá, a bordo de un carro tirado por cisnes, recorrer todos los parajes amados por Apolo”<sup>7</sup>. Pero, cuenta Hesíodo, (s. VIII a. C.) que Apolo lo “mató sin querer con un disco”<sup>8</sup>. Según la versión del poeta latino Ovidio (43 a. C.), en la *Metamorfosis*, después de comprobar la muerte de Jacinto, Apolo, atónito, reflexiona:

Veo en tu herida una acusación contra mí. Tú eres mi dolor y mi crimen; a mi mano hay que atribuir la responsabilidad de tu muerte; yo soy culpable de tu muerte. [Sin embargo, ¿cuál es mi falta? A menos de que jugar se llame falta, a menos de que también pueda llamarse falta haber amado] Y ojalá se me permitiera entregar mi vida a cambio de la tuya o entregarla contigo. Pero, puesto que nos lo prohíbe la ley del hado, siempre estarás conmigo y tu recuerdo permanecerá en mi boca<sup>9</sup>.

Sin embargo, el mitógrafo griego Paléfato (s. IV a. C.) atribuye su muerte a los celos de Céfiro, el viento del oeste que competía con Apolo por el amor de Jacinto:

uno y otro rivalizaban por su amor con aquello que era su fuerte. Apolo lanzaba saetas, Zéfiro soplabla. De aquel recibía el joven cantos y placer, mas de este espanto y turbación. El muchacho se decantó por el dios y a Zéfiro, dominado por los celos, lo armó para la guerra. En esto se presentó la ocasión del ejercicio gimnástico del joven, que fue para Zéfiro ocasión de venganza. Un disco fue lo que sirvió para matarlo, arrojado por el uno, recibido por el otro<sup>10</sup>.

Dice además Paléfato que Apolo, desolado, transformó su sangre haciendo que de ella brotara una nueva flor, el Jacinto, y en sus pétalos esculpió su lamento. No satisfecho con haberlo immortalizado en una flor, Eurípides relata que “a partir de entonces, se celebran sacrificios de bueyes en tierra laconia: el vástago de Zeus [Apolo] prescribió el rito”<sup>11</sup>. Se trata de las fiestas jacintias de tradición prehelénica en honor al joven espartano.

Platón (428-427 a. C.), en el *Banquete*, se aplica a discernir la naturaleza del amor, incluido el amor homosexual, y a mostrar el poder de Eros, afirmando, en el mito del andrógino, que, antaño, no eran dos, sino tres los sexos: el masculino, el femenino y el andrógino, que tenía los dos sexos. La forma de estos tres seres era redonda: “cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular. Y sobre estos dos rostros, situados en direcciones opuestas, una sola cabeza, y además cuatro orejas [y] dos órganos sexuales”<sup>12</sup> ubicados por fuera, aunque “engendraban y parían no los unos en los otros, sino en la tierra”<sup>13</sup>. Pero con su fuerza descomunal quisieron atacar a los dioses, por lo que Zeus los



partió por la mitad. Como, una vez partidos, se buscaban intentando volver a unirse, y sufrían y morían por no querer estar separados, Zeus se apiadó y trasladó hacia adelante “sus órganos genitales y consiguió que mediante éstos tuviera lugar la generación en ellos mismos, a través de lo masculino en lo femenino, para que si en el abrazo se encontraba hombre con mujer, engendraran y siguiera existiendo la especie humana, pero, si se encontraba varón con varón, hubiera, al menos, satisfacción de su contacto”<sup>14</sup>.

Desde entonces, dice Platón, el amor es “innato en los hombres y restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos”<sup>15</sup>, pero con las dos variantes a que obliga la partición de estos tres seres, cuyas mitades continúan eternamente buscándose y aspirando a la reunión: los hombres que son sección del “andrógino son aficionados a las mujeres, [...] y proceden también de él cuantas mujeres, a su vez, son aficionadas a los hombres”<sup>16</sup>, resultando que del andrógino procede el amor heterosexual. Y “cuantas mujeres son sección de mujer, [...] están más inclinadas a las mujeres, y de este género proceden también las lesbianas. Cuantos, por el contrario, son sección de varón, persiguen a los varones y [...] aman a los hombres”<sup>17</sup>, resultando que de las mitades de los seres masculino y femenino procede el amor lésbico y homosexual.

Pero solo cuando los hombres homosexuales se encuentran con su auténtica mitad quedan “impresionados por afecto, afinidad y amor, sin querer [...] separarse unos de otros [y...] permanecen unidos en mutua compañía a lo largo de toda su vida”<sup>18</sup>, con la particularidad de que no pueden expresar “qué desean conseguir realmente unos de otros. Pues a ninguno se le ocurriría pensar que ello fuera el contacto de las relaciones sexuales y que, precisamente por esto, el uno se alegra de estar en compañía del otro con tan gran empeño”<sup>19</sup>. En realidad, lo único que desean es “llegar a ser uno solo de dos, juntándose y fundiéndose con el amado. [...] La razón de esto es que nuestra antigua naturaleza era como se ha descrito y nosotros estábamos íntegros. Amor es, en consecuencia, el nombre para el deseo y persecución de esta integridad”<sup>20</sup>, y esta se alcanza cuando Eros es “nuestro guía y caudillo”<sup>21</sup>, lo cual es válido para hombres y mujeres. Y si se alabara al dios causante de esto, se alabaría a Eros, que es quien “nos procura los mayores beneficios por llevarnos a lo que nos es afín [...] tras restablecernos en nuestra antigua naturaleza y curarnos”<sup>22</sup>.

Quedan así reconocidas como naturales las relaciones homosexuales, lésbicas y heterosexuales en Platón, y también en Aristóteles (384 a. C.) cuando dice en la *Ética nicomaquea* que, con excepciones, “las relaciones homosexuales son naturales”<sup>23</sup>. También queda claro que las relaciones heterosexuales, lésbicas y homosexuales se establecen por efecto del amor, pero en el *Banquete*, el amor tiene dos dimensiones: el amor que se funda exclusivamente en la atracción sexual y el que se funda en el enamoramiento y está comandado por Eros.

La tradición nombró y representó a estas dos dimensiones del amor como Eros y Afrodita, que son, respectivamente, personificaciones de los impulsos que provocan el enamoramiento y el deseo meramente sexual. La tradición más antigua, la de Hesíodo en su *Teogonía*, dice que Eros fue una existencia increada; que después de Caos y Gea (Tierra), existió “Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad”<sup>24</sup>, sin que mediara en su génesis progenitor ni creador alguno.



Para esta tradición Eros representa el sentimiento amoroso, el Amor, con mayúscula, cuya poderosa fuerza es capaz de domeñar a los propios dioses.

Sigue diciendo Hesíodo que Afrodita fue una diosa inengendrada nacida de Urano (Cielo). Urano engendró varios Hijos con Gea, su madre, aunque no les permitía que nacieran, por lo que Gea urdió un plan en su contra, y su hijo Cronos, quien recibió de su madre una hoz, cuando Urano quiso yacer con Gea amputó los genitales de su padre, y estos cayeron en el mar. Entonces, a “su alrededor surgía del miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nació una doncella”<sup>25</sup>: Afrodita, que devino en la personificación del amor, en el sentido de diosa generadora de la procreación y del placer sexual. A Afrodita “la acompañó Eros [...] al principio cuando nació, y luego en su marcha hacia la tribu de los dioses”<sup>26</sup>, y este acompañamiento la tradición lo prolonga atribuyéndole una influencia complementaria, en el caso de la segunda dimensión del amor, la comandada por Eros.

Algunos textos griegos presentan a Eros y Afrodita como dos dimensiones del amor diferentes, pero complementarios e indisolubles cuando la atracción es regida por Eros; es decir, en la atracción meramente sexual Afrodita se basta a sí misma, no necesita de Eros, mientras en la atracción comandada por Eros, en el enamoramiento, Afrodita es indispensable y complementaria, y lo es en las relaciones homosexuales, lésbicas y heterosexuales, de tal manera que un amor que alcance su manifestación más perfecta, sería aquel que pueda ser espiritual y físico, gracias a la intervención conjunta de Eros y Afrodita, del sentimiento amoroso y de la relación sexual. Y esto es así, según Plutarco, (finales del s. I y principios del II d. C.), en su *Erótico*, porque “un Amor [Eros] sin Afrodita es como una borrachera sin vino, con bebida de higos y de cebada, una turbación infructuosa e imperfecta”<sup>27</sup>.

El comediógrafo Aristófanes (450 y 440 a. C.), en su *Lisístrata*, da un reconocimiento tal al influjo complementario de Eros y Afrodita, que lo muestra capaz de incidir en contra de la guerra, cuando pone en boca de uno de sus personajes femeninos lo siguiente: “Si Eros de dulce ánimo y Afrodita nacida en Chipre insuflan el deseo en nuestro pecho y en nuestros muslos y producen en nuestros maridos un agradable cosquilleo y una buena erección, creo que llegará el día en que los heleenos nos llamen acabaguerras”<sup>28</sup>. También el poeta bucólico Teócrito, (s. III a. C.), en su *Coloquio amoroso*, mediante uno de sus personajes masculinos, agradecido, dice: “Sacrificaré una ternera a Amor [Eros] y una vaca a la propia Afrodita”<sup>29</sup>, después de hacer el amor con la mujer amada y deseada.

El reconocimiento de que la dimensión del amor comandada por Eros, es natural en las relaciones lésbicas, homosexuales y heterosexuales, quedó patente también en las representaciones escultóricas de las hermas en la región del Ática. “Originariamente las hermas eran piedras o montones de piedras usadas para señalar un camino o el límite de una propiedad o territorio, y luego fueron sustituidas por los pilares con el dios Hermes”<sup>30</sup>. La costumbre de esculpir los hermes como monumentos votivos se hizo extensiva a otras divinidades y evolucionó hasta la concepción de las hermas dobles, consistentes en una columna terminada en dos cabezas unidas por la nuca, entre las que se cuentan las cabezas de Eros y Afrodita, una de cuyas representaciones originales se encuentra en el Museo del Prado<sup>31</sup>.

Más allá de mitos y representaciones, en lo que atañe concretamente al Amor





Jupiter Kissing Ganymede, Anton Raphael Menges

homosexual, los autores clásicos griegos se referían al tema con toda naturalidad; así, se lee en las *Vidas paralelas* de Plutarco que “según algunos, Solón estaba enamorado de Pisistrato”<sup>33</sup> y en las *Vidas de los filósofos ilustres*, Diógenes Laercio (180 d. C.) dice que Platón se enamoró de Fedro y también de Dión. Fue en la época romana, cuando el recién nacido cristianismo empezó a tomar fuerza en detrimento del politeísmo greco-romano, que el reconocimiento de las relaciones homosexuales y lésbicas empezaron a ser censuradas y nombradas como antinaturales y lujuriosas por los cristianos. Clemente de Alejandría, griego probablemente ateniense convertido al cristianismo, (s. II d. C.), versado en filosofía y literatura griega, fue uno de los más destacados censuradores de las relaciones homosexuales que los griegos habían comprendido y aceptado como naturales. Entre sus lecturas hay un texto de Pausanías, (s. II d. C.), quien refiriéndose al altar del dios Anteros, vengador del amor no correspondido, dice:

El altar de la ciudad llamado de Anteros dicen que es una ofrenda de unos metecos, porque el ateniense Meles, despreciando a un meteco llamado Timágoras, que se había enamorado de él, le ordenó que subiese a lo más alto de una roca y se arrojase de ella. Timágoras, no estimando su vida y queriendo complacer al muchacho en todo lo que le pidiese, se dirigió allí y se arrojó. Cuando vio a Timágoras muerto, Meles llegó a tal grado de remordimiento que se tiró de la misma roca, y desde entonces los metecos consideran al dios Anteros como el espíritu vengador de Timágoras<sup>33</sup>.

En referencia a este pasaje y desde el punto de vista cristiano, concluye Clemente: “Seguramente a este Eros, que se dice estaba entre los dioses más antiguos, no le honró nadie antes de que Carmos conquistara un muchacho y levantara en acción de gracias un altar en la Academia porque se le cumplió su deseo. Se llama a Eros «el desenfreno de la enfermedad», tras divinizar la lujuria”<sup>34</sup>.

En la actualidad, distintas religiones siguen censurando las relaciones lésbicas y homosexuales por considerarlas antinaturales, y, en nombre de sus dioses, muchos Estados confesionales no han dudado en imponer la pena de muerte a quienes por naturaleza no nacieron heterosexuales. También algunos Estados laicos, con base en supersticiones de férreas raigambres aún no superadas, permiten que las personas lesbianas y homosexuales, cuyas prácticas sexuales fueron comprendidas y aceptadas por los antiguos griegos como naturales, sean estigmatizadas y discriminadas. ■

<sup>1</sup> Emilio Crespo Güemes, *Introducción*, en: Homero, *Iliada*, Madrid, Gredos, 1991, p. 33

<sup>2</sup> Homero, *Himnos homéricos*, Gredos, 1978, 14.

<sup>3</sup> Longo, *Dafnis y Cloe*, Madrid, Gredos, 1997, IV 17, 6.

<sup>4</sup> Homero, *Iliada*, Madrid, Gredos, 1991.

<sup>5</sup> *A Afrodita*, en: *Himnos homéricos*, *Op. cit.*, 203 ss

<sup>6</sup> Eurípides, *Orestes*, en: *Tragedias III*, Madrid, Gredos, 1979, 1390 ss

<sup>7</sup> Filóstrato, *Heroico, Gimnástico, Descripciónes de cuadros*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1996

<sup>8</sup> *Obras y Fragmentos*, Madrid, Gredos, 1990, Fr. 171.

<sup>9</sup> *Metamorfosis*, Madrid, Gredos, 2015, X, 184 ss.

<sup>10</sup> *Historias increíbles*, en: *Mitógrafos griegos*, Madrid, Gredos, 2009, 46

<sup>11</sup> *Helena*, *Tragedias III*, Gredos, 1979, 1472 ss.

<sup>12</sup> *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1986, t. III, 189e-190a.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, 191c

<sup>14</sup> *Op. cit.*, 191c

<sup>15</sup> 191c-191d

<sup>16</sup> 191d

<sup>17</sup> 191e

<sup>18</sup> 192b-c

<sup>19</sup> 192c

<sup>20</sup> 192e

<sup>21</sup> 193a-b

<sup>22</sup> 193d

<sup>23</sup> Madrid, Gredos, 1998, 148b,

<sup>24</sup> 29-30

<sup>24</sup> *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1990, 120 ss.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, 189 ss

<sup>26</sup> 202 ss

<sup>27</sup> *Obras morales y de costumbres*, Madrid, Gredos 2003, x 752B.

<sup>28</sup> *Comedias III*, Madrid, Gredos, 2007, iii 551 ss.

<sup>29</sup> *Bucólicos griegos*, Madrid, Gredos, 1986., xxvii 60

<sup>30</sup> Juan José Torres Esbarranch, *Introducción y Notas* en: Diodoro de Sicilia, *Biblioteca Histórica*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2008, XIII, nota 12.

<sup>31</sup> <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/afrodita-y-eros/288536c5-019a-4c62-a4db-a515846240c2>

<sup>32</sup> “Solón”, Madrid, Gredos, 2009, I, 4

<sup>33</sup> Clemente de Alejandría, *Protréptico*, Madrid, Gredos, 2008, i 30, 1

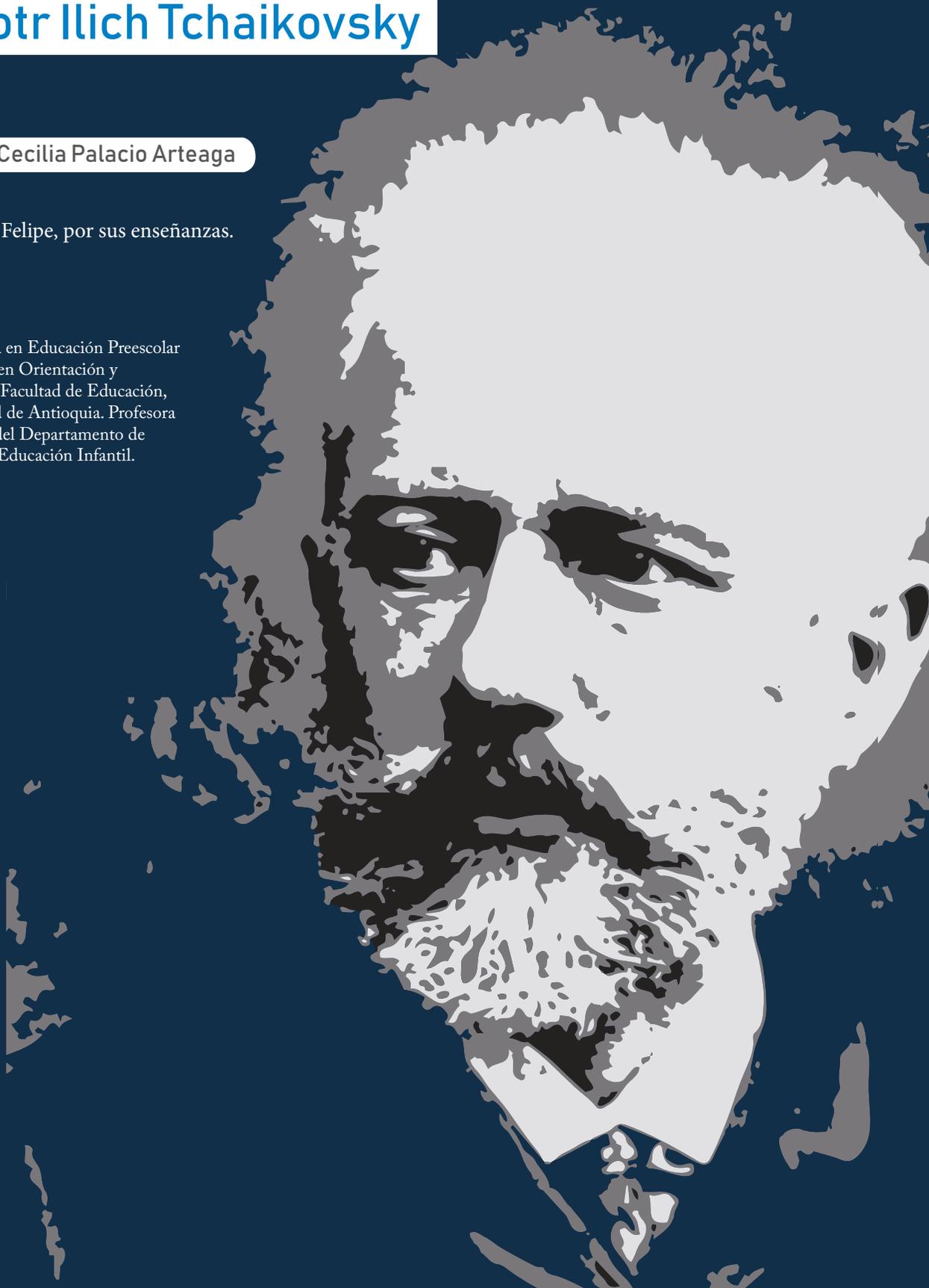
<sup>34</sup> *Op. cit.*, iii 44, 2

# La homosexualidad en Piotr Ilich Tchaikovsky

Marta Cecilia Palacio Arteaga

A David Felipe, por sus enseñanzas.

\*Licenciada en Educación Preescolar y Magíster en Orientación y Consejería, Facultad de Educación, Universidad de Antioquia. Profesora de cátedra del Departamento de Pedagogía, Educación Infantil.



La homosexualidad entendida como placer sexual entre personas del mismo sexo ha sido una práctica común en la historia de la humanidad. La epístola de San Judas explica que sus moradores fueron castigados por el Señor: “Aquellos que, habiendo fornicado e ido en pos de vicios [homosexualidad] contra la naturaleza, fueron puestos por ejemplo para sufrir el castigo del fuego eterno” (1: 7). En la *Biblia*, sodomita significa ‘homosexual’ y afecta las diversas connotaciones de este significante, que define la homosexualidad como depravación. Así mismo, en la Organización Mundial de la Salud la homosexualidad era hasta hace muy poco una enfermedad mental. En Francia, por los años 70 del siglo xx, un programa radial tenía por título: *La homosexualidad ese doloroso problema*. En Colombia, cuando la Corte Constitucional en 2015 abrió el debate para ilegitimar la ley de la adopción entre parejas del mismo sexo, el exmagistrado Nilson Pinilla sostuvo que los homosexuales padecían de una anomalía.

Estas connotaciones son propias de la ideología que rechaza y persigue a los homosexuales. Es la homofobia que Freud caracterizaba como “narcisismo de las pequeñas diferencias”, es decir, sentimiento de odio y rechazo a todo aquello que significa diferencia. En la Viena decimonónica, la sexualidad humana estaba regida por la concepción biológica que planteaba que el deseo sexual estaba ausente durante la infancia y solo emergía durante la pubertad, con la maduración de los órganos reproductores. Dicha sexualidad tenía como objeto ‘normal’ la persona del sexo opuesto y su producto final era la reproducción.

¿La homosexualidad es innata? ¿Es adquirida? Krafft-Ebing y Havelock Ellis afirmaban que aquella era innata y natural, tras lo cual inteligieron que el homosexual constituía un ‘tercer’ sexo entre hombre y mujer. Recordemos a sujetos cuyo deseo se nombraba ‘homosexual’: Platón, Da Vinci, Miguel Ángel, Porfirio Barba Jacob y el compositor Tchaikovsky. Hombres que se hicieron dignos de reconocimiento y admiración por sus valiosas contribuciones a la humanidad en la ciencia, el arte, la literatura, la música y otras disciplinas.

El objeto en la sexualidad humana, como el deseo, no tiene un carácter teleológico, natural; no es posible pensar en un enlace determinado entre impulso y objeto; entonces, a la par con la heterosexualidad es posible admitir la elección de un objeto de amor del mismo sexo. Como en el complejo de Edipo, piedra angular de la sexualidad infantil, que despierta la fantasía sexual con los padres: “También en mí he hallado el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre” (Freud, 1979, p. 307), pues la rivalidad por la mujer caracteriza la primera infancia; así lo trazan obras maestras: *Edipo Rey* de Sófocles, *Hamlet* de William Shakespeare y *Los hermanos Karamazov* de Fiódor Dostoievski.

La bisexualidad, estructural a todo ser humano, es el descubrimiento que permite a Freud formular la sexualidad más allá de una perspectiva biológica.

Hombres homosexuales han tenido una intensa relación erótica con la madre, derivada de la ternura y la dependencia de ésta. Sentimientos que si bien sucumben a los efectos de la represión, tendrán como consecuencia la identificación con la madre. Bajo sus efectos el niño tomará el lugar de esta, asumiéndose a sí mismo modelo bajo el cual elige sus objetos de amor.

La bisexualidad, estructural a todo ser humano, es el descubrimiento que permite a Freud formular la sexualidad más allá de una perspectiva biológica, para situarla en una elección libidinal inconsciente del sujeto entre la madre o el padre. Cuando la tensión entre las posiciones activa o masculina y pasiva o femenina se supera en la fantasía psíquica del varón, se obtendrá la liquidación del complejo de Edipo como tal. En caso contrario, la fijación al padre como objeto de placer y su correspondiente 'desmentida de la castración', darán como resultado la homosexualidad. Esta puede derivarse de la bisexualidad, en particular de la elección femenina de objeto, o bien como respuesta inconsciente del sujeto o como consecuencia de la fijación al deseo de la madre.

Piotr Ilich Tchaikovsky, "niño de porcelana", o "niño de cristal", sobrenombre que conservará dada la extremada sensibilidad que lo llevó a asumir un semblante de sufrimiento, nació en 1843 en Vótkinsk, entre las provincias de Viatka y Perm, cercanas a los Urales, y murió en 1893 en San Petersburgo, por aquel entonces capital de Rusia. Era la época del reinado de los zares Nicolás II, Alejandro II, Alejandro III y, bajo su imperio, la sociedad de siervos en el campo. En las ciudades abundaban fábricas metalúrgicas, astilleros de grandes navíos, máquinas agrícolas, locomotoras y vagones cisterna. Tiempo de audaces producciones espirituales que cobraron vida en escritores y músicos como Tolstói, Dostoyevski, Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Chopin, Strauss, Liszt, Wagner, Schumann.

Su padre, Ilya Péetrovich, viudo de María Kárllovna, se desempeñó como director de fábricas metalúrgicas en Vótkinsk, Alapaev, Moscú y San Petersburgo. Contrajo segundas nupcias con Alejandra Assiere, de la nobleza, veinte años menor, con quien engendró a Nicolás, Piotr Ilich, Alejandra, Hipólito, y a los gemelos, Modesto y Anatolio, que en los días aciagos del compositor se constituyeron en sus soportes más afectuosos. En la personalidad de su madre estaban firmemente entretejidos la elegancia francesa y el encanto eslavo. Este linaje es relevante cuando se trata de comprender a los personajes que habitaron el mundo interior de Tchaikovsky. En particular, su obra se caracterizó por una profunda inclinación hacia Europa, con inspiración típicamente rusa.

Los Tchaikovsky, aristócratas por generaciones, amén de poseer una mansión en Vótkinsk, dispusieron de personal encargado del cuidado y educación de la prole que incluía visitas al teatro, al ballet y a la ópera. En este ambiente, Piotr Ilich expresará precozmente su innato sentido y pasión por el mundo artístico, como también la ambivalencia de sentimientos de su ser.



Tempranamente, hacia 1780, mostró interés en permanecer confinado en una de las habitaciones de la casa, donde la familia guardaba un orquestrión. El aire al pasar por un cartón perforado accionaba unos dispositivos en los que piano y órgano tañían combinados y podían emitir hasta ciento cincuenta timbres. El pequeño Tchaikovsky pasaba largas horas absorto en la escucha de arias operísticas italianas que suscitaban todo su entusiasmo.

1848 le deparó a la familia un nuevo paisaje. Tras vender la mansión de Vótkinsk, los Tchaikovsky viajaron a San Petersburgo, villa natal de su madre. Si bien el motivo argüido por Ilia Péetrovich era acceder a un trabajo mejor remunerado, en realidad sucedía que su situación económica, en menos de veinte años, había sufrido un paulatino deterioro. En suma, el viaje en cuestión tenía como propósito paliar la perdida estabilidad económica.

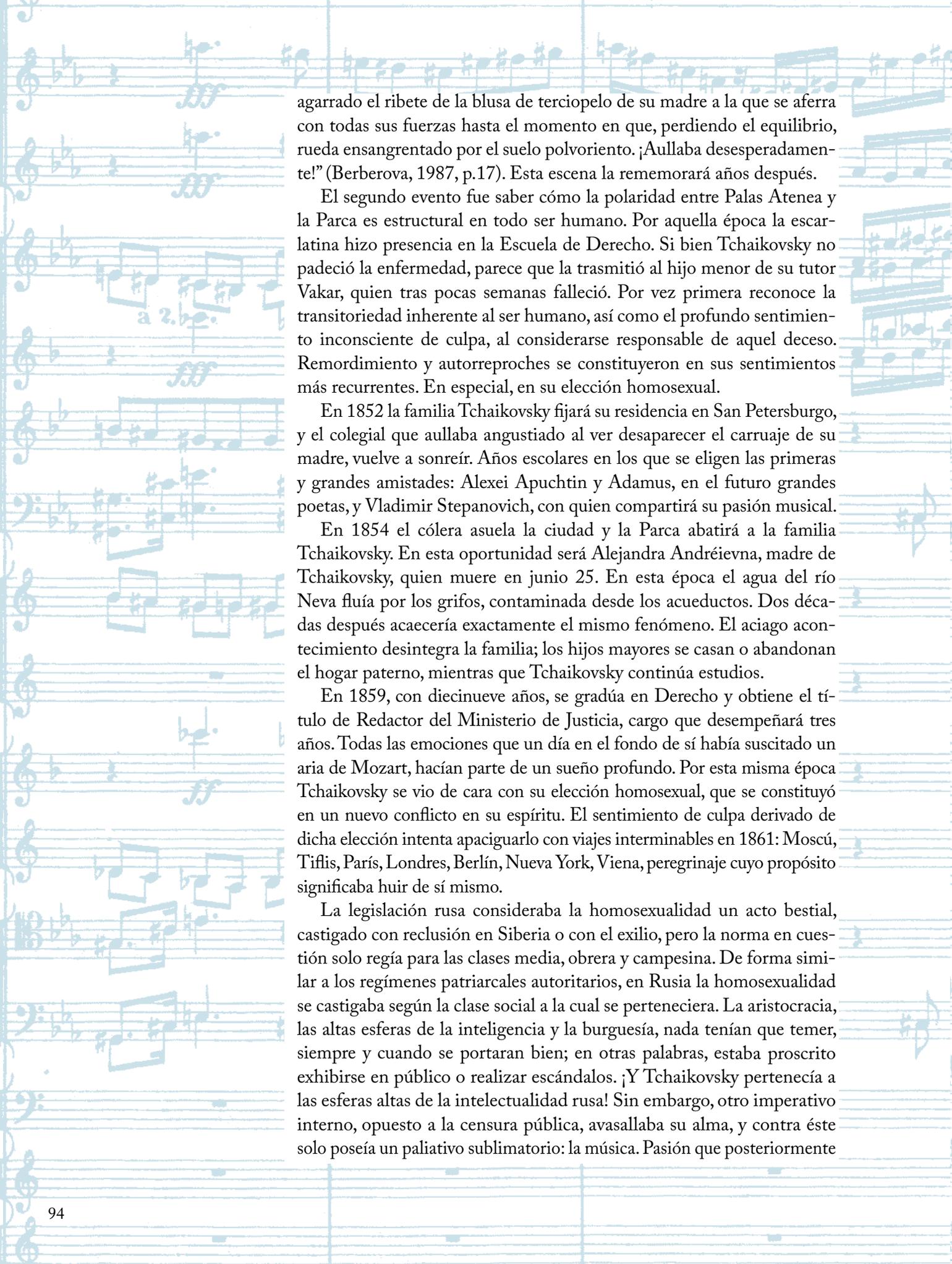
En la escuela primaria Tchaikovsky recibió por vez primera lecciones de piano. En una navidad asistió a una representación de ballet. El impacto fue excesivo para su alma de niño: “La orquesta sinfónica lo conmovió tan profundamente que perdió la memoria durante algunos días” (Berberova, 1987, p. 36). Este suceso significó el comienzo de su voluntad vocacional, cuyo anhelo cifró en el arte de la composición y, posteriormente, en la dirección de la música clásica.

De la infancia de Piotr Ilich es preciso destacar la ambivalencia que marcó su ser. De un lado, su inteligencia, de la cual muy pronto hizo gala; del otro, el niño desgarrado, sufriente, ansioso y testarudo, atezado por el miedo y la angustia, proclive al llanto. El anverso y reverso de la contradicción habitaba su alma y la supo plasmar en cada una de sus composiciones: a veces testarudas, sombrías, en otras ocasiones románticas, mas siempre tocadas por la genialidad. De acá que su obra bien pueda calificarse de humana, demasiado humana.

En busca de mejores oportunidades Ilya Péetrovich abandona la capital y se traslada con su familia a un pueblito del Oeste, Alapaev, en el cual se desempeña como director de una fábrica metalúrgica. Estancia que Piotr Ilich vivirá bajo el horizonte de sentimientos como la melancolía y la tristeza que mordían su alma y que apaciguaba con la inspiración y creación de obras musicales que convocaban su pasión y razón de ser. Componía, y ello constituyó su secreto.

Cadencia de acordes... de música... El deseo de ser músico se le imponía, pero los Tchaikovsky concebían su vocación como un sueño infantil. Un aristócrata, tal como lo imponía la opinión pública, al igual que la familia, ha de preferir la carrera de las armas o la administración, que en aquella época ofrecía la Escuela de Derecho de San Petersburgo.

Otoño de 1850. Piotr Ilich, de casi diez años, fue matriculado, muy a su pesar, en la Escuela de Derecho y se alojó en casa de su tutor, amigo de la familia, Modesto Vakar. Dos acontecimientos dejarán huellas en el compositor. Uno, la separación de su madre. Al observar alejarse la diligencia que conduce a su madre y hermana de regreso a Alapaev, escapa de quienes tratan de sujetarlo y corre tras ellas: “Con una mano había



agarrado el ribete de la blusa de terciopelo de su madre a la que se aferra con todas sus fuerzas hasta el momento en que, perdiendo el equilibrio, rueda ensangrentado por el suelo polvoriento. ¡Aullaba desesperadamente!” (Berberova, 1987, p.17). Esta escena la recordará años después.

El segundo evento fue saber cómo la polaridad entre Palas Atenea y la Parca es estructural en todo ser humano. Por aquella época la escarlata hizo presencia en la Escuela de Derecho. Si bien Tchaikovsky no padeció la enfermedad, parece que la transmitió al hijo menor de su tutor Vakar, quien tras pocas semanas falleció. Por vez primera reconoce la transitoriedad inherente al ser humano, así como el profundo sentimiento inconsciente de culpa, al considerarse responsable de aquel deceso. Remordimiento y autorreproches se constituyeron en sus sentimientos más recurrentes. En especial, en su elección homosexual.

En 1852 la familia Tchaikovsky fijará su residencia en San Petersburgo, y el colegio que aullaba angustiado al ver desaparecer el carruaje de su madre, vuelve a sonreír. Años escolares en los que se eligen las primeras y grandes amistades: Alexei Apuchtin y Adamus, en el futuro grandes poetas, y Vladimir Stepanovich, con quien compartirá su pasión musical.

En 1854 el cólera asuela la ciudad y la Parca abatirá a la familia Tchaikovsky. En esta oportunidad será Alejandra Andréievna, madre de Tchaikovsky, quien muere en junio 25. En esta época el agua del río Neva fluía por los grifos, contaminada desde los acueductos. Dos décadas después acaecería exactamente el mismo fenómeno. El aciago acontecimiento desintegra la familia; los hijos mayores se casan o abandonan el hogar paterno, mientras que Tchaikovsky continúa estudios.

En 1859, con diecinueve años, se gradúa en Derecho y obtiene el título de Redactor del Ministerio de Justicia, cargo que desempeñará tres años. Todas las emociones que un día en el fondo de sí había suscitado un aria de Mozart, hacían parte de un sueño profundo. Por esta misma época Tchaikovsky se vio de cara con su elección homosexual, que se constituyó en un nuevo conflicto en su espíritu. El sentimiento de culpa derivado de dicha elección intenta apaciguarlo con viajes interminables en 1861: Moscú, Tiflis, París, Londres, Berlín, Nueva York, Viena, peregrinaje cuyo propósito significaba huir de sí mismo.

La legislación rusa consideraba la homosexualidad un acto bestial, castigado con reclusión en Siberia o con el exilio, pero la norma en cuestión solo regía para las clases media, obrera y campesina. De forma similar a los regímenes patriarcales autoritarios, en Rusia la homosexualidad se castigaba según la clase social a la cual se perteneciera. La aristocracia, las altas esferas de la inteligencia y la burguesía, nada tenían que temer, siempre y cuando se portaran bien; en otras palabras, estaba proscrito exhibirse en público o realizar escándalos. ¡Y Tchaikovsky pertenecía a las esferas altas de la intelectualidad rusa! Sin embargo, otro imperativo interno, opuesto a la censura pública, avasallaba su alma, y contra éste solo poseía un paliativo sublimatorio: la música. Pasión que posteriormente

le hará exclamar: “Es la única arma contra mi mal” (Jurami, G., 1974, p. 23). Constituía la roca a la cual se aferraba, y así lo haría en lo sucesivo.

Por 1862 Anton Rubinstein funda el Conservatorio de San Petersburgo, tras lo cual Piotr Ilich decide ser consecuente en su deseo, abandonando definitivamente el Ministerio de Justicia. Matriculado en el conservatorio, y dada su precaria economía, decide impartir clases particulares a alumnos remitidos por Anton Rubinstein, su director. Los años en el conservatorio le revelaron los límites propios a toda existencia: pobreza, esfuerzos considerables propios de la formación en el arte de la composición y, la certidumbre de su tardía formación... Sus esfuerzos pronto darían frutos. En 1865 Piotr Ilich concluye sus estudios con mención honorífica por el trabajo de fin de curso, alusivo a una cantata basada en la *Oda a la Alegría* del poeta y dramaturgo alemán, Friedrich Schiller. Diploma que lo convierte en profesor de música.

Reconocimiento al que se sumará el éxito de una de sus primeras obras, la *Danza de los jóvenes serbios*, pieza para pequeña orquesta, interpretada por Johann Strauss el siete de agosto del año en curso (¿1865?), en Pavlosk. Su primera obra, interpretada nada menos que por el rey del vals! Meses después, el treinta y uno de diciembre, Nikolai Rubinstein, hermano de Anton, quien era considerado el mejor músico de Moscú, ofreció a Piotr Ilich la cátedra de Composición en el Conservatorio de Moscú. Así, tres años antes había definido su decurso y a partir de ese momento San Petersburgo y Moscú serán el escenario de su vocación musical, vivirá sentimientos amorosos y reverberará la pasión de la amistad.

En 1867 Piotr creó su primera ópera, *El voivoda*, estrenada dos años más tarde, en 1869, en el Bolshoi, y entró en contacto con el famoso Círculo de los Cinco Músicos, constituido por Mili Balakirev, Rimsky-Korsakov, Alexander Borodin, César Cui y Modest Mussorgsky. Compositores que tenían el propósito de revivir el gusto por el folklore y rechazaban toda expresión musical clásica, al extremo de calificar las sinfonías de Beethoven como ‘naderías de cierto interés’ y las de Mozart ‘una bagatela’. Con dureza e ironía afirmaron públicamente: “Tchaikovsky es el más inculto de los compositores rusos” (Berberova, N., 1987, p. 106). También afirmaron de su poema sinfónico *Fatum*: “es un barullo horrible” (p. 83). De *Fatum* se puede inteligir que simboliza el muro que Piotr Ilich encontró en el campo de lo social, específicamente, en el vínculo con el semejante. Lazo social que para muchos humanos ha constituido la principal fuente de sufrimiento con respecto a cualquier otra. Dos veces intentará neutralizarla gracias al matrimonio; no obstante, solo conseguirá profundizarla. El muro resistirá.

Como en San Petersburgo, ahora en Moscú, las alusiones tendenciosas de los periódicos acerca de “las amistades particulares de algunos profesores y alumnos del Conservatorio” (p. 129), renovaron en Tchaikovsky su angustia y sufrimiento. Movidado por el anhelo de existir como hombre común, como los demás, y de silenciar los cotilleos que circulaban en la ciudad acerca de

Lazo social que para muchos humanos ha constituido la principal fuente de sufrimiento con respecto a cualquier otra.

Le permitió abandonar el conservatorio y Moscú, para dedicarse a cultivar la pasión que movía los hilos de su existencia: el arte de la composición.

su conducta, intentó contraer nupcias, tal como expresó en el cruce epistolar con su hermano Modesto: “Haré lo imposible por casarme. Pero estoy demasiado hundido en mis costumbres y en mis gustos como para conseguir rechazarlos de un golpe, como si fueran un guante usado” (p. 96). Y la vida le brindó dos oportunidades.

En 1868 la cantante francesa Désirée Artôt, de gira en Moscú, suscitaba su entusiasmo, así lo expresó a su padre: “Jamás he conocido una mujer tan amable, tan inteligente y tan buena. La amo mucho. Tenemos la intención de casarnos” (Jurami, G., 1974, p. 32). No obstante, a comienzos de 1869 la cantante se casó en Varsovia con un barítono español. Si *Fatum* tejió el desencuentro con la artista Artôt, nueve años después hará presencia, nuevamente.

En 1877 el amor, bajo el semblante de Antonina Ivánovna Milinkova, llega a la vida de Piotr Ilich. Discípula del Conservatorio de Moscú, en cartas enviadas al maestro le manifestó el profundo amor que le suscitaba, solicitándole su aceptación. La vida le ofrecía la coartada que tanto había buscado. Con el fin de acallar el chismorreó que giraba a su alrededor, el dieciocho de julio de 1877 Tchaikovsky y Antonina contraen matrimonio en la iglesia de San Jorge de la Malaya Nikitskaya, acto que sella el sino de su infortunio.

Meses después de su matrimonio, avasallado por un sentimiento de angustia, decide sumergirse en las gélidas aguas del Moscova, esperando en pescar una pulmonía que finiquitara su existencia. Tras ese intento suicida, hizo que su hermano, quien se encontraba en San Petersburgo, lo llamase con urgencia en nombre del director de orquesta Napravnik. Con esta coartada y un adiós definitivo a Antonina, abandonó Moscú. Aquella moriría en 1917.

Tras este acontecimiento, Tchaikovsky entendió que había agotado su juventud, ya que por aquella época frisaba treinta y siete años de edad; si bien aún no se escuchaba la música de su madurez, reconoció haber transitado buena parte de su vida, y que amar a una mujer, no le era factible. Tras romper con Antonina decide atracar en la ribera de la amistad de la dadivosa viuda Nadezhda von Meck. Poseedora de fortuna y vastas propiedades en el Sudoeste de Rusia y villas en el extranjero, se convirtió en su mecenas. Su ¡platónica relación! durante catorce años, amén de liberarlo de preocupaciones materiales, le permitió abandonar el conservatorio y Moscú, para dedicarse a cultivar la pasión que movía los hilos de su existencia: el arte de la composición y tras ella el reconocimiento mundial, logrado a partir de *Eugenio Onegin*, la *Gran Sonata*, el *Concierto para violín*, la *Misa* y la *Cuarta sinfonía*, que tuvieron un éxito extraordinario en San Petersburgo y Moscú. Así se interesaron por él en Europa y América, y consolidaría su éxito.

Su gira por Europa incluía presentaciones en París, Praga, Londres y Leipzig, periplo que lo acreditó como director de orquesta y compositor de sinfonías: ¡la apoteosis había sido rotunda! Europa lo consagraba como

músico. Conoció al compositor y pianista alemán Johannes Brahms, del cual dirá Tchaikovsky: “Era el hombre más alegre, el más cordial, el más inteligente, y también un excelente compañero” (Berberova, N., 1997, p. 193).

Si bien el éxito de su gira por Europa y América era más íntegro que lo conocido hasta el momento, la gloria alcanzada lo obligaba a ocultar más sus secretos. Temía que los comentarios sobre su doble vida en Rusia y en el exterior, hicieran eco en la señora von Merk. Su presentimiento no se hizo esperar. La ruptura con su amiga del alma, y con ella el vínculo epistolar, sostenido durante catorce años, concluye para siempre en 1888. El secreto, tan celosamente guardado durante toda su vida, había sido develado por la señora von Merk, quien acto seguido lo destituyó de sus afectos.

Al regresar de América en 1891 la fama y el reconocimiento mundial de Tchaikovsky se incrementaron a tal punto que la familia imperial, además de consagrarlo ‘músico nacional’ le otorgó pensión vitalicia, al tiempo que se le solicitó llevar a escena la *Bella durmiente del bosque*, leyenda que, junto al *Lago de los cisnes*, reafirmó su maestría en el ballet. Igualmente, giras y constantes periplos realizados en su trasegar habían agotado su cuerpo. En su vejez renuncia a ser viajero eterno que sólo buscaba huir de sí mismo; había, por fin, vencido aquella larga y penosa agitación que lo llevó de un país a otro.

Después de este peregrinaje compró una casa en los alrededores de Klin, cerca de Moscú. Entre sus paredes nació, a mediados de 1892, la sinfonía No. 6, *Patética*. En octubre 28 de 1893 se estrenó en la ciudad de San Petersburgo. El propio Tchaikovsky dirigió la orquesta, y aunque el público no pudo develar su belleza y grandeza, el compositor la consideró su auténtico testamento musical.

Días después del estreno de *Patética* visitó la casa de su hermano Modesto; en el almuerzo consumió agua sin hervir. Precisamente, ese noviembre se desató el colera en San Petersburgo. Casi de inmediato cayó enfermo de gravedad. “Es el cólera... también mamá”. Se había repetido la situación que cuarenta años padeciera su madre, esta vez en su persona. Entró en coma y en pocos días la muerte finalizó su trabajo, un seis de noviembre de 1893. La Parca recordó a Tchaikovsky, igual que a su madre, la deuda simbólica que todo ser humano tiene con la naturaleza, la transitoriedad que le es propia al ser; no obstante, la arena del tiempo ha reconocido que bajo el influjo del ‘niño de cristal’, Rusia se convirtió en gran potencia del ballet clásico. ■

#### Referencias

- Berberova, Nina (1997). “Tchaikovsky”. En: S. M. Bermúdez. *Apéndice bibliográfico y fonográfico*. Buenos Aires: Taurus.
- Juramie, Ghislaine (1974). *Tchaikovsky*. Madrid: Espalsa-Calpe.
- Freud, Sigmund (1979). *Obras completas*, Tomo I. Buenos Aires: Amorrortú.



# Ein denkerischer Tanz

\*Profesora del Instituto de Filosofía,  
Universidad de Antioquia.

Der Körper ist spätestens seit den 80er Jahren ein wichtiges Thema nicht nur für die Philosophie, sondern auch für andere Disziplinen wie Soziologie, Literatur und Theaterwissenschaft geworden. Der Titel des Buches *Die Wiederkehr des Körpers* von Kamper und Wulf steht paradigmatisch für das erneute gesellschaftliche Interesse am Körper. Der Grund sind die theoretischen und praktischen Schwierigkeiten einer dualistischen Philosophie, welche das Ich mit einem diskursiven Denken identifiziert und alles Körperliche – auch den eigenen Körper – auf ein materielles Ding reduziert.

Das Problem kann mit den Begriffen von Gabriel Marcel folgendermaßen dargelegt werden: Der eigene Körper, der das Ich hat, lässt sich nicht zu einem Ding wie die anderen machen. Das denkende Ich hat nicht nur einen Körper, sondern ist sein Körper. Der eigene Körper ist die Bedingung für alles weitere „Haben“ und kann als solche nicht von derselben Natur sein wie die zu habenden Dinge.

Der Körper als ein Grenzbereich zwischen Sein und Haben, Ich und Welt, zwischen Materie und Seele ist von der Philosophie unterschiedlich dargelegt worden. So bezeichnet Husserl beispielsweise den eigenen Körper als Leibkörper: Als Körper ist der Leibkörper Teil der Natur und deren Wirkungszusammenhang, als Leib ist der Leibkörper Ursprung vereinzelter Erlebens, eben Träger des Ichs.

Jean-Paul Sartre und vor allem Maurice Merleau-Ponty gehören zu den Philosophen, die dem husserlschen Ansatz folgend, am ausführlichsten über das Problem der Leiblichkeit nachgedacht haben. Für Merleau-Ponty unterläuft der menschliche Leib nicht nur die Dualität von Ding und Bewusstsein, sondern das gesamte Weltverhältnis beruht primär auf leiblicher Vermittlung. Der Begründer der „neuen Phänomenologie“, Hermann Schmitz, bezeichnet den Leib als die Gegend, in der man sich selbst „spürt“, ohne ein Sinnesorgan wie Auge oder Hand zu betätigen.

Bernhard Waldenfels beschreibt den Unterschied zwischen Körper und Geist als eine spätere Dissoziation von Momenten, die innerlich zusammengehören und führt den cartesianischen Dualismus von Körper und



Mónica Alarcón, 2009. *Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.

# Una danza pensadora

Mónica Alarcón\*

Desde los años ochenta, a más tardar, el cuerpo se ha convertido en un tema importante no sólo para la filosofía, sino también para otras disciplinas como la sociología, la ciencia literaria y los estudios teatrales. El título del libro *El retorno del cuerpo* de Dietmar Kamper y Christoph Wulf representa de manera paradigmática el renovado interés sociológico por el cuerpo. La causa de esto son las dificultades teóricas y prácticas de una filosofía dualista que identifica al yo con el pensamiento discursivo y reduce todo lo corporal—incluso el cuerpo propio—a una cosa material.

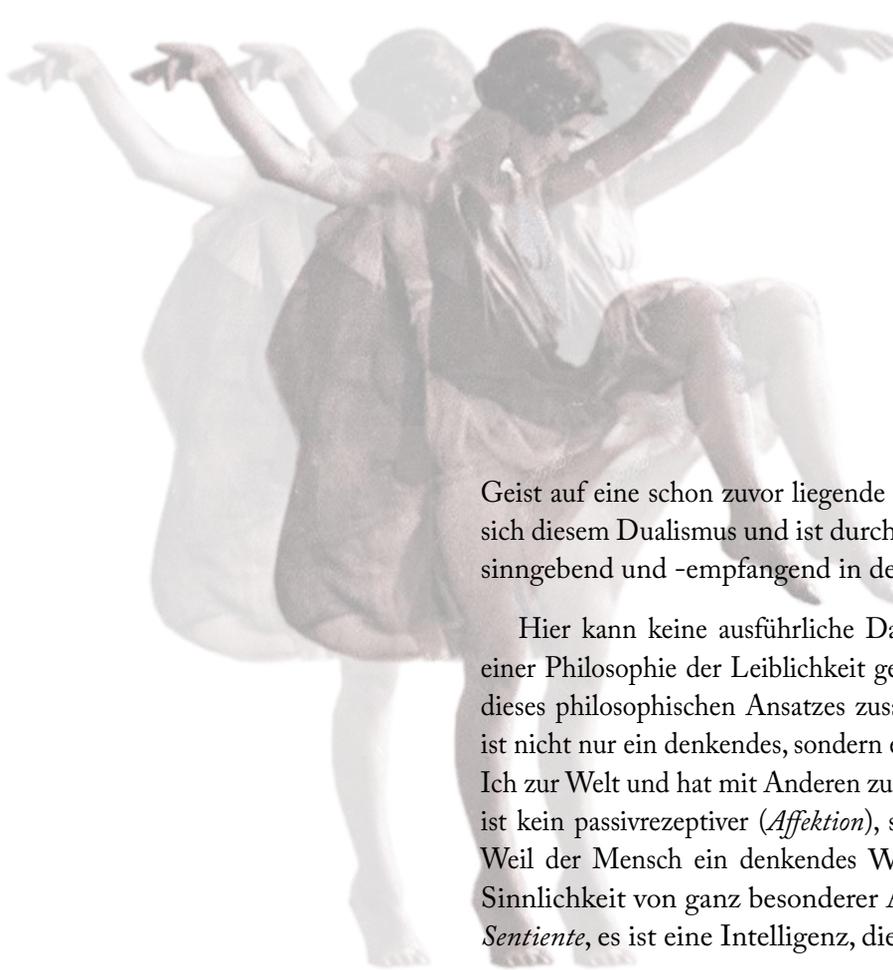
El problema se puede explicar con las palabras de Gabriel Marcel de la siguiente manera: El cuerpo propio, que tiene un yo, no puede ser convertido en una cosa como las otras. El yo pensante no sólo tiene un cuerpo, sino que es su cuerpo. El cuerpo propio es la condición para todo “tener” posterior y como tal no puede ser de la misma naturaleza que las cosas que se han de tener.

El cuerpo como una zona fronteriza entre ser y tener, yo y mundo, entre materia y alma, ha sido presentado de manera diferente por la filosofía. Husserl, por ejemplo, llama al cuerpo propio *Leibkörper*<sup>1</sup>: Como cuerpo físico, el *Leibkörper* es parte de la naturaleza y sus interrelaciones; como cuerpo sintiente, el *Leibkörper* es origen de la experiencia aislada, y por eso portador del yo.

<sup>1</sup> Cuerpo que siente y sabe que es cuerpo. [n.t.]

Jean-Paul Sartre y sobre todo Maurice Merleau-Ponty hacen parte de los filósofos que, siguiendo el enfoque husserliano, han reflexionado más ampliamente sobre el problema de la corporalidad. Para Merleau-Ponty, la corporalidad humana no sólo mina la dualidad entre cosa y conciencia, sino que basa todo relacionamiento con el mundo principalmente en la mediación corporal. El fundador de la “nueva fenomenología”, Hermann Schmitz, describe la corporalidad como el área en la que uno “se siente”, sin activar un órgano sensorial como el ojo o la mano.

Bernhard Waldenfels describe la diferencia entre cuerpo y espíritu como una disociación posterior de momentos que se pertenecen intrínsecamente y considera el dualismo cartesiano entre cuerpo y mente como consecuencia



Geist auf eine schon zuvor liegende Einheit zurück. Der Leib selbst entzieht sich diesem Dualismus und ist durch eine ambivalente Sinnlichkeit zugleich sinngebend und -empfangend in der Welt.

Hier kann keine ausführliche Darstellung der verschiedenen Richtungen einer Philosophie der Leiblichkeit geleistet werden. Es soll aber die Relevanz dieses philosophischen Ansatzes zusammenfassend deutlich werden: Das Ich ist nicht nur ein denkendes, sondern ein verleiblichtes Ich. Dadurch gehört das Ich zur Welt und hat mit Anderen zu tun. Die Sinnlichkeit, die Wahrnehmung ist kein passiv-rezeptiver (*Affektion*), sondern ein aktiv-sinngebender Vorgang. Weil der Mensch ein denkendes Wesen ist, ist die Struktur der eigenen Sinnlichkeit von ganz besonderer Art. Xavier Zubiri nennt es *Inteligencia Sentiente*, es ist eine Intelligenz, die empfinden kann.

Obwohl die Philosophie – insbesondere die Phänomenologie – die Rolle des Körpers innerhalb des Denkprozesses thematisiert hat, ist innerhalb dieses Diskurses die Tatsache, dass der menschliche Körper ein tanzender sein kann, noch nicht genügend berücksichtigt worden. Eine Philosophie des Tanzes wirkt für das Denken zuerst irritierend. Einem Paradox ähnlich scheint dieser Begriff Gegensätze verbinden zu wollen. Denken ist aber genauso wie der Tanz eine Form der Selbstbewegung, die das Gedachte nicht zum Erstarren bringen muss.

Denken und Körper unterscheiden und verbinden sich in jedem Gedanken, in jedem Schritt. Das eigentliche Paradox besteht eher darin, ein Denken setzen zu wollen, welches das Gedachte zum Tode erstarrt und einen Tanz, der durch seine Lebendigkeit und Fähigkeit zum Glück sich jedem Verstehen entzieht. Für Aristoteles hingegen ist die Verwirklichung eines Vermögens, ob es Gehen oder Denken ist, beglückend. [...]

Denken und Körper sind verschiedene und man ist gewöhnt, im Denken Vorgänge zu trennen, zu unterscheiden, zu vergleichen, zu klären. Die Notwendigkeit dieser Denkbewegung ist nachvollziehbar, aber sie ist nur die eine Bewegung, genauso notwendig ist die Synthesis: das Denken der Einheit. Ein philosophisches Denken, das die Erfahrung des Tanzes integrieren kann, ist ein Denken, das in seiner Diskursivität anderes sein lässt und die Verbindung zwischen Verschiedenem als Prozess des eigenen Denkvollzugs erkennt. Das Denken des Tanzes wird selbst zu einem denkerischen Tanz. ■

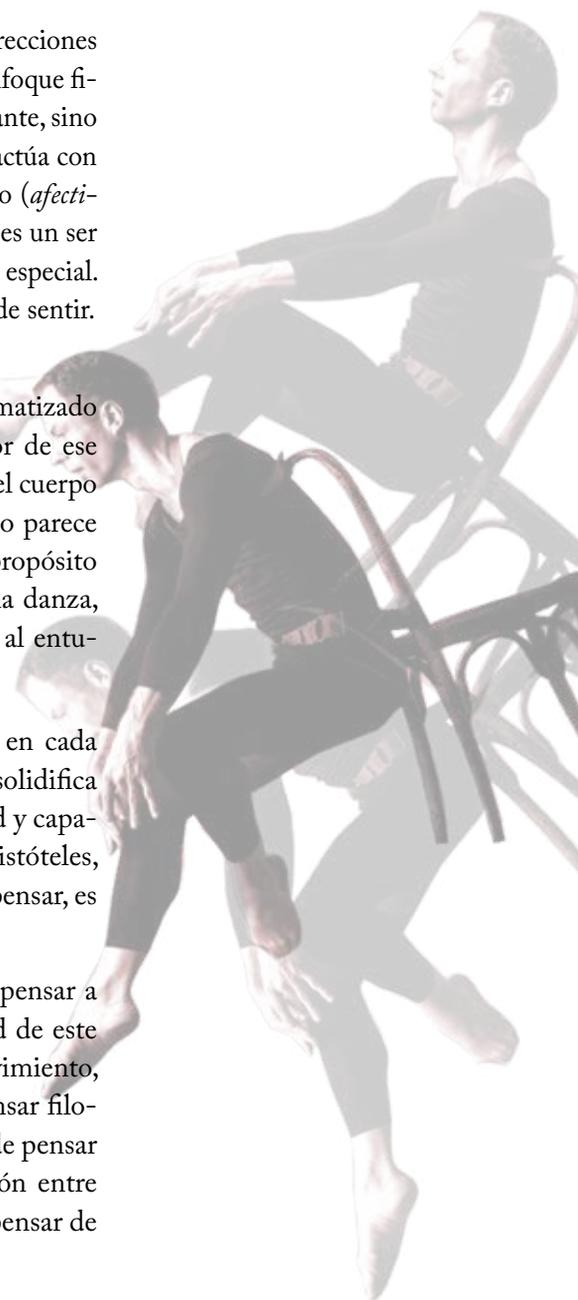
de una unidad anterior. El cuerpo mismo se sustrae de este dualismo y, a través de su sensualidad ambivalente, da y recibe al mismo tiempo sentido en el mundo.

No se puede dar aquí una descripción detallada de las diferentes direcciones de una filosofía de la corporeidad. Sin embargo, la relevancia de este enfoque filosófico debería resumirse de forma clara: El yo no sólo es un yo pensante, sino también un yo encarnado. Por eso el yo hace parte del mundo e interactúa con otros. La sensualidad, la percepción no es un proceso pasivo-receptivo (*afectivo*), sino un proceso activo de dotación de sentido. Ya que el humano es un ser pensante, la estructura de su propia sensualidad es de una clase muy especial. Xavier Zubiri lo llama *Inteligencia Sentiente*, una inteligencia que puede sentir.

Aunque la filosofía —especialmente la fenomenología— ha tematizado el papel del cuerpo dentro del proceso de pensamiento, al interior de ese discurso no se ha tenido suficientemente en cuenta el hecho de que el cuerpo humano puede ser danzador. Una filosofía de la danza en principio parece irritante para el pensamiento. Parece similar a una paradoja por su propósito de conectar esos conceptos opuestos. Pero el pensar, al igual que la danza, es una forma de auto-movimiento que no puede llevar lo pensado al entumecimiento.

Pensar y cuerpo difieren y se conectan en cada pensamiento, en cada paso. La verdadera paradoja es más bien querer fijar un pensar que solidifica lo pensado hasta la muerte y una danza que, a través de su vivacidad y capacidad de felicidad, evita cualquier forma de comprensión. Para Aristóteles, por otro lado, la realización de una facultad, ya sea el caminar o el pensar, es gratificante. [...]

Pensar y cuerpo son diferentes y uno está acostumbrado en el pensar a separar, distinguir, comparar y clarificar los procesos. La necesidad de este movimiento del pensar es comprensible, pero ella es sólo un movimiento, tan necesario como lo es la síntesis: el pensar de la unidad. Un pensar filosófico, que pueda integrar la experiencia de la danza, es una forma de pensar que en su discursividad se permite ser otro y reconoce la conexión entre diferentes como proceso del propio recorrido del pensamiento. El pensar de la danza se convierte por sí mismo en una danza pensante. ■



# Despedida a la colega y amiga Mónica Alarcón

Jorge Antonio Mejía Escobar\*

\*Director del Instituto de Filosofía,  
Universidad de Antioquia.

El 20 de enero de 2015 se vinculó como docente al Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia la profesora Mónica Elizabeth Alarcón Dávila. A finales del 2014 me había correspondido hacer parte del comité de selección de la convocatoria correspondiente junto con las profesoras Luz Gloria Cárdenas y Margarita Cepeda, esta última de la Universidad de los Andes, de Bogotá. En dicha convocatoria el resultado del puntaje favoreció finalmente a Mónica y además, en la conversación final del jurado había también la apreciación cualitativa de que era la candidata adecuada para llenar la plaza que estaba vacante.

De nacionalidad ecuatoriana, la profesora Alarcón había comenzado su formación superior en Chile, donde había cursado su Licenciatura en la Pontificia Universidad Católica. Años más tarde había obtenido su título de maestría en Alemania, en la Universidad de Friburgo, con un trabajo sobre la relación entre la danza y la filosofía. Una vez finalizada su maestría, ingresó al programa de doctorado y continuó trabajando sobre la fenomenología de la corporalidad humana hasta culminar y obtener su título de Doctora en Filosofía en 2008.

La elección de la Universidad de Friburgo para sus estudios de posgrado fue una consecuencia de su marcado interés por la filosofía fenomenológica. En dicha universidad había dejado una marca indeleble Edmund Husserl como maestro y consolidador de la fenomenología. Pero había un elemento adicional en la temática elegida por Mónica para sus investigaciones de maestría y doctorado, la presencia de la danza como un elemento central para concretar el análisis de la corporalidad, no solamente como la dotación y encarnación del yo, sino por la relación con el movimiento y con la búsqueda de la armonía en el tránsito por el espacio. Este enfoque no solamente era una adición al núcleo ya estable de la tradición fenomenológica sino

también una apuesta, un riesgo personal, dada la novedad, motivado por el cultivo de la danza que había desarrollado paralelamente a través de los años.

Y con ese bagaje personal desembarcó en Medellín a comienzos de 2015 para empezar su trabajo en nuestra universidad. Desde su llegada al Instituto, Mónica apareció como alguien con gran facilidad para el trato personal y para establecer no solamente relaciones académicas sino de amistad. Por sus intereses en la danza y en el cuerpo desarrolló, además del trabajo en filosofía, actividades con la Facultad de Artes e incluso con otros colectivos de la ciudad interesados en las artes, el yoga y la meditación. La recordamos como una colega muy amable y siempre sonriente, una forma de corporalizar su espíritu pacífico y generoso.

Últimamente había comenzado a trabajar en el proyecto de darle estabilidad a estos colectivos y de vincularlos a corrientes internacionales que se movían en la misma dirección, lo que redundaría en nuevos desarrollos para la Universidad y el Instituto. Lamentablemente, hace justo un año, aparecieron las primeras manifestaciones de una enfermedad que había venido desarrollándose silenciosamente. Tuvo que someterse a una intervención quirúrgica y la asumió con entereza y mucha valentía. Después vino un periodo muy duro de tratamientos con el intento de restablecer su salud. Este año fue doloroso no solamente para ella sino para quienes estábamos interesados en su salud y su bienestar. Encontró un grupo de personas que la rodearon con afecto e interés y cumplieron la función de hacer de familia cercana, dada la lejanía de sus hermanos de sangre. Finalmente apareció la muerte y su cuerpo no pudo resistir más. La despedimos con tristeza, pero también con la satisfacción de haberla conocido, haber recibido sus aportes y haber compartido con ella siempre momentos gratos. Adiós Mónica. Nuestro afecto para su familia y sus hermanos que han venido a esta despedida. ■



# KINETOSCOPIO

Volumen 29 N° 126 / Marzo - Junio 2019 / \$ 14.000  
ColomboAmericano | Medellín

## Agnès Varda

— UNA OLA EN SÍ MISMA —



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

**Encuétrala en Medellín**

Tienda MAMM | Librerías Colombo Americano de Medellín | Librería El Acontista | Al Pie de la Letra  
Librería Universidad de Medellín | Cooprudea | La Pascasia | Exlibris

 @revkinetoscopio

 @revkinetoscopio

 /revkinetoscopio

 kineto@colomboworld.com

 Colombo  
Americano  
MEDELLÍN



# Wendy Guerra y la literatura cubana

En diálogo con Álvaro Castillo Granada\*

\*Escritor, editor, librero y bibliófilo colombiano.

Esta es la segunda vez en mi vida que puedo hablar, largo, con Wendy Guerra. La primera fue hace quince años. Nos conocimos en un cumpleaños en La Habana. No sabíamos quiénes éramos. Esto facilitó la conversación. Años después nos encontramos en una Feria del Libro en Lima. Ya había publicado *Todos se van*, su primera novela. Yo había sido invitado a hacer una exposición de libros de Gabriel García Márquez. Eso fue en el 2008. No habíamos vuelto a cruzarnos hasta hoy 28 de abril del 2019, durante la Feria del Libro de Bogotá, gracias a la gentileza de John Cáceres. He leído todos sus libros en orden de aparición. Tengo muchos reparos a su obra y a su escritura. Más no por eso deja de inquietarme un personaje tan complejo y polémico como ella. Si el territorio de la literatura es de la ambigüedad nada más interesante que conversar con la escritora cubana Wendy Guerra.

Empecé leyéndote, Wendy, como poeta. Hace muchos años encontré, en un timbiriche en Línea y H, tu primer libro: *Cabeza rapada*. Tenías 26 años. ¿Cómo fueron tus inicios en la poesía?

Mi mamá era una gran poeta. Alrededor de mi casa estaba Sigfredo Ariel, Antonio José Pinte, Omar Pérez, Atilio Caballero (mi padrastro). Había un movimiento poético. Estos son como aproximaciones a la luna porque ellos ya tenían un universo poético denso. Y yo no me creía, vamos a decir, capaz de escribir a esa altura, pero hacía lo que podía. Yo creo que ese libro es el resultado de un diálogo, quizás, con mi madre. De yo también puedo. Venía de un mundo donde eran grandes los poetas. Mi mamá era muy amiga de Eliseo Diego también. Y yo fui muy amiga de Lichi. Era difícil escribir y creer que uno podía ser un gran poeta.



¿Qué poetas leías en ese momento?

Bueno, a Eliseo lo leo siempre. Lezama me encanta. Sigfredo me gusta muchísimo. Yo creo que en la Nueva Trova hay mucha poesía. La obra de Silvio. Ponte es un poeta que yo recito mucho. Ahora que empiezan los apagones recuerdo ese poema suyo que dice: “Se apaga un municipio para que exista otro/ Ya mi vida está hecha de materia prestada”. Sigfredo tiene un humor y desparpajo. Pero Eliseo es mi Dios. Me guía siempre. Y Reina María Rodríguez, que para mí es canónica. No puedo dejar de nombrarla.

Cuando nos conocimos en el 2004, en casa de Silvio, me hablaste con muchísimo cariño de Lichi. ¿Qué representó para ti?

Un maestro. Familia. El amor por Lichi no es ni siquiera mío. Es un amor que tengo que compartir con mucha gente. Nos abrió, con otros escritores que salieron de Cuba, el camino, el mercado. La posibilidad de contar en Cuba a través de la literatura. Abrió el camino para que los de mi generación pudieran ir adelante. Con *Caracol Beach* puso, indiscutiblemente, el nombre de la literatura cubana en un lugar que no lo tenía. Fue uno de los grandes premios de la literatura cubana.

¿Cómo fue ese paso de presentar un programa infantil en la televisión, publicar el poemario y empezar a estudiar dirección de cine?

La educación en Cuba, en el mundo del arte, es interdisciplinaria. Pasamos por muchos procesos. Cuba no es un lugar donde hay cines de estreno, películas americanas, acceso a internet... Los jóvenes (yo ya no soy tan joven) leen, pintan, bailan, cantan y yo fui aprovechando todas las posibilidades. Hay un dicho de mi madre: “En Cuba las escuelas están abiertas de la ocho de la mañana a las once de la noche”. Yo aproveché todo eso. Eso está a la hora de interpretar y encarnar los personajes de mis novelas. Es como si tú hubieses bailado en cuerpo de baile toda tu vida y puedes ir a proscenio a interpretar Giselle, sabes cómo se está moviendo todo a tu alrededor. Y si además fuiste luminotécnico de teatro sabes cómo se ilumina todo. Y si estudiaste piano sabes cómo la orquesta va a caer y que no te puedes demorar... Entonces yo creo que entre más capacidad técnica tú tengas menos lagunas ve el lector en ti y más seguridad y certeza le das a la hora de contar los personajes. De escribir.

Hace unos años salió en Cuba *La habitación más tibia*, una recopilación de poemas de tu mamá, prologada por Sigfredo Ariel. ¿Cómo era la poesía de Albis Torres?

Todo esto empezó porque la Universidad de Monterrey, en la persona de José Garza, me pidió un libro de mi mamá. Le pedí a Sigfredo que buscara y que buscara. Lo antologó para Cuba y para México lo hizo William Navarrete. Juntos llegamos a recuperar porque mi mamá todo lo que hacía lo botaba. Lo deshacía.



### ¿Nunca publicó un libro en vida?

No. Y además porque en Cuba a nadie le interesaba publicarla. Sabe Dios por qué razones. Nunca he querido ahondar, porque en Cuba lo mismo hay mucha envidia, muchos problemas políticos, mucha desidia y mucha vagancia para darse cuenta de quiénes son las personas que hay que publicar. Muy arbitrario. Es como cuando uno cuele café y se te acaba de un paquete y coges otro. Y ya no sabes ni a qué sabe el café, pero necesitas tomártelo. Entonces bébetelo bien, como diría Sindo Garay. Creo que ese libro resume lo que era mi madre. Tenía su corazón en La Habana, en Banes, en Cienfuegos, Matanzas, Santiago y también en el exilio, porque la mitad de sus afectos los tenía fuera. También participó en el libro *Atilio* recuperando su obra dispersa. Estuvo como una cúpula tratando de ejercer su luminosidad. Mi mamá era una poeta esencial que no se andaba con muchos rodeos. Con un humor terrible. Recuerdo este poema: “¿Y si llegara un hombre verde o azul en una nave/ qué dirían de mí?/ Tan despeinada/ ¿Qué dirían todos por mi culpa?”. Ella pertenecía a una generación que estaba ya de vuelta de todo y que veía con humor todas sus derrotas. Hay una película que se llama *La grande bellezza* en la que un protagonista dice: “Deberemos reconocer todos nuestros desencantos, nuestras mediocridades, nuestra incapacidad para poder torear con la realidad, para entonces jugar a lo que nunca jugamos”. Ella escribía, botaba lo que escribía, era como un proceso fisiológico. Y en esa colada he encontrado un lenguaje que yo, de fresca y atrevida, rescaté. Yo no sé si ella estaría muy de acuerdo con que fuera publicada. Ella era una performista de la literatura. No le interesaba retenerlo sino reciclarlo dentro de ella. Compartirlo con los amigos.

### Has llevado un diario durante casi toda tu vida. ¿Cómo fue ese proceso de transformación de lo íntimo a lo público? ¿Del diario a la novela *Todos se van*?

Por esto de lo interdisciplinario. Yo vengo, también, de una obsesión por las artes visuales. No tanto por coleccionar sino por comprenderlas. Yo creo en este proceso de Ana Mendieta de internarse en la tierra, de meter su cuerpo en un lugar del que fue expulsada. Yo me siento muy Ana Mendieta en ese sentido, literariamente. Y el asentamiento de poner en un diario lo que me pasa en un país donde me han expulsado mentalmente, donde han ejercido maltrato y vejación de no dejarme publicar. Publicaron en Cuba *Posar desnuda en La Habana* porque era un asunto político del año 22 o 23, pero si el asunto político llega a ser del año 89 ya no me la publicaban. Entonces te transparentan. Te expulsan de los códigos literarios actuales. Y a Ana Mendieta le pasó. Se tuvo que ir porque su familia la llevó al exilio sin preguntarle. Era una niña. Ella regresó a Cuba y se metió en la tierra e hizo un diario físico-corporal registrado con fotografías. Mi registro es a nivel literario. Yo creo que en eso hay un paralelo entre las dos obras.

### Otro personaje fundamental en tu obra es Anaïs Nin...

Nació en París pero se crió como cubana oyendo danzas de Ignacio Cervantes y escuchando a su mamá cantar canciones cubanas y sefardíes. Vivió en Barcelona y en Los Angeles. Y también la traigo, como Ana Mendieta a su cuerpo, al cuerpo

de mis libros. Y la meto en La Habana y la enfrento con Capablanca, con Wifredo Lam, con Julio Antonio Mella, quien, deliro, fue su primer amante. Y esa obsesión mía de traer, de transpolar...

Esta, tu tercera novela, es para mí un punto de quiebre en tu obra: te alejas de lo autobiográfico y te adentras en lo histórico. Juegas con la historia posible. Vas llenando vacíos en ella. Es una novela bisagra en tu obra.

Mira lo que te voy a decir: en todas nosotras, mujeres, cuando tienen un éxito, como en *Todos se van*, el momento ese en que el editor te pide un segundo libro es de un pánico... Lo único que pude hacer fue una dilatación del problema. Además que el editor siempre te pide que seas tú misma y tú misma es el libro anterior. Eso es *Nunca fui primera dama*. Sin embargo, el libro de Anaïs Nin, me permitió salir un poco de mi cuerpo y trabajar con sus lenguajes. Eso es lo que me facilitó liberarme y empezar *Negra*, que es un libro muy traumático para mí. Y *Domingo de revolución* que es un libro que me encanta, que yo adoro. Creo que, aunque pueda estar relacionado con *Todos se van*, es un libro propio con una identidad muy fuerte y que, sin ser yo una feminista convencida de estas que marchan, creo que habla de un estado de vejación y de dolor sin autocompasión. Es un personaje muy fuerte, muy firme que le hacía falta a la literatura cubana. Ella necesitaba vivir y ella es un poco Dulce María Loynaz. Y, también, muchas escritoras cubanas que se quedaron trabadas ahí en el elevador de Cuba. Encerradas.

¿Cómo es el encuentro con ciertos momentos o hechos de la historia de tu país que ocasiona (por llamarlo de alguna manera) una explosión en ti y te hace narrarlos? ¿En qué momento ese encuentro se transforma en una novela?

Chico... Yo creo que en el piso frío de mi casa cuando yo limpio. Las cubanas tenemos un ritual que es baldear la casa. No importa que tengas una señora que te ayude. Tú baldeas tú piso. Es una cosa preconcebida. Y después que lo baldeas te acuestas en el frío de ese piso, con poca ropa, y ahí es una sensación como que te hundes y te hundes en una soledad muy aterradora donde nadie toca la puerta, tú eres un bicho raro, tú sientes que estás haciendo algo malo solamente por denunciar las cosas que pasan. Y no de manera política. Yo no soy Yoanny Sánchez, ni las Damas de blanco... No soy eso. Yo soy una escritora simplemente. Como mis compañeros, que en Colombia o en Perú, denuncian que hay un problema o que en México están matando gente... Con la misma moral con que ellos trabajan sus realidades, yo trabajo las mías. Pero también me siento muy sola porque, entre la gente que les obligan a que no te hablen, que no te vean porque hay un problema o la gente que prefiere no verte porque te odian... Agotados todos los recursos de denuncia llega un momento en que en esa soledad en ese piso frío te hundes, haces un ejercicio como que bajas a un pozo en tu propio piso y cuando llegas al fondo, que ya no tienes aire, subes a la superficie, como en una piscina, y ahí dices: ¡A escribirlo! Lo digo al principio de la novela: "Debo ser la única persona que hoy se siente sola en La Habana. Vivo en esta ciudad promiscua, intensa, atolondrada y dispersa donde la intimidad y la discreción, el silencio y el secreto, son casi un milagro, ese lugar en que la luz te encuentra allí donde te

escondas. Tal vez solo por eso cuando uno aquí se siente solo es porque en verdad ha sido abandonado”. Si encuentras eso y no te das cuenta de que hay una novela no eres escritor. Si tú hallas ese leitmotiv y encuentras que estás en una caja, que es tu casa, y que tienes que hablar de esa caja y no lo desarrollas eres un vago. Ahí está la vida de esa mujer. ¿Por qué (es una pregunta casi pedante que yo me hago) ninguna mujer lo ha hecho antes? Es una soledad que pende de la política, no pende de tus valores humanos o morales.

¿Hay alguna novelista de tu generación, alguna narradora cubana que tú leas?

La más grande que yo encuentro en mi generación (y que me gusta mucho) es Ena Lucía Portela. Ella es una mujer muy sofisticada. No es una narrativa para todo el mundo ni para todos los momentos. Es como caviar. Una cosa muy exquisita. Yo creo que es un secreto muy bien guardado (como decían en la feria del libro de Guadalajara). Estuvo en Bogotá 39 y yo la leo mucho. Para mí es un referente muy importante. Creo que un escritor que no lea a su generación está perdido en su megalomanía. Creo que ella es alguien cardinal.

¿Y los más jóvenes? ¿De los de la llamada “Generación 0” lees a alguno?

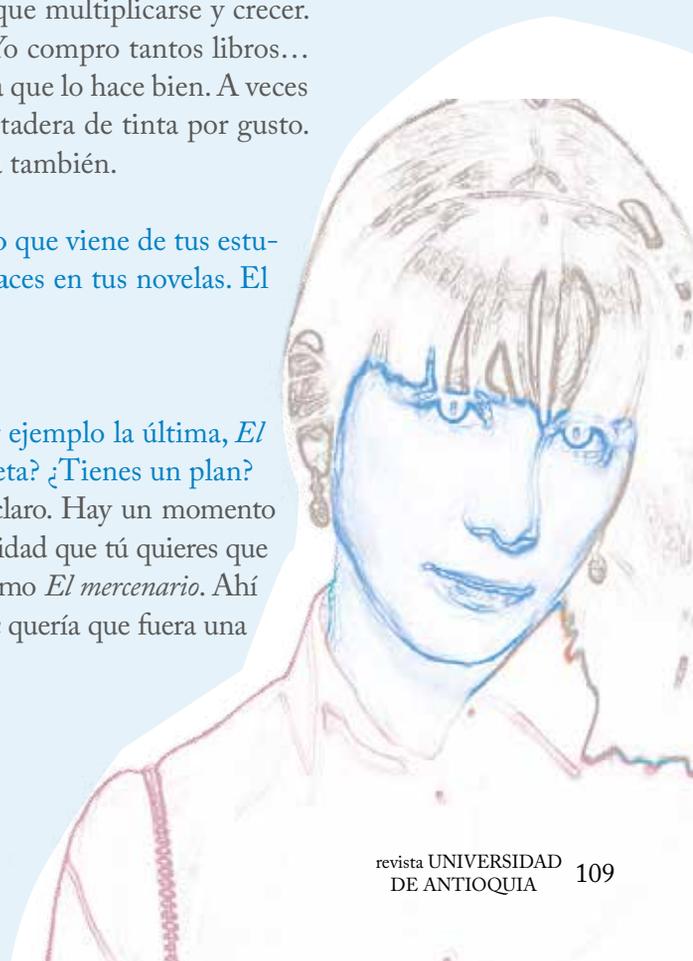
Está Carlos Manuel Álvarez, que es muy interesante. Va a madurar mucho más como escritor, como novelista. Hay que leerlo, también, como cronista. Es innegable que nos faltaban esas crónicas. No son de esa generación pero también me gustan mucho los cuentos de Mylene Fernández Pintado. El mundo del ensayo de Rafael Rojas. La literatura cubana es como un pueblo que tiene casas dispersas, donde llueve mucho, y uno va cubriéndose con un periódico tratando de llegar de una casa a otra. La Generación 0 tendrá que multiplicarse y crecer. Ya veremos... Hay tanto que leer en todo el mundo. Yo compro tantos libros... Creo que hay que hacerlo cuando la gente te demuestra que lo hace bien. A veces compro cada libro, en mi propia Cuba, que es una gastadera de tinta por gusto. Uno está expuesto a la mala literatura como a la buena también.

Una cosa que me llama mucho la atención, que creo que viene de tus estudios de cine, es el uso de la técnica del montaje que haces en tus novelas. El cómo las vas armando.

Y también del arte contemporáneo. Del video arte.

¿Cuando empiezas a escribir una novela (como por ejemplo la última, *El mercenario que coleccionaba obras de arte*) haces un escaleta? ¿Tienes un plan?

No. Yo soy hija de un dramaturgo. Tengo eso muy claro. Hay un momento ya, eso sí, cuando te faltan 50 páginas para irte de la cantidad que tú quieres que sean, porque a veces quieres que sea una novela larga, como *El mercenario*. Ahí ya trazo una escaleta sobre el final. *Domingo de revolución* quería que fuera una pieza de cámara.



¿Cómo fue el proceso de escritura de *El mercenario que coleccionaba obras de arte*? ¿Cómo lo encontraste?

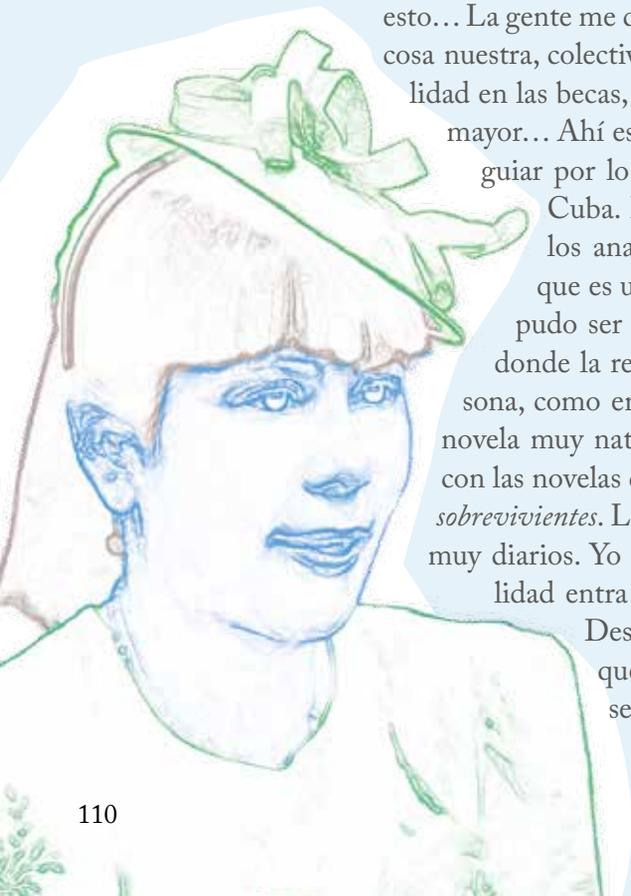
Encontré a este hombre. Viajé mucho con él. Tenía él una escaleta de su memoria. Porque, imagínate, un hombre ya de edad. Tenía sus apuntes. Estos, a la hora de contarme a mí, se contradicen un poco. Había que hacer una investigación. Y decidir entre lo que él piensa que pasó y lo que yo creo que pasó. Lo que se acuerda y no está en la escaleta. A veces no sabes si atender a esta o no. Ha sido difícil. Descarnado.

¿Cómo no dejarte devorar por una historia tan tremenda como esta?

Es una historia hecha para hombres. Es un hombre que maneja armas. Yo mucho de esa persona no sé. Esta podría haberlo hecho Santiago Roncagliolo. O Jorge Volpi... Pero no yo que soy una dama, una mujer delicada, donde los nervios están a flor de piel. Recuerdo un día aciago de trabajo donde le puse *Memorias del subdesarrollo*, la parte de los mercenarios. Lo volvió loco. Lo desquició. “¿Cómo tú puedes creer en eso?”, me dijo. Se puso muy mal. Ese día no dormí. Estaba en sus predios, además. Tenía que dormir cerca de su familia.

En mi opinión el escritor cubano contemporáneo se enfrenta a un gran problema: los lectores están esperando que, de alguna manera, cuente su realidad. Que sea un cronista de su tiempo. Sea un testigo de su época. Sea la que sea. Están (o estamos esperando) que nos cuenten (parafraseando a Lezama Lima hablando de José Martí) “ese misterio que nos acompaña”.

En eso me fue muy bien con *Todos se van* porque todos los lectores y amigos de mi generación me agradecen muchísimo. Me dan ganas de llorar contarte esto... La gente me dice: “Gracias”, porque *Todos se van* fue como un himno, una cosa nuestra, colectiva... La escuela al campo, los padres movilizados, la sexualidad en las becas, la pérdida de la virginidad con un maestro, con un hombre mayor... Ahí está eso. Yo agradezco mucho haber tenido la luz de dejarme guiar por lo que fuimos. Este último libro no tiene nada que ver con Cuba. Es Centroamérica pura. Parte. Y sí se narra Cuba es hacia los anales de la historia del protagonista o de la coprotagonista, que es una prostituta política. No creo que yo sea un cronista como pudo ser Lichi. Yo soy una escritora que trabaja muchos registros y donde la realidad le entra por la ventana. No escribo en primera persona, como en *Los caídos* (la novela de Carlos Manuel Álvarez). Es una novela muy naturalista, muy cercana al coloquialismo. Tiene más que ver con las novelas de Luis Rogelio Noguera: *Y si muero mañana* y *Nosotros, los sobrevivientes*. Los personajes son muy naturales y tienen unos sufrimientos muy diarios. Yo trabajo con una literatura más performática donde la realidad entra y sale, pero donde el hombre (como puede ser Edmundo Desnoes en *Memorias del subdesarrollo*) tiene un gran problema que es muy universal y la heroína un gran problema, que puede ser la soledad. Y cuando abres el plano te das cuenta que está



en ese contexto político. Pero si a esa mujer ahí, masturbándose en ese piso, tú le hubieses abierto el plano puede ser que sea en Praga, puede ser que sea Ana Frank con quince años... Es el problema del hombre y donde Cuba es un valor añadido. No tengo la obsesión esta de que todo es por Cuba y todo pasa por Fidel Castro. Siento que si nosotros nos dedicamos a trabajar solo para hablar en contra o a favor de Cuba se nos va a ir el momento. Y se nos va nuestro rol como autores delirantes de nuestra propia literatura. Creo que Lezama, en alguna de su poesía y en su narrativa, habló de su ostracismo y de su problema con Cuba, pero no, como dicen ustedes, "dio papaya". No dio el pie a que sus protagonistas fueran militares... Hay un poema de Eliseo Diego que dice "En mi país la luz conforma los extremos militares del todo". Algo así... La obra de Eliseo también bordea ese miedo a que se coarten las libertades personales y que el ser humano sea machucado. También en mi literatura está eso. Yo creo que para encontrar un nuevo lenguaje, en una nueva generación, y hacerlo de una manera no naturalista (como hacen cine Iñárritu y Cuarón) eso no está en la obra de los más jóvenes. Yo solamente lo he hecho porque tengo el diario como un paliativo. Y porque tengo el performance. La novela más realista, metida en un mundo deconstructivo e interesante, no la he encontrado dentro de Cuba. El "efecto Bolaño", por ejemplo, para decirlo groseramente. Él habla de la realidad de México de una manera bestial. Hacia todos los sentidos. Esa manera de narrar no la he encontrado ni en la generación de Virgilio Pinera ni en la generación de nosotras, de Ena y mía. No hay una generación que pueda contraer y decontraer la realidad. Yo he hecho esto de una manera performática. Yo soy una escritora rara. Voy a quedar siempre ahí como esto. Pero a mí me interesa porque yo soy una mujer de mi tiempo. Me interesa mucho migrar hacia las artes visuales porque no tengo mucha filialidad con la literatura y con la vida de los escritores en ninguna parte. Para mí la vida de los artistas visuales es mucho más divertida y la manera de trabajar me gusta más. Es como un puzzle. Ahora estoy haciendo cine y estoy en Hollywood trabajando. Y estoy feliz. Me encantaría ver una nueva generación que asumiera todos estos problemas. Lees un ensayo, lees sus críticas (incluso sobre mí misma) muy interesantes, muy feroces; pero cuando se sientan a escribir te preguntas si no debería haber ya una praxis de esa deconstrucción, de ese nuevo ritual para entender la época que ellos están viviendo. ¿O acaso la época de ellos migra hacia adelante y no hay un movimiento estético transformador y reestructurador de las economías literarias?

Te quiero preguntar por Leonardo Padura quien creo que sí siente, o tiene, el compromiso y la voluntad de ser el testigo de su tiempo cubano. Y, también preguntarte, por Pedro Juan Gutiérrez. Otro mundo y otra estética.

Pedro Juan es el chico malo que hay en todas las literaturas de todas las grandes potencias literarias del mundo. En Brasil hay uno, Bukowski está donde está... En los mapas, en la peripecia de la literatura están... Lo que tiene Pedro Juan en la arena de su obra, cuando la ciernes, es un mundo marginal que él conoce como pocos y donde nosotros no nos podemos arrimar. Por mucho que queramos hacer lo que hace Pedro Juan hay que ser verdaderamente terrible. Y meter el dedo en

la miel y chupársela para poder entender que las mieles de lo marginal son verosímiles. Solo él puede hacer eso. Tú lees sus novelas y te das cuenta de que él vive en ese barrio, que esos son sus vecinos y que esas son sus mujeres. *Hombres sin mujer*, de Carlos Montenegro, Reinaldo Arenas... este tipo de literatura está untada del semen y del sudor de estos escritores. Eso es algo tan coherente como sus propias biografías. Y cuando alguien ejerce una tacha sobre la obra de Pedro Juan, por ejemplo, yo hago como en los museos: doy cuatro pasos hacia atrás y con los ojos achinados me pregunto: ¿Está tachando la vida de Pedro Juan o la obra de Pedro Juan? Estamos hablando de que uno va a una librería y a nadie le ponen una pistola en la cabeza para comprarse un libro de Pedro Juan. Como a nadie le imponen alquilarse una habitación en la Centro Habana profunda (donde yo me crié con mi madre) porque siempre estará el Hotel Meliá Cohiba. Entonces es un balcón al que te puedes asomar o no. Es verosímil su sudor y su semen y para mí eso es una caja maravillosa. Es un regalo porque Cuba no es blanco o negro. Cuba también es Pedro Juan Gutiérrez. Es un pozo. Y si te quieres asomar y tu misma cara te seduce y te lleva al fondo, bienvenido. Mira a ver cómo emerges si quieres hacerlo. Pedro Juan es un ejercicio literario distópico. No todo el mundo quiere ver esa Cuba. Y a muchos de los más jóvenes les cuesta mucho entender que eso fue un residuo del período especial y del canibalismo literario de Pedro Juan. Inventado.

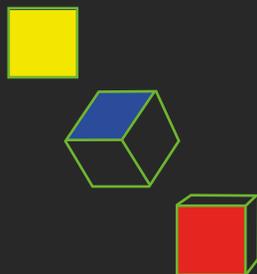
Con Padura estoy más parcializada porque es mi compañero de viaje, compartimos editoriales, festivales... Padura y Lucía son para mí como Gabo y Mercedes. Es un periodista que estudia mucho con un buen aparato de referencia. Tiene una vida cubana criolla en Mantilla. Se siente su sedimento. Y es un escritor clásico que, como Gabo, viene del mundo del periodismo. Te guste o no te guste es monolítico. Es algo que no se puede no validar al nivel de lo que escribe. Y si te pones a buscar tachas ahí, también, ves la tacha en ti mismo. Buscando defectos en *El hombre que amaba a los perros* te encuentras en el universo del hombre que creó Stalin en cada uno de nosotros. El pequeño Stalin que nos habita. Perseguidor. Creo que Padura, también como Pedro Juan, algo en sí mismo, una caja sellada. Nadie obliga a leer a Padura.

### La última pregunta, Wendy: ¿para ti qué es una novela?

Es una caja de regalo. Cuando me compro una novela es como cuando alguien te trae un regalo envuelto así, maravilloso, con un olor que puede ser a comino blanco de la India. Ese momento de ir derribando la novela, poseyendo la novela... No encuentro nada (ni siquiera el sexo) que me guste más que leer una novela nueva o encontrar un universo nuevo, un autor nuevo... Y le digo a todos los escritores cubanos, que son los que más critican a Padura y a Pedro Juan y demás animales del zoológico, que es una suerte tener una Cuba con todos esos nichos y que para escribir una mejor novela, tener un propio estilo, hacer un nuevo imaginario cubano, solo hay que hacer una cosa: ¡dejar de hablar basura y sentarse a hacerlo! Dejar de hablar tanto y el mejor homenaje: el diario cumplimiento del deber. Si las novelas de Padura no les gustan que escriban unas mejores. **U**



1er  
Simposio Internacional en  
**HISTORIA  
Y TEORÍA**  
DE LOS  
**MEDIOS**



**BAUHAUS  
PROYECTO  
IMAGEN  
ALGORITMO**

**27, 28 y 29 de noviembre de 2019**

Universidad de Antioquia / Universidad Nacional de Colombia  
Medellín, Colombia

El **1er Simposio Internacional en Historia y Teoría de los Medios** organizado por la Universidad de Antioquia y la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, es un espacio interdisciplinario para extender los análisis críticos de los medios de comunicación a los soportes físicos, a las operaciones técnicas y a los principios tecno-científicos detrás de los textos, las imágenes y los sonidos.

En su primera edición, el Simposio propone un espacio para el debate interdisciplinario alrededor de tres ejes: el proyecto, las imágenes, y los algoritmos en el contexto marcado por el centenario de la Bauhaus, una institución que emergió en un momento de coyuntura histórica para emancipar las artes y los oficios de la industrialización.

### Conferencistas invitados



**Sybill Krämer**  
Alemania



Filósofa. Su trabajo se centra en el racionalismo filosófico y sus manifestaciones en la inteligencia artificial y la digitalización de la cultura técnica. En la actualidad es profesora invitada del Instituto de Cultura y Estética de Medios Digitales de la Universidad Leuphana en Lüneburg, Alemania.



**Frieder Nake:**  
Alemania



Matemático, informático y artista. A mediados de la década de 1960, Nake, junto a otros artistas, contribuyeron al surgimiento del arte por computadora. Actualmente es profesor en la Universidad de Bremen, Alemania, en el área de Creación con Medios Digital, Signos Algorítmicos y Teoría de la Información.

**Mayor información en:** [simposiohistoriamedios@udea.edu.co](mailto:simposiohistoriamedios@udea.edu.co) (4) 219 8903 - 219 8926

Visítanos en el sitio web:

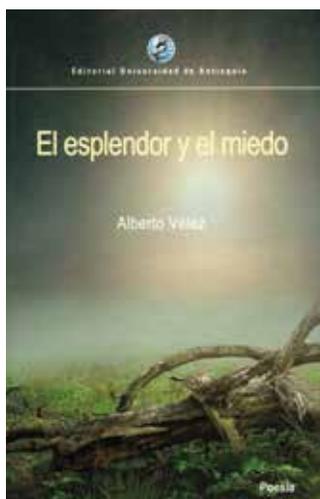


# RESPIRACIÓN ARTIFICIAL

Sara Echeverri / grabado sobre bronce



## La poesía no es como la pintan



**Alberto Vélez, 2018**  
*El esplendor y el miedo*  
Editorial Universidad de Antioquia

**E**l *esplendor y el miedo* es el título del último libro de poemas de Alberto Vélez (Medellín, 1957). Vélez había publicado *Para olvidar de memoria* en 1982, con el que ganó el Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia; *Habida palabra*, Premio Plural de México en 1987; *Voces de Baguí* en 2004 y *Cartas al muerto* en 2014.

Comienzo esta reseña diciendo que no hay nada extraño en *El esplendor y el miedo*. Son poemas hechos con palabras. Y son poemas que saben a palabras. Es decir, saben a dudas, a ironías, a soledad, a mujer, a erotismo, al amor del mundo, al odio del mundo, a muecas, a un escepticismo crédulo. A uno mismo. Como digo, nada extraño (hasta ahí).

Al final de la lectura de cada poema ocurre algo a lo que podemos llamar poesía (lo cual, sin duda, ya sí es extraordinario), si estamos de acuerdo en que ella puede ser aquello que queda en el aire, gravitando, y que sí produce algo muy raro en el lector. O escaso. Cada

poema obliga a la relectura, como si el texto o parte del texto no se hubiera entendido. Pero no es eso, seguramente, aunque podría serlo. Más bien, sin embargo, es el placer que quiere repetir.

No hay nada extraño en estos textos, me sostengo. Pero no es un libro común y corriente.

El poeta, una vez, dice con humildad: “Poco te pido hoy, Señor: / Que haya paz / Entre mi corazón y el día” (p. 77). Alguien ora y el poema se llama “Oración”. Debemos pensar que es el poeta, y su comunicación con el Señor no está lejos de la de cualquiera que confía en que una fuerza superior lo ayudará. Y su súplica es que su corazón no viva sobresaltos, que sea tranquilo, que tenga paz, sin los vaivenes que acostumbra la realidad. Sin embargo, hay una gran belleza en esa sencillez, quizás de la misma manera que la hay en las elementales súplicas y oraciones en las iglesias o en la soledad de un cuarto. No cabe la arrogancia ni el descreimiento frente a esa sencillez y credulidad. En todos los casos.

En otro poema dirá: “Ahora pienso en Dios / Como quien espera hasta el último momento / El salto del tigre” (p. 41). Hay una especie de ironía en esos versos, aunque quien los dice sea alguien que cree en Dios como una fuerza poderosa. ¿El salto de un tigre sobre nosotros no es la muerte? No son poemas optimistas ni festivos. No celebran la vida de una manera explícita, no hay altisonancias en las palabras que la nombran, más bien usa el gesto irónico como un mecanismo que, aunque no es vistoso, dice más casi siempre: “El mundo / Se despierta a sus / Tareas; insiste en / Su afán de no caer en el olvido. / Pobre empeño. La voraz Boca no / Dejará sucio ningún hueso” (p. 11).

En el primer poema (sin título)

de *Voces de Baguí* (2004), dice: “Una palabra lo es todo: encuéntrala, y cuando la encuentres no la digas: llévala en ti, guárdala, porque ella será tu defensa contra toda desolación y toda muerte. No la digas: Que tu lengua no sepa lo que al corazón ocupa” (p. 9). Ese poema puede ser, perfectamente, la enseñanza del poeta. Esa palabra —la suya— que “lo es todo”, es la que lo defiende. Y ella puede ser el silencio. Porque “Las palabras son trampas [...] No basta amarlas: hay que pelear”, como dirá en otro poema del mismo libro (p. 58).

En *El esplendor y el miedo* (aunque también en sus otros libros) pocas cosas, o ninguna, son fácilmente comprensibles a primera vista. Por eso no es un libro común y corriente y por eso es, al mismo tiempo, un libro extraordinario. Pero no porque los poemas pretendan descrestar ni enredar a nadie. No hay en ellos abstracciones incomprensibles, a la manera de los textos, inauténticos, que cifran su poder “literario” en lo que no se entiende, como si ello constituyera una cualidad.

El poeta —aquí sí es verdad— le tuerce el cuello a las palabras. Les propina el “¡Chillen, putas!”, que dice Octavio Paz. Y ellas no son aludidas con los lugares comunes acostumbrados, no hay loas ni defenestraciones gratuitas, sino que son señaladas con la más auténtica creación poética: “la palabra es dardo y blanco, / Y el espacio que los une y los separa” (p. 38).

Tampoco el erotismo en este libro, como expresión suprema del placer estético, equivale al acto mecánico del deseo. En un poema, cuyo contenido no es expresamente erótico, sino sutilmente dirigido a un ser amado, no importa quién, la cualidad amorosa (erótica) queda demostrada: “Me oigo. Y es tu voz la

que canta./ En la noche, tus sueños me persiguen,/ Tus pasos hacen mi camino./ Cierro los ojos. Tu olor me llega. / No estoy solo” (p. 37). La palabra “olor” adquiere aquí gran parte de la fuerza del poema. Una palabra, bien apuntalada, es su carga emocional. Todo se quiebra ahí, la evocación de un recuerdo se hace tangible, entra a la piel por medio de ese sentido poderoso que es el olfato.

*El esplendor y el miedo* es un libro memorable en el concierto de la poesía colombiana —a veces tan estridente— dado su bajo tono que redundante en una elegancia inusitada; su espléndida y no simulada modestia; su palabra precisa que bebe en las fuentes más hondas del autor; y dada la sinceridad que se intuye (que exhalan, en realidad) en sus temas. 

Luis Germán Sierra J.

## Alas que avivan el fuego



Juan Manuel Roca, 2019  
*Ocho estaciones*  
Editorial Universidad de Antioquia

El poeta a lo largo de los siglos ha sido tan amigo de la pregunta como alérgico a la moral múltiple del poder: “¿Qué puede hacer un buen señor / crecido en la doctrina

de los buenos modales / al escuchar a la reina de corazones / vociferando a diestra siniestra: ¡Córtenle la cabeza, córtenle la cabeza!”, nos dice Roca (p. 79). Parecería un poema de humor inspirado en un pasaje del *País de las maravillas*. Parecería una referencia a una terrible época ya superada. Pero el ser humano se distingue del resto de criaturas por las imágenes contenidas en esa metáfora enigmática llamada cabeza. Un leve golpe en la cabeza puede adelantar la muerte de un hombre. Un desvío en la cabeza de un religioso puede estimular a una locura colectiva. La frivolidad de un gobernante lo puede inducir a alquilar la cabeza para exhibir un sombrero lleno de manchas y quejidos. Un mareo en la cabeza de los líderes de una alianza de naciones puede llevar al mundo a la tragedia. Las bombas atómicas que arrojaron sobre dos ciudades japonesas es un testimonio de lo que causa una cabeza embrutecida con la perversión de los genios a su servicio. Y las preguntas suscitadas en la lectura de la serie de preguntas finamente hiladas en el poema de Juan Manuel Roca, lleva a un lector a suponer que la arbitrariedad del poder puede anular la mínima inteligencia que le permite a un hombre obrar con sensatez. Por lo anterior y por lo que viene el “poeta nos legó su horror a la gloria / y más aún, su horror a la patria” (p. 82).

La obra de Roca es reconocida por sus poemas motivados en el miedo, el sueño, la noche, y muchos lectores le deben valorar otros aciertos. Pero en *Ocho estaciones* he encontrado los versos más dolorosos que se puedan imaginar: “Mi temor es como el pájaro / que queriendo apagar su nido en llamas / bate sobre él las alas que avivan el fuego” (p. 106). Son unos versos tan sugerentes que uno se queda lelo en su

belleza y debe suspender la razón para percibir el dolor que está sintiendo nuestra alma. El dolor proviene de la obra inocente y afanada de un ser sensible e irracional, y pequeño y tan liviano que su vida trascorre en el aire. Un ser que sólo se parece a la imaginación de un niño. ¿Cuántos, así, no han quemado su casa? ¿Cuántos, así, no le han puesto fin a culturas enteras? Y, de esta manera, mentes adelantadas están exterminando la naturaleza y la existencia humana. Los diseñadores de siniestros promocionan la barbaridad como progreso y, por primera vez, la ciencia ha podido unir dos palabras no hirientes al oído y a tamaña catástrofe la llama calentamiento global.

Los anteriores despropósitos renacen entre nosotros y prosaicamente se conocen como la Violencia. En Colombia la violencia es una tradición más ciega que la religiosa. Y los críticos llevan décadas buscando una novela sobre la violencia e ignoran inquietantes cuentos más sugerentes que pomposos estudios y tesis meritorias. A los violentólogos de la estética literaria tampoco se les ha ocurrido indagar por una obra sobre la belleza, la única que podría explicar, sin tantos rodeos, algunos misterios del hombre. Y esa belleza integral la podrían encontrar en lo más profundo, breve y certero: la poesía.

En *Ocho estaciones* hay varios poemas que logran integrar la violencia, la belleza y sugiere la no-violencia cuando pone de presente la falta de un dios benigno. Los hacedores de espejos ciegos facilitan el acceso al reverso de las formas palpables y nos encontramos con la belleza auténtica. Un sobrio emperador le ordena borrarle la cascada a un cuadro y el pintor le obedece y, subrepticamente, pinta una rana y el emperador no se impacienta con el sucesivo

y horrible croar porque lo confunde con el palpar de su corazón. Estos versos logran revelar la autoridad inútil de un arbitrario, la obediencia y la desobediencia del artista, la belleza que es capaz de transformar un talento y la confusión del poderoso en la antesala de la muerte.

Una tradición autoritaria oprime la sensibilidad, controla las respuestas y le teme a las preguntas y, para perpetuarse, envía a sus descendientes a especializarse en la escuela del odio, tan elitista que el aprendiz de tirano solo le gusta jugar con su sombra. Pero en el mundo de las cárceles abstractas y materiales, siempre, habrá alguien que se arriesgue a buscar la libertad. "Se escapa del presidio/ leyendo a San Juan/ de la Cruz sin que le apliquen/ la ley de fuga/ o le aumenten la condena" (p.100). La lectura es parte esencial del espíritu y está más allá de las sentencias jurídicas. Y Roca lo enfatiza desde sus primeras publicaciones. Una de sus virtudes literarias es no ocultar a los autores favoritos. Y no lo necesita. Ha logrado crear una voz cuyo sello inconfundible es conocido por su variedad de matices: el humor, la cadencia, el uso de palabras comunes, las metáforas deslumbrantes, la ambivalencia en el uso del lenguaje tanto en su escritura como en su conversación cotidiana.

Por ello su poesía se puede ubicar más en los libros que en la historia y en una geografía conocida. Sus amplias propuestas se tornan huidizas de la realidad aclamada por los fanáticos de patrias y límites. "Entrar en un mapa cuyos predios siempre son ajenos" (p.43); es entregar la libertad y aceptar las líneas peligrosas llamadas fronteras. Toda frontera fue trazada por el antojo de alguien de una peligrosidad tan avasallante que se dio el lujo de imponer

semejante bajeza. Los mapas suprimen los caminos y dividen la conciencia del hombre y la confinan en naciones, pueblos, ataúdes. Los mapas han reducido a su mínima expresión el movimiento humano y ni siquiera dejan libre el relámpago para usarlo como medio de escape. El mapa es testimonio de la violencia que ejercieron los invasores y se consolida con las audacias de los genios futuristas que nos están privando de un punto sólido para poner en reposo nuestra muerte. De esta reducción no escapa nadie. Al poder le parece que el vacío es demasiado para un hombre y los usureros lo justifican y a ningún pensador le conmueve que Bogotá sea la capital de las ausencias. El mapa de un territorio coincide con el dogma religioso, la ideología política y la lengua dominante. Los mapas y "las estatuas ignoran la historia de los transeúntes".

El escepticismo es otra de las variables de *Ocho estaciones*. No encuentra el misterio estético en los moldes que imponen las distorsiones de la luz. Leyendo sus poemas uno intuye que la deslumbrante luz es un engaño apenas menos peligroso que la sombra que trata de imitar las dimensiones de nuestro cuerpo. Su poesía está fuera de las formas que proyecta la luz del sol oficial, la cantaleta del conocimiento neutro y la frivolidad de la estética de las conveniencias. En los poemas de Roca hay convicciones con el humor, la libertad y las alteraciones causadas a los significados de la palabra. Le ha sido difícil acomodarse a la luz que proyecta una ruina "proporcional a la sombra mordida del sol que agoniza" (p. 140). En la estación el *Anarco y la lira* hay un poema de versos explícitos que elogian a ese anarquista de Nazaret que repartió pan y vino y que, después de dos milenios, se ha convertido en el único libertario con

éxito en la tierra y se proyecta en la cultura con arrogancias de perpetuidad. Al autor no le importa porque se siente satisfecho con lo que no es y abomina a aquellos triunfadores que anhelan poseer docenas de manos para aplaudir a quienes les multiplican el humo de la calavera y les hacen creer que todo hombre es ya un futuro cumplido.

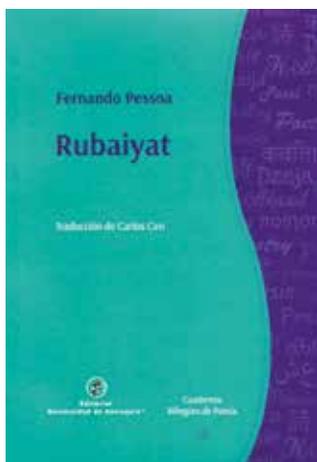
Se debe ahondar en muchos versos para comprender que el poeta nos sugiere que también nos están embargando el vacío. Pero sobre el vacío, tal vez, pueden planear los sueños. Y sería la última posibilidad para defender, al menos, la porción de nada donde ocurren nuestras actividades oníricas. Si permanecemos dentro de las *Ocho estaciones* la respuesta puede ser el dolor, el asombro o la risa. El asombro si nos reflejamos, por ejemplo, en "César Vallejo invita a una cena". El dolor del pobre diablo que estorba en la fiesta de los audaces y, quizá, parte a perfeccionar su desdicha en los salones de baile del edén. Y la risa si nos detenemos en la poetización que hace de pasajes de Kafka visto, a la ligera, como un escritor de asuntos de las burocracias deprimentes. "El insecto convertido en hombre no puede traducir sueños". Y si el vacío nos ha sido arrebatado, y ya no nos sostiene ninguna esperanza ni nos guía siquiera la pesadilla, nos queda por reconocer que, también, en "el sueño todos somos extranjeros".

Debido a las dinámicas no evidentes de la realidad, nada de lo que se escribe es real; pero el hombre no es un ser abstracto ni su muerte es una ficción y, al menos, la poesía acepta su existencia y trata de darle un futuro perdurable. Y los poemas de *Ocho estaciones* nos remiten a una realidad de la imaginación y, por ella, podemos entrever la historia. Sus poemas vuelven a certificar que

la literatura es la única que facilita una razón veraz de las aventuras y desgracias del hombre. En fin, en la poesía de Juan Manuel Roca las palabras no son hadas caídas de labios del fabulador. **U**

Víctor López Rache

## Pessoa y Jayyam bajo un mismo techo



**Fernando Pessoa, 2019**  
*Rubaiyat*  
Editorial Universidad de Antioquia

Lo primero que se me ocurre para empezar esta reseña es saludar con entusiasmo el *Rubaiyat* de Fernando Pessoa y la traducción que nos entrega Carlos Ciro, alguien que conoce muy bien la legión de poetas que convivían bajo el abrigo señorial del poeta portugués (esta vez en diálogo con un persa nacido en 1040 y muerto en olor de hedonismo y vitalidad a la edad de 80 años). Y por supuesto, celebrar un encuentro, un cruce de caminos que se unen y bifurcan en la vasta obra del poeta portugués.

Se sabe que los rubaiyat son cuartetos sin rima en el tercer verso y que rubaiyat es el plural de rubai, cuarteta. Pessoa los escribe en

un diálogo fantasma con Jayyam y en un mismo espíritu, como si un común sentido de la transitoriedad de la existencia los hermanara. Como si supieran que la vida es un paréntesis entre dos nada y que por eso hay que llenarlo de una y más vidas, de uno y más festejos.

Una suerte de *carpe diem*, de hazlo ya, cobija a estos dos poetas de siglos distantes. Y es casi como si Jayyam se trocara en otro heterónimo del inabarcable Pessoa. Valga preguntarse, ¿si el resabiado portugués fuera a una sesión de psicoanálisis cuántos divanes necesitaría? Tendría quizá que dejarse analizar en un conjunto de divanes, dada su personalidad múltiple y la repulsa a lo que Carlos Ciro llama con acierto “la abolición del dogma de la personalidad” (p. viii).

Tanto en Jayyam como en Pessoa funciona una gran interrogación filosófica que asume que la ilusión de la realidad, sus espejismos, se desvanecen ante el rapto del tiempo. Todo parece ser anotado en un libro de pérdidas desde un amplio repertorio de naufragios.

Viajeros hacia la nada, y quizá como Al-Mutamid, el poeta mozárabe que veía por un ojo un jardín y por el otro un desierto, el encuentro de Pessoa con Jayyam parece de la misma manera atender a la belleza y al mismo tiempo a su asedio y precariedad. Belleza y precariedad van de la mano, parecen decirnos.

En una metáfora cromática acerca del ajedrez, el poeta persa habla de los escaques negros como de la nocturnidad y de los blancos como de las horas del día. El colofón elusivo parece ser que las piezas negras y las blancas terminan irremediablemente en la nada de una caja.

Y acá valga la pena recordar que en una iglesia de Estocolmo hay un mural que representa a la muerte jugando al ajedrez, y que muchos

otros artistas, como el mismo Jayyam entreveran el ajedrez a la muerte, a una suerte de jaque mate que a todos nos espera. “Dios mueve al jugador y este la pieza”, diría Borges en su poema “Ajedrez” en el que hace guiños a Omar, hedonista y matemático.

Pessoa crea y recrea la nada como fin, el arte de saber partir en la caravana. Y mientras tanto, da cuenta de él y de sus otros, de los otros y el nosotros. Todo le interesa. Nada le es ajeno. De ahí su *carpe diem*, su quehacer permanente en el ahora.

Como lo dice Alberto Caeiro, uno de sus heterónimos: “Si después de morirme quieren escribir mi biografía / no hay nada más sencillo. / Tiene solo dos fechas, / la de mi nacimiento y la de mi muerte. / Entre una y otra todos los días son míos”.

No es un azar que persona en portugués sea pessoa. O mejor aún, personas. De ahí que tenga una multitud, como esas muñecas rusas, de habitantes en su pecho y que por eso pueda ser como lo desea “un fingidor”, alguien que reúne como nadie en la poesía un concilio de soledades.

Puede adoptar la condición de vagabundo cuando dice que “la vida es un mendigo ebrio / que alarga la mano hacia su propia sombra”. O columbrar una sensación de venir con un camino trazado: “no vas por la calle, la calle sigues”. O tal vez saber que Troya y un perro, convertidos en despojos no fueron más que una ilusión. Y que, entretanto, nos seduce una y otra vez “la promesa de la vida”. Todo resulta visto en este libro por los visillos de la poesía del persa: “Jayyam, en cuyo hogar no hay postigo”, nos dice en uno de sus versos.

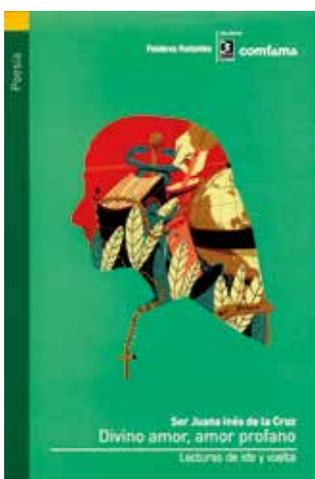
La fugacidad de un sultán o de una rosa, de un pájaro o de una ciudad, son sustraídos por la cisterna del tiempo. Una de sus cuartetos nos lleva a preguntar de cuántos sultanes muertos se conforma una

ciudad. Al igual que sus múltiples ciclos y personalidades líricas Pessoa nos lleva en este libro a pensar que es bueno pedir vacaciones de uno mismo, del mismo rostro matinal y repetido en el espejo, lo que quizá sea el nacimiento de uno o de varios de sus heterónimos. "Vacaciones de ti, alégrate de tener", nos dice una de las cuartetos de su Rubaiyat. Esas vacaciones de sí las ejerció al irse a vivir en sus 136 heterónimos, según un último censo poblacional de reciente empadronamiento, como me lo recuerda con puntualidad estadística Carlos Ciro, alguien que ha seguido el cardumen de pasos de este autor portugués dueño de un extraño vitalismo sombrío.

Fernando Pessoa no deja de crear máscaras, aún bajo la mascarada de un poeta persa revisitado cuyo alias era el tendero. Por algo dice que "toda máscara es una calavera./Toda alma es la máscara de nadie". 

Juan Manuel Roca

## Extraña rosa incomprendida



Sor Juana Inés De la Cruz, 2019  
*Divino amor, amor profano.*  
Prólogo Doris Elena Aguirre.  
Colección Palabras Rodantes,  
Comfama, Metro de Medellín.

Me han pedido hablar de la obra de sor Juana Inés de la Cruz, y lo primero que diré, después de muchos años de haberla leído, es que se renovaron en mí la admiración por un carácter tan fuerte y decidido, tan honesto e independiente como el suyo, y la certeza de que ella misma, su vida, es el poema, la música y la idea más preciada que nos haya podido heredar. Nada en su poética o en su prosa quiere complacer. Todo lo contrario, se arriesga hasta el punto de ser ella misma su propio juez, su crítico más severo. Al escribir, Juana Inés de Asbaje y Ramírez se observa en el espejo de su tiempo, se estudia, se examina con inteligente agudeza. Sabe que no hay otra forma de acercarse, al menos, a su verdad, esa que le exige su entorno, pero en mayor medida, su propio espíritu, su deseo de abrazar todo lo que compete al ser. Espíritu rebelde, inquieto, anhelante, no por voluntad de transgresión, sino por convicción, por necesidad, por tratarse de su búsqueda más auténtica.

Y en esta búsqueda se entrega, se reclama. Se aparta del mundo para estar más cerca de él, silencia su cotidianidad, sus posibilidades como preferida de los virreyes, para escuchar sus propias preguntas, sus temores, el movimiento místico de su alma libre de dogmas, pero prisionera en el fuego de querer saber más, mucho más de lo permitido, y de querer construir un pensamiento propio, un mundo en el que por gracia de la contradicción y la imposibilidad, todo estuviera de alguna forma completo, asistido por luces y sombras, por ascensos y descensos, un mundo que le exigirá aún más, puesto que es infinito.

Es tan profunda la reverencia que pocas veces podemos sentir frente a ciertas obras que es imposible no expresar, a riesgo de

estar en desventaja, lo que para nosotros significó ese encuentro, esa lectura emocionada, ese ir de la mano de quienes comprendieron que cada palabra, cada sonido, cada pincelada, debía corresponderse con el tremendo silencio que los originó, con la necesidad ardiente y la vivencia palpitante de un llamado que les cercaba el camino, y al mismo tiempo, lo abría para ellos de un modo distinto, único, irreplicable: "Finjamos que soy feliz,/ triste Pensamiento, un rato;/ quizá podréis persuadirme /aunque yo sé lo contrario:/Que pues sólo en la aprehensión /dicen que estriban los daños,/si os imagináis dichoso/no seréis tan desdichado./Sírname el entendimiento/alguna vez de descanso" (p. 66).

Es claro que Juana Inés de la Cruz no era una mujer de su tiempo. Siempre, desde muy pequeña, estuvo más allá de lo que le concernía, un poco por decisión propia, un poco por su talante voluntarioso e inconforme, pero también porque estuvo tocada por la gracia de la palabra. Es sabido que aprendió a leer desde temprana edad, pero esto no hubiese bastado si su curiosidad y su deseo casi sensual de acariciar el lenguaje, de hacerlo suyo, con todas sus raíces y sus ramas, no la hubiera obsesionado tanto como una joven doncella lo hace con su primer amante. Y es que esto era la poesía para sor Juana: la posibilidad de sublimar el amor, lo femenino, la fuerza volcánica de la existencia. En sus poemas podía mirarse de frente, saber quién era y hacia dónde se dirigía; conocer los ritmos, los impulsos de su alma, su pasión por aquello que nombrara las cosas tal como ella las soñaba, no como eran, y a desdeñar lo que pusiera un muro de vanidad o indiferencia que la alejara de la realidad alada que había

construido para sí. Realidad no exenta de grandes negaciones, de dolorosas contradicciones y muchas más de incertidumbres. Pero todo eso ella supo sortearlo, valiéndose de la fuerza y la voluntad que asiste a los grandes espíritus.

No quisiera referirme a sor Juana Inés de la Cruz como a la mujer valiente, paradigma de tantas luchas conocidas y que persisten aún hoy, sino como al ser que supo desprenderse de toda condición de género. Trabajó en sí misma y en los otros con la tenacidad de un espíritu sediento de libertad y entendimiento. Sus palabras, así como su manera de estar en el mundo, son una lección indiscutible para todo aquel que quiera mirarse con verdad. Más allá de minorías, más allá de cualquier división que quieran imponernos, y por supuesto, más allá de cualquier conveniencia: "Si los riesgos del mar considerara, /ninguno se embarcara; si antes viera /bien su peligro, /nadie se atreviera /ni al bravo toro osado provocara; /si del fogoso bruto ponderara/ la furia desbocada en la carrera / el jinete prudente, nunca hubiera/ quien con discreta mano lo enfren-tara./ Pero si hubiera alguno tan osado / que, no obstante el peligro, al mismo Apolo /quisiese gobernar con atrevida/mano el rápido carro en luz bañado, /todo lo hiciera, y no tomara sólo /estado que ha de ser toda la vida" (p. 49).

Es un acierto poner al alcance de muchos, en un tiempo tan desangelado como este, la voz de uno de los seres más coherentes y bellos que ha tenido la poesía hispanoamericana. En esta voz portentosa, la de sor Juana Inés de la Cruz, se puede rastrear la transformación de una época como la de la Nueva España, y un estilo barroco, que empezaba a gestarse. En ella logra todo su

esplendor y osadía, y en ella temas tan comunes como el amor, la contemplación y la necesidad de un pensamiento propio y único, que tuviese hondas raíces en su tradición y en su cultura. Además, que no se prohibiera el vuelo y la exaltación, se nos presentan desnudos de todo artificio, y aunque muchos de sus poemas nazcan de las ideas que tenía sor Juana del mundo, de su tiempo, de Dios, de ella misma. Están como imantados de una presencia ardiente, casi confesional, de una fuerza que se abrió paso por entre las dificultades y los estorbos que ante su pie puso la sociedad del siglo XVII.

Como ya se ha dicho, desde sus comienzos esta mujer mexicana, latinoamericana y universal, lo tiene claro. Sin ataduras de ninguna especie, quiere avanzar en esa casa penumbrosa que es ella misma, explorarse, decir susurrando y en voz alta, todos los nombres que la asistían: Isis, Catalina de Alejandría y Faetón. Símbolos de lo que eran en ella alma y cuerpo, como bien lo refiere Octavio Paz, sor Juana Inés de la Cruz fue creadora de realidades tan altas, que solo quien tiene el coraje de crearlas, tiene el coraje de vivirlas. Dueña de sus sentires y pasiones, logró aquietarlas en su corazón, permitiéndose así una renovada existencia, existencia que conoció su ascenso y descenso, cuando la cuerda de la inquisición que estaba al orden del día, y la oscura estrechez mental de los clérigos, la envolvió hasta asfixiarla, hasta hacerla retroceder en lo que ella había labrado con tanta firmeza y conocimiento de sí, con tanta honestidad y tanto empeño. Siempre sucede que venimos a llorar junto a los restos luminosos de aquellos que se atrevieron a guiar el carro del sol, aun conscientes de que tal empresa los reduciría a cenizas, los

haría solitarios e incomprensidos. Pero estaba el instante alado, aquél de la visión y la escritura.

Tenemos ahora frente a nosotros una rosa extraña, una bella raíz viva que no hemos valorado ni reconocido lo suficiente. Leerla sería un ejercicio de lealtad con nosotros mismos, con lo que somos capaces de hacer y decir. Pero que, por prudencia, conveniencia o miedo, callamos y desterramos de nuestra existencia cada día, minuto a minuto. **U**

Lucía Estrada

## Justicia literaria



Ramón Díaz, 2010  
*La ciudad está triste*  
Eduvim, Colección Tinta roja



El hecho de que *La ciudad está triste* (2010), novela breve del escritor chileno Ramón Díaz Eterovic (1956), haya sido publicada en la colección Tinta roja, dirigida por Fernando López (director del festival negro Córdoba Mata) y supervisada por Lucio Yudicello, de la editorial Eduvim de la Universidad Nacional de Villa María de la provincia de Córdoba, en Argentina, corresponde perfectamente a su

propósito: denunciar las acciones ilegales de grupos oficiales de seguridad en contra de estudiantes con ideas políticas de la "onda roja". Nada más lógico que esta editorial universitaria publique y difunda una obra que tiene mucho que ver con la historia infame de dictaduras en el Sur, de Argentina y Chile, con su propia historia gremial de estudiantes y profesores libertarios, con su actualidad social de oposición a regímenes autoritarios y, sobre todo, con su quehacer académico impregnado por todo eso de política, eso que, para el narrador, simplemente "pasa a nuestro alrededor" (p.34). Tal universidad se encuentra en la cuna misma de la libertad académica: fue en la provincia argentina donde se promulgó en 1918 la Reforma Universitaria de Córdoba que tantos efectos nacionales e internacionales ha alcanzado y que aún hoy posee un carácter progresista y moderno que sirve de faro para el continente entero. Universidad y libertad, universidad y acción política se identificaron hace ya poco más de cien años para fijar una senda política a la academia latinoamericana que, con dificultad, se ha mantenido, sobre todo en contextos nacionales donde se ha hecho de la educación un negocio y de las universidades espacios de amaestramiento de individuos para el mercado laboral y la vacua producción.

Siguiendo la línea del epígrafe de Ernest Hemingway ("¿Quién no está triste por el mundo entero?"), para Heredia, el reconocido detective de Díaz Eterovic, entre alcohólico y jugador, el lector de "novelitas" de crímenes (p.44), su mundo, la ciudad, está triste... y, eso no es todo, casi al final, también resulta "hostil" (p.53). En primera persona el investigador da su versión de esta ciudad que puede ser cualquiera

del Sur y de uno de los hechos violentos derivados de la arbitrariedad oficial: "Quienes dirigían la ciudad se reservaban el juego sucio entre las manos y no se necesitaba mucha imaginación para saber de dónde provenía la violencia. El poder avallaba la verdad y yo tendría que verme las caras con ese poder" (p.39). Para el detective: "Honrado es una palabra que ya no usan ni en los libros" (p.21); y, de entrada, afirma respecto a su pasado: "dejé de estudiar leyes, porque comprendí que la justicia se movía por otra parte, amparada por la complicidad del dinero y el silencio" (p.14): otra manera de ver la formación universitaria, sobre todo del campo del Derecho, ajeno a la justicia.

En *La ciudad está triste*, una estudiante, Marcela, busca a su hermana Beatriz, también estudiante, desaparecida, simbólicamente llamada América: "Beatriz y América eran la misma persona" (p.36), afirma Heredia, estableciendo con ello la identidad entre una estudiante desaparecida y América entera, espacio de estudiantes desaparecidos. Para dar con su paradero, el investigador se aprehende a precarias pistas, que van desde un presunto "pololo" de la chica, que a su vez ha desaparecido, hasta un real pretendiente que le explica que Beatriz "[e]mpezó a hablar de cosas como democracia, justicia, derechos humanos, y se metió en asuntos no muy bien vistos en este tiempo. Onda roja, usted entiende" (p.32). En el camino de esta pesquisa van cayendo nuevas víctimas a manos del poderoso enemigo: los Servicios de Seguridad del Estado. "Servicios que, aunque nadie lo había dejado por escrito, existían dedicados a investigar y reprimir a los adversarios políticos" (p.45). Cualquier parecido con la realidad latinoamericana

abruma. Las funciones de los Servicios de Seguridad exceden cualquier norma y se dedican a perseguir a la oposición, incluso si es un estudiante crítico del régimen. De esto saben las historias nacionales de América Latina y también los servicios secretos de Estados Unidos.

En la novela, el estudiante Fernando Leppe, "delegado de los alumnos en su Carrera. Ha llevado la voz cantante de la agitación de algunos problemas, y eso no se perdona" (p.35). El chico es interceptado junto con Beatriz en la puerta de su casa: "Los muchachos fueron detenidos por un grupo del Servicio de Seguridad" (p.49), afirma el detective, sobre la base de que los "delinquentes comunes no suelen secuestrar jóvenes a la entrada de sus casas" (p.41). "No es la primera vez que se sabe de tipos que tiran de chincol a jote en nombre de la patria" (p.44), agrega el investigador vinculando jerga y oposición: *ratis*, tiras o policías disparan a todo lo que se mueva. En tales circunstancias, Heredia emprende la persecución del responsable directo del hecho: "Maragaño es uno de los jefes de operaciones de Cortés, el mandamás de los Servicios de Seguridad. Mala gente" (p.52), aclara. El enfrentamiento entre Heredia y este hombre y, en términos amplios, entre un individuo honesto y la pordumbre del sistema constituye el meollo de la novela. Esto sobre la base de que, de no ser por la acción del investigador, jamás habrá justicia: "En esta ciudad la justicia tiene doble venda sobre los ojos" (p.68), dice. Luego agrega: "Mi estilo de trabajo tiene algunos detractores, pero da resultados" (p.68).

En efecto, resulta fundamental el estilo de Heredia que tiene un contenido literario: "Las pistas que revelan al culpable en la última

página son para las novelas; en la realidad los asesinos ostentan sus culpas con luces de neón. Se conoce sus nombres y apellidos, pero nadie hace nada por juzgarlos” (p. 69), afirma. Sobre esta lógica, la novela *La ciudad está triste* denuncia la obviedad de la delincuencia oficial en la “vida real”, donde se conoce de sobra a los responsables de los delitos, pero no hay juicios contra ellos. Por el contrario, en la ficción, surge un Maragaño casi al final de la novela. El Cortés, es solo un referente; queda como telón de fondo. La única reacción posible de la literatura frente a la injusticia es entonces atacar al culpable que la acción novelesca le pone por delante al héroe. Heredia es entonces el justiciero que, sobrepasando todos los obstáculos de esa repulsiva realidad que describe, ejerce la acción directa para punir al responsable. El mandamás de los Servicios de Seguridad del Estado resulta inaprehensible. Su *cortesía* se identifica con la naturaleza del Estado canalla que permanece como un Leviatán supuestamente necesario pero invisible, un Goliat que pese a sus fechorías se mantiene incólume frente al ciudadano, un David desamparado por instituciones judiciales que no cumplen ningún papel. Esa es la anomia social a la que me he referido tantas veces y en tantas novelas latinoamericanas que hacen parte ya de un catálogo acusador.

De tal modo, como sugiere el escritor peruano Diego Trelles, es la literatura el espacio para una sanción que acaso permita a los lectores una satisfacción moral imposible en la realidad. La novela *La ciudad está triste* cumple esta función al “sancionar” al responsable de una temible red oficial de..., como diríamos en Colombia, “limpieza social”. El antecedente de una muchacha,

¿otra estudiante?, que “murió en la tortura” (p. 61), sirve de ambientación para tal resolución: “para hacerla desaparecer la llenaron de explosivos y la hicieron volar al interior de una oficina pública, simulando que ella era parte de un fallido atentado extremista” (p. 61). Frente a esta infamia, como en las novelas clásicas, por mano propia el héroe satisface en algo los derechos de las víctimas. Es el Quijote de la posmodernidad que defiende viudas, endereza entuertos, ampara doncellas y socorre huérfanos que son probablemente estudiantes.

Para un país como Colombia, agobiado por problemas semejantes, resulta evidente la actualidad de esta perspectiva de la acción del Estado en *La ciudad está triste*. La semejanza de esta percepción con nuestra historia reciente no solo puede verse en casos como las ejecuciones de civiles por parte de agentes de las Fuerzas Armadas a cambio de dinero, vacaciones, promociones o estrellas en el uniforme, los cínicamente llamados “falsos positivos”. Se advierte, también, en las amenazas que han recibido los estudiantes universitarios que participaron en las marchas de 2018. Entonces, buena parte de los alumnos de las universidades públicas del país se movilizaron exigiendo sus derechos y el gobierno ofreció apoyos económicos que día a día se han ido olvidando en el maremágnum de la política. ¡Qué ávido está el mundo triste de justicia!, podría clamar Heredia, Díaz Eterovic y todos en una gran manifestación continental. **U**

**Gustavo Forero**

## Estar juntos



Gokula (2019). *Alma*. Estímulos para el Arte y la Cultura, Medellín. Pre Producción en Ambiente Comunidad, Grabado en Coolto Music Studio, producción Radio Chakarruna y Gokula Music.



Hay maneras contemporáneas de medir cuándo algo es música o cuándo alguien se vuelve un músico. El argumento mediático parece el más contundente de toda la historia del arte: basta saber cuál es la canción más escuchada en Spotify a nivel mundial, digamos cincuenta y cuatro millones de oyentes al mes, o el artista con el mayor número de reproducciones en Apple Music, mil millones. Este criterio siempre servirá para definir el arte por medio del consumo y, al final del ejercicio estadístico, la cifra desplazará con mayor velocidad la experiencia estética a un plano deleznable. En tales condiciones, la relación *sine qua non* espiritualidad y música tiene poca o ninguna validez para ser erigida como una forma válida de definir el arte. Ser arte para sanar es hoy algo inimaginable. Preferimos la degradación lujuriosa.

*Alma*, el primer álbum del joven Gokula, es un ensamble de músicos y colectivos que hace una apuesta por el reencuentro espiritual y la

gratitud de la vida: “los dos sabemos bien / que estar juntos es nuestra bendición” (“Padre”). A través de la fusión de influencias musicales de varios orbes, el disco celebra la reconexión con la ancestralidad y la humanidad. Aquí la música popular y la autóctona, con ritmos e instrumentos argentinos, bolivianos, peruanos, colombianos, de culturas ancestrales de Norte América y de Oriente y la India, construyen un espacio donde el canto individual y colectivo se torna un pariente cercano de los mantras. Aquí no hay millones de descargas pero sí una gran esperanza, una ilusión sanadora, meditativa. El canto nos devuelve la posibilidad de agradecer y amar a la madre, al padre, a la vida, a la humanidad. Todos los aspectos de la existencia dialogan en armonía gracias a la música y al contenido de sus letras.

Sin duda estos legados musicales ancestrales repican con desagrado en el público masivo. Nos hemos acostumbrado demasiado a aceptar el ruido de las máquinas estruendosas que miden el arte. La estridencia y la espectacularidad nos borran la facultad para escuchar estas otras músicas, también nuestras y modernas, pero de efectos y recursos muy diferentes. Aquí no hay uso por consumo de aires y de instrumentos musicales. Aunque son evidentes los elementos del rock, del pop, esos instrumentos y esas voces sueñan a charango, zampoñas, queñas, cuencos tibetanos, semillas. Aunque aquí se habla de amor, no se recurre al facilismo del *menéate*, del *devórame*; más bien se emplea un lenguaje extrañamente anticuado: “Si somos todos hermanos / no entiendo por qué nos peleamos” (“Shanti Om”). Anticuado es el llamado a la convivencia, a la dignificación de las culturas y las formas de vida que respetan los

elementales: “Budha, Rama, Jehová / Adonai, Allah / Wirakocha, Kaku, Serankwa, Jah / Kukulkan, Sri Krishna” (“Shanti Om”).

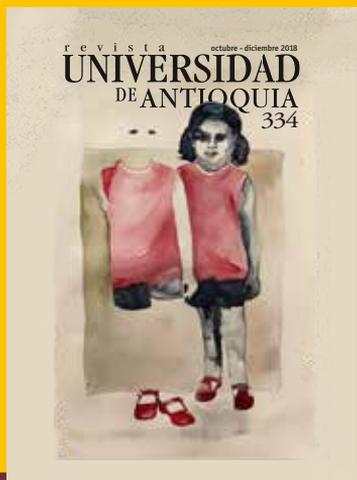
Lo anticuado, qué misterio, es siempre lo moderno. Lo que vuelve con fuerza, con dulzura, y conecta también reestablece. Las noches de lluvia en Amatlán nos recuerdan lo fundamental y lo sencillo que es el agua, que es el aire. Es “aire no más”, es “un regalo no más”. La tranquilidad de aceptar la belleza de la vida, de su magia y sus dones, nos lleva a querer al viento, a aceptar que “así el sol siempre / amanezca anochece así no quieras” (“Ay amor”). El ansia de viajar se compagina con el deseo de estar “a solas conmigo”, con el deseo de estar bien, en realidad, en medio de ese gran tejido de seres que es la existencia. “Y ahora, ¿qué soy?” (“A solas conmigo”). La voz de la madre procura un mundo interior, semejante a ese mundo exterior que también es el vientre de la madre. No somos de acá o de allá, “somos de vos” de esa madre enorme, protectora y maestra. Esa madre es la misma que nos abraza “en el centro de la tierra” (“Reina universal”), en medio de las “noches de ternura / o noches de amargura” (“Alma”).

El canto de Gokula y sus amigos aspira a “estar en calma” (“Reina universal”), a equilibrar. Vivimos segundo a segundo experiencias extremadamente desbordadas, pasadas por el descontrol. No hay tiempo en medio de millones de relojes. Por eso es extraño encontrar un disco de una voz firme, de matices seductores, que dialogue con el viento: “Cura, cura Munasquechay” (“Reina universal”). Cura, cura, amada mía. Cura, cura, madre universal. Quizá asistimos a una nueva juventud, una de las más queridas y admirables. Esa que nos invita a estar bien: “Cantando todo el día, bailando sin

parar” (“Hari Bol”). Merecemos vivir, vivir bien, celebrando la vida, el aire. Este mensaje, por desubicado y pueril que parezca, es legítimo y necesario. Además se entiende, con claridad: “Yo sé vivir, entregar amor, buscar la paz” (“Merecemos vivir”). Cuando Gokula traza la pregunta por la paz no cree en su origen único. En Alma el canto del río Amazonas se entona junto al del Ganges, por la secreta conversación entre la montaña y el mar. Gokula evita el narcisismo, porque sabe que en el viento, el aire y la palabra son solo formas de desembocar en otros y en sí mismo. **U**

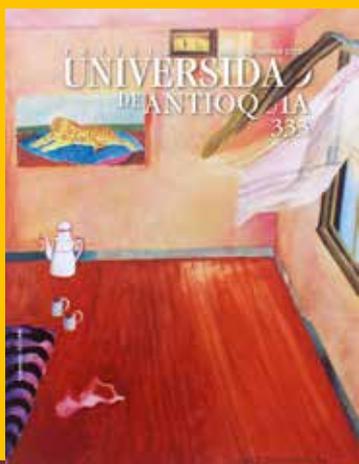
**Selnich Vivas Hurtado**





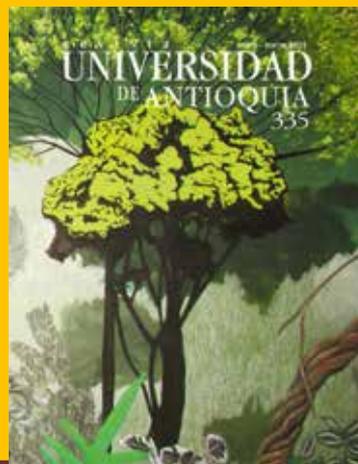
**334**

200 años del nacimiento de  
Iván S. Turguénev  
Especial 50 AÑOS CAMPUS  
Los escritores leen a  
Schopenhauer  
Cartografía de un viaje  
La lista de tus órganos  
Hal Ashby, un bicho raro



**333**

Cuatro ensayistas colombianas  
Nimay, el hindú  
Cuando la noche es lenta  
La anciana de los gatos  
Alisa Koonen, la Salomé roja  
El cine de Lucrecia Martel



**335**

El helicóptero de Leonardo  
La edad del crisantemo  
Esta facilidad siniestra de morir  
Medellín, una transformación necesaria  
En busca de la felicidad  
El canto de la alondra

## Suscríbete

Cuatro números

Estudiantes UdeA \$30.000

Profesores, empleados y egresados UdeA \$40.000

Público general \$45.000

Valor ejemplar \$15.000

ISSN 0120-2367



  /revistaudea

 revistaudea@udea.edu.co

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