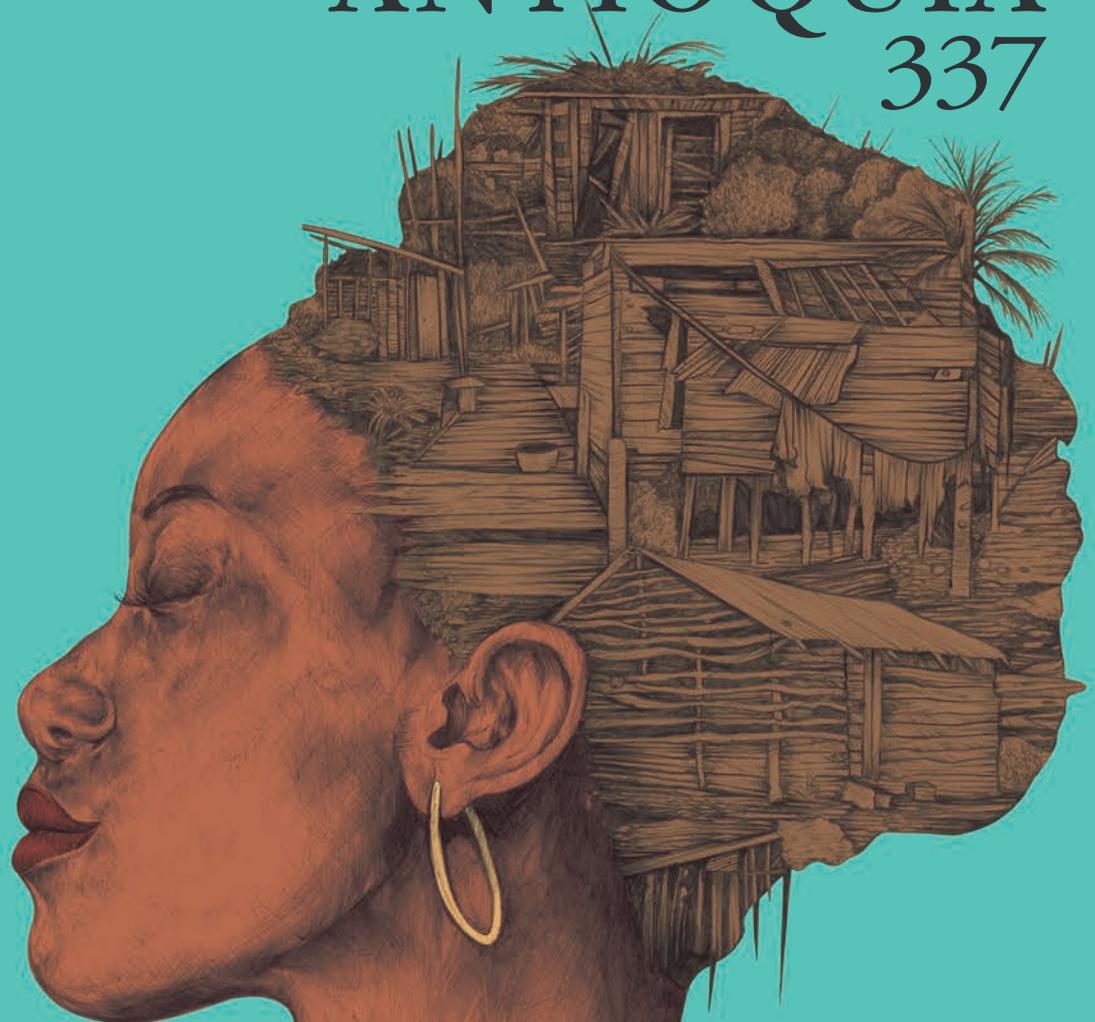


r e v i s t a

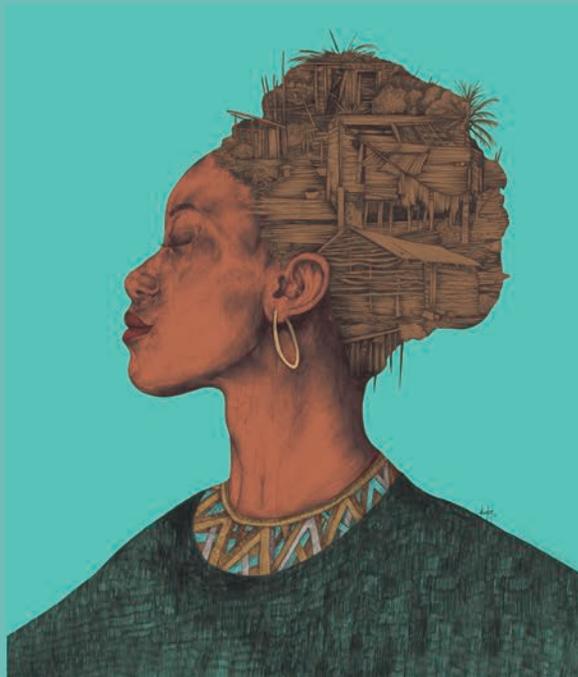
octubre - diciembre 2019

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

337



Ricardo Macía Lalinde



Comunidades
Bolígrafo / 28 x 43 cm., 2019

Cada una de las obras, que componen esta edición dedicada al vivir sabroso, proviene del trabajo imaginativo y comprometido de Ricardo Macía Lalinde (Medellín, Colombia). Sabemos que es diseñador gráfico, con énfasis en Ilustración, de la Universidad Pontificia Bolivariana (2016), y magister en Arte: idea y producción, de la Universidad de Sevilla (2018). Sabemos también, sus imágenes nos cuentan, que a su formación académica se ha sumado la preocupación por comprender de qué modo la guerra ha afectado la armonía del ser humano. En sus trazos con bolígrafo confluyen las preocupaciones de una sociedad que aguarda con esperanza la llegada de una paz duradera. Los rostros se funden al territorio, a las especies del territorio. Aquí hay excombatientes y amantes del aviturismo que le apuestan a la construcción de un ambiente sano, digno para la convivencia. La fauna y la flora se juntan, se tejen, en celebración con los trabajadores de las zonas rurales. Estas estampas de una futura vida política es propicia para el diálogo entre comunidades indígenas y población urbana, en defensa del medio ambiente. La sabiduría de las comunidades campesinas se expresa en la necesidad de que les devuelvan la tierra que les han arrancado de sus sueños. La obra de Macía Lalinde recuerda que indígenas, afros y campesinos exigen, en medio de sus cantos, trabajos y oficios, que empiece la implementación de los acuerdos de paz.



REVISTA
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

ISSN: 0120-2367

Fundador

Alfonso Mora Naranjo

Rector

John Jairo Arboleda Céspedes

Vicerrector de Extensión

Pedro Amariles Muñoz

Jefe Departamento de Extensión Cultural

Oscar Roldán-Alzate

Director

Selnich Vivas Hurtado

Asistente de dirección

Sedney S. Suárez Gordon

Diseñadora

Juliana Mesa Mejía

Corrector

Andrés Felipe Londoño Bohórquez

Comité editorial

Alfredo de los Ríos,

Carlos Arturo Fernández,

Juan Carlos Orrego,

Oscar Roldán-Alzate,

Patricia Nieto,

Pablo Cuartas Restrepo

Impresión

Publicaciones VID

Calle 78 No. 52 D-93

Itagüí, Antioquia, Colombia

Tel.: (574) 322 34 40

Correspondencia y suscripciones:

Revista Universidad de Antioquia

Calle 70 No. 52-21

Apartado 1226, Medellín, Colombia

Bloque 28, oficina 233

Ventanilla única

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

revistaudea@udea.edu.co

Página web

www.udea.edu.co/revistaudea

Canje: Sistema de Bibliotecas,

Universidad de Antioquia

Bloque 8, Ciudad Universitaria

E-mail: canjeydonacionbiblioteca@udea.edu.co

Licencia del Ministerio de Gobierno 00238

Inserto en braille Sistema de Bibliotecas UdeA

Los conceptos y las opiniones expresados en cada edición son responsabilidad exclusiva de los autores y no afectan ni comprometen a la *Revista Universidad de Antioquia*.





Contenido 337

octubre- diciembre 2019



1 EDITORIAL
SELNICH VIVAS HURTADO



6 SOBRE LA MESA DE LA SALA DE ESPERA
MARGO GLANTZ



19 EL MINUTO FELIZ DE LARGO VIÑUELAS
RAMÓN DÍAZ ETEROVIC



26 *URBANA SENSACIÓN*
ENTRE EL JUEGO Y EL ENTORNO DE CIUDAD
LUZ ANALIDA AGUIRRE RESTREPO



32 LECTURAS DE UN BILLETE Y UNA MONEDA:
AVATARES DE UNA PARADOJA
ENRIQUE FOFFANI



38 POEMAS GATOS
PALOMA PÉREZ SASTRE



40 POEMAS *DIH KRIOL MAN*
ADEL CHRISTOPHER LIVINGSTON



46 *SHIER*
SHIRLEY COTTRELL MADARIAGA



50 LA FILOSOFÍA DE VIVIR SABROSO
ÁNGELA EMILIA MENA LOZANO
YEISON ARCADIO MENESES COPETE



54 FUTURO DEL HUMANISMO
EUFRASIO GUZMÁN MESA



60 ORGANIZÁNDONOS PARA NEGOCIAR LA PAZ
GERMÁN DARÍO VALENCIA AGUDELO



64 SOBRE EL PERDÓN
LILIANA CECILIA MOLINA GONZÁLEZ



68 LOS GUARDIANES DE LA MEMORIA
ORLANDO ARROYAVE ÁLVAREZ



76 CARLOS RINCÓN, IRREDUCTIBLE A LAS TAXONOMÍAS
JULIÁN SERNA ARANGO



78 TRAYECTO DE HERNANDO VALENCIA GOELKEL
CARLOS EDUARDO RINCÓN BOLÍVAR



85 LA HISTORIA DE LA PALABRA MAGIA
CARLOS EDUARDO RINCÓN BOLÍVAR



92 TRAZAS EN EL VIENTO
SAMUEL VÁSQUEZ



96 *FRANKENSTEIN, UNA ANTITEODICEA*
CAMPO RICARDO BURGOS LÓPEZ



100 CUERPO Y PODER
IVANNSAN ZAMBRANO GUTIÉRREZ



108 INGRID JONKER: *MY VROT VOLK*
SELNICH VIVAS HURTADO



113 UN SIGLO DE *RAZA DE BRONCE*
JUAN CARLOS ORREGO ARISMENDI



116 MARCUSE, PUNTO DE INFLEXIÓN
JUAN GUILLERMO GÓMEZ GARCÍA



119 *AISTHESIS*, CAPITALISMO Y SECULARIZACIÓN
ROLANDO BONATO



122 KRIOL DAH FI MI LANGWIJ
SEDNEY S. SUÁREZ GORDON



Paraíso oculto
Bolígrafo / 28 x 43 cm.
Ricardo Macía Lalinde, 2019

RL
19

SOBRE LA MESA DE LA SALA DE ESPERA

[TOMADO DE *POR BREVE HERIDA*, 2016,
MÉXICO: EDITORIAL SEXTO PISO]

MARGO GLANTZ

Escritora, ensayista y
crítica literaria mexicana

Sobre la mesa de la sala de espera del parodontista encuentro una revista abierta, la abro, fotografías diversas ilustran deformaciones dentales y sus soluciones. El título: Dientes perfectos para una sonrisa radiante, abierta y seductora. ¿Habrà mejor carta de presentación?

Antes me había entretenido leyendo una revista de modas, *Vogue*, en ella se dan consejos para seducir.

Me aburre el *Vanidades*, tomo ahora una revista médica, más bien odontológica, en esta ininterrumpida sesión número doscientos treinta y cuatro:

En los últimos años se ha producido una verdadera revolución en el cuidado de los dientes, más allá de las revisiones periódicas que garantizan su salud, la nueva estética dental es responsable de que la dentadura luzca blanca y perfectamente alineada.

Me parece curiosa la noticia, dentro de poco todas las sonrisas serán exactamente iguales, uniformes, ninguna singularidad, no habrá ningún rasgo que diferencie las diferentes dentaduras o sonrisas ni en su color ni en su textura ni en su aspecto: esos incisivos coqueta y ligeramente separados el uno del otro contribuían a que la sonrisa fuese más sensual; la gracia infinita de un diente más pequeño que los demás o uno protuberante, encimado, torcido, mal alineado, o de un color distinto del resto (y sin embargo atractivo), dientes superiores ligeramente separados.

(Chaucer pretende en *Los cuentos de Canterbury* que los dientes separados denotan lujuria).

Me atraen los dientes amarillentos de un director de cine proveniente de Sudán, acababa de ganar un premio de la crítica en el Festival de Cannes (lo leo en una revista), su dentadura brota de manera diagonal, siguiendo una inclinación cada vez más pronunciada, la boca repite la trayectoria.

Viendo la televisión, mi mirada se detuvo hace años en la dentadura de un director de cine francés de los años setenta, voz engolada y boca casi inexistente; sonrío y enseña los dientes salpicados de manchas oscuras por el tabaco, una pequeña hendidura entre los colmillos superiores lo hace salivar; a pesar de todo fue muy popular entre las actrices francesas de moda, mujeres siempre rubias con el pelo abombado y un flequillo cubriéndoles casi por entero los ojos y la frente, como si el pelo supliese en su rostro un velo ritual.

Por los anuncios publicados en la revista, deduzco que no existe ningún problema estético irresoluble: las sofisticadas y rápidas técnicas actuales utilizan procedimientos menos traumáticos con resultados netamente espectaculares:

Para mejorar los dientes torcidos o desviados se moviliza la dentadura y se colocan aparatos fijos llamados brackets (¿de porcelana? [creía que todos eran de metal]); el paciente debe usarlos dos años por lo menos, según sea el caso. Para correcciones menores, se usa un sistema de guardas transparentes para cada diente, se requieren por lo menos unas cuarenta guardas, reemplazadas a medida que la dentadura se empareje.

Y de inmediato, en lugar de salivar, acto pavloviano recurrente en este consultorio, me viene a la mente la serie de cuarenta retratos del papa Inocencio X, refleja la obsesión que Bacon sentía por estos temas o mejor dicho por las bocas abiertas en donde los dientes son el signo distintivo del horror.

Un prisma es el amontonamiento de imágenes fracturadas, o para decirlo mejor con las palabras de Bacon: gruesas pinceladas: ¿montones de excremento o de abono?

—Cuando tenía diecisiete años y estaba mirando el excremento de un perro sobre la acera —le cuenta a David Sylvester en una de sus entrevistas—, comprendí de pronto: ahí está, me dije: así es la vida. Curiosamente, esa idea me atormentó durante meses, hasta que por fin llegué —como si dijésemos— a aceptar que uno está aquí viviendo durante un segundo, para que lo aplasten luego como a una mosca contra la pared.

En su pintura hay tres fuerzas, una invisible, aísla; la segunda, deforma, se apodera de los cuerpos y de la cabeza de la Figura (así con mayúscula); y la tercera disipa, aplana, difumina.

Aunque Bacon prefiere considerarse como un pulverizador o un excavador, actúa como detector. Si la vida excita, la muerte, su opuesto (como una sombra), debe excitar aún más. O quizá esa no sea la palabra adecuada, la muerte no excita: se debe estar consciente de ella de la misma forma en que se está consciente de la vida.

(Un día quise escribir un libro que se llamaría *El texto y su sombra*, me lo sugirió la lectura de Roland Barthes, quien aseguraba que todo texto tiene su sombra).

(Los mortales somos apenas fantasmas, o una ligera sombra... comenta Ulises, refiriéndose a la locura de Áyax, en el drama de Sófocles de ese nombre).

Un hombre y un primate, idénticos, bestiales y humanos al mismo tiempo. Claroscuro sutil: la luz salpica tanto al hombre como al animal, sus bocas bien abiertas, la dentadura feroz: Óleo y temple sobre tela, Cabeza número iv, Galería Hanover, Londres, 1949.

A la medida de su fama, las telas de Bacon fueron alcanzando precios exorbitantes, más aun después de su muerte.

Sesión ¿la treintava?

A veces cambio por un tiempo de consultorio y de especialista, cada etapa del tratamiento dental exige consultar un médico distinto. Si hubiese un trastorno dental que el dentista de cabecera no pudiese solucionar me mandarían con el endodoncista. Aguardo (tensa) a que me llame la enfermera, me entretengo practicando (como siempre) mi ocupación favorita, la lectura (este consultorio es más sobrio que el de mi dentista de cabecera, hay menos pacientes, la secretaria es ascética y muy desagradable, el dentista callado, discreto). Por variar, hojeo las revistas que están sobre la mesa, revistas de negocios, de empresarios y algunas, muy pocas, dedicadas a los problemas dentales. Encuentro una *Cosmopolitan* por milagro y me entretengo leyendo artículos sobre las artistas de cine y aprendo que el rojo es el color más sexy del mundo.

En otra revista médica descubro que el tipo de zapatos que utilizamos día con día influye en el desarrollo de ciertas enfermedades, como la osteoartritis, que se presenta cuando una articulación está desgastada. El riesgo de contraerla aumenta con hábitos nocivos como no hacer ejercicio o usar zapatos sin tacón (*flats*) o muy altos y, también, cuando somos obesos (mis zapatos son muy bajos, camino al ras del suelo, pero aún no he experimentado esos síntomas). En la revista se incluye una entrevista a un ortopedista, afirma que

el tacón sí se debe utilizar, pero debe ser menor a cinco centímetros para proteger ciertas partes del cuerpo, como las rodillas, debido a que es común que éstas se desgasten. En su opinión, lo ideal sería que las mujeres eligieran tacones de entre tres a cinco centímetros de alto y los hombres de uno a dos. Asegura que así se protege nuestra espalda y se evitan futuras lesiones. Menciona otro problema: usar zapatos deportivos, es decir, los muy diversos estilos y formas que han adquirido los tenis, dato que pareciera contradecir la propaganda de las tiendas deportivas o los anuncios publicitarios de las marcas a la moda. Es tajante: los zapatos deportivos deben usarse durante unas horas, pues han sido diseñados solamente para hacer ejercicio. Si los niños los usan de manera constante o si los adultos los llevan durante todo el día aumenta el riesgo de tener problemas en el talón de Aquiles y en diversas articulaciones, lo cual podría provocar fracturas y una propensión a la osteoartritis.

Pero yo prefiero los zapatos Trippen, marca alemana, los hacen a mano en Berlín. Han sido confeccionados sólo para personas normales, lo anuncian así deliberadamente y lo subrayan: para personas normales con pies también normales y un peso razonable: si no se cumplieran estas condiciones, el calzado se deformaría. Añaden: los calzados Trippen no son ortopédicos, no han sido diseñados para resolver problemas individuales —los pies planos, el arco caído, los juanetes—. (Un juanete es un agrandamiento de la articulación de la base del dedo gordo del pie —la articulación metatarsofalángica— que se produce al desplazarse el hueso o el tejido de la articulación del dedo gordo. Esta deformación fuerza al dedo a doblarse hacia los otros, creando en el pie un bulto de hueso, frecuentemente doloroso. Como esta articulación soporta gran parte del peso del cuerpo al caminar, los juanetes pueden ser extremadamente dolorosos si no se tratan. La propia articulación puede volverse rígida e irritada, haciendo difícil o imposible incluso llevar zapatos. Los juanetes o bunios —del latín bunio, que significa agrandamiento— pueden darse también en la parte exterior del pie, o en el dedo pequeño, donde se llama juanete de sastre).

Cualquier modificación en el zapato para adaptarlo a otro tipo de pies tendría un impacto negativo sobre el modelo. Los Trippen suelen tener tacones, pero sólo aumentan la estatura unos cuantos centímetros, a lo sumo, cinco.

Interrumpo la lectura, es de nuevo mi turno, me dirijo al cubículo que me ha tocado en suerte, impecable, sin cuadros en las paredes, los muebles nuevos, brillantes, me inspiran no sé por qué cierto temor. Antes de empezar a actuar, el médico ordena que tomen una radiografía del diente que van a intervenir, situado en la mandíbula superior izquierda; me colocan un delantal muy pesado forrado de metal, que impide que los rayos x hagan daño —dizque para evitar el cáncer—, me entregan un pequeño cuadrado blanco, lo introduzco en mi boca sobre la pieza dañada, lo sostengo firmemente con la mano, la enfermera apunta un lente sobre mi mejilla, se retira, se sitúa detrás de la vidriera, acciona un mecanismo, suena una

especie de alarma, regresa, me quita el delantal: estoy lista para empezar. El endodoncista examina la radiografía, hace un gesto de perplejidad y antes de que pueda yo pronunciar palabra enciende la lámpara que como las de los recintos policíacos iluminan de manera inhumana el rostro del criminal o del paciente; me pide que abra la boca y frota mi encía con un algodoncito empapado en una sustancia tópica, aletargante, introduce en ella una aguja inmensa e inyecta un tipo de anestesia ligera (tipo citanet o carbocaína), la aguja penetra con dificultad, la dureza de la encía se opone a la de la aguja: siento o imagino el sabor de la sangre a medida que entra el líquido: la sangre, supongo, debería tener un color levemente encarnado (casi dorado) y expedir un suave olor: su sabor es entre dulzón y salado cuando la pruebo: la anestesia hace efecto lentamente, la mandíbula, la encía y la lengua pierden sensibilidad, la cara se deforma, envejezco. Trato de lamerme la boca y la lengua tropieza, está dormida, he perdido totalmente la percepción de esa porción de mi rostro. Con su mordaza sobre la boca, el médico coloca otra sobre la mía, un pedazo de plástico azul enmarcado en metal, llamado técnicamente un dique de hule, especial para endodoncia, una grapa sostiene el plástico; con su taladro lo perfora para abrir un acceso diminuto y penetrar en la pieza dañada, introduce limas de endodoncia de diferentes tamaños: ocho, diez, quince, veinte, veinticinco, hasta cuarenta milímetros. Excava con encarnizamiento, saca chispas y ligerísimas gotas de agua vuelan salpicando levemente mi mejilla: me cuesta respirar. Cada lima se ajusta al tamaño del orificio abierto dentro de mi boca, protegida por ese plástico de color azul; un espejo se interpone entre la fresa y mi lengua para evitar que la traspasen, el espejo sirve para separar las mejillas y así observar el interior de la cavidad dental con más facilidad, usan también separadores comisurales que cumplen el mismo objetivo que los espejos dentales.

Para trabajar con mayor precisión, el dentista usa un microscopio. En voz muy baja dice (es un dentista tímido, eficiente, severo): abra grande la boquita. Ha practicado un orificio pequeñísimo —tiene que ser milimétrico ¿cómo podría ser de otra manera en un espacio tan breve como la boca?—. Le servirá para insertar sus instrumentos, muchos instrumentos, demasiados instrumentos, finísimos, precisos, aterradores: pinzas, espejos, bisturíes, espátulas, fresas de diferentes tamaños, sondas, taladros, exploradores, cánulas, mosquitos, agujas cortas y largas, succionadores, aspersores, periostótomos, botadores, elevadores de instrumentos que se emplean para sacar las raíces o dientes, fórceps dental, cucharitas de legar, pinzas de disección, porta-agujas, limas, sondas, suturas...

Intento gritar cuando el taladro toca mi nervio, un fragmento milimétrico de tejido imperfectamente anestesiado. Intento gritar, pero ¿cómo gritar con la boca cubierta por un dique?, ¿un dique que separa de forma despiadada mis mandíbulas? Me entra un irresistible deseo: pasar la lengua sobre mi boca

reseca, pero no puede ser ¿cómo podría lamerme los labios si la obstruye un artefacto cuadrado de metal que sostiene un hule color azul plumbago llamado dique y mantiene abierta, bien grande, mi boquita, mientras diversos instrumentos penetran en mi muela sin piedad?

Cuando me quitan el artefacto respiro con deleite, siento alivio, han insertado en mi boca abierta una cánula de aspiración, empleada por los odontólogos para evitar que la saliva se acumule en la boca del paciente mientras se trabaja en ella. Decido entonces pasar la lengua sobre mis labios, aunque tropiece: la boca está dormida, como el grito. Respiro por fin a mis anchas, pero mi mandíbula, mi lengua, mis encías, el paladar, mis labios y, quizá hasta mis dientes, han desaparecido de mi vida activa.

Escribo este fragmento oyendo cómo Glenn Gould interpretaba muy lentamente y casi al final de su vida las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach.

Jan Potocki se suicida de un tiro en la cabeza, leo en la revista *Europe*, dispara contra sí mismo después de terminar la última versión del Manuscrito encontrado en Zaragoza.

La bala es de plata, reposa en su escritorio.

Potocki fue un noble polaco, francófono, erudito y viajero, transitaba entre el gabinete de estudio y los grandes caminos, las embajadas y la corte. Encarna la imagen más perfecta de la clase ilustrada de la Europa de su tiempo.

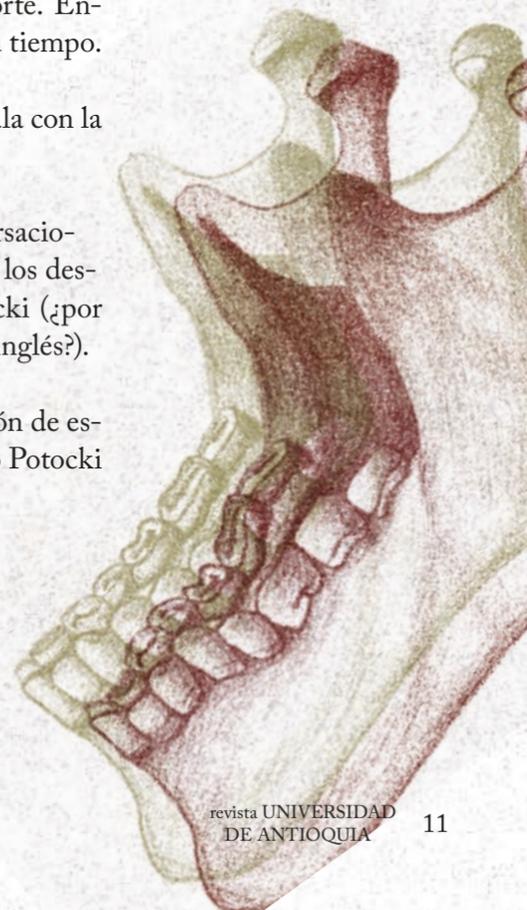
A menudo sufría de los dientes: creo —quiero creerlo— que la bala con la que se mató tenía forma de muela.

Cuando Gombrowicz traza su genealogía literaria en sus conversaciones con Dominique de Roux, no habla de ciertos escritores polacos, los descarta, como si no fueran parte de su genealogía, no habla de Potocki (¿por qué escribía en francés?) ni de Joseph Conrad (¿por qué escribía en inglés?).

Voy a releer sus diarios, los he traído aquí, veré si descubro la razón de estas omisiones: para mí, a pesar de la lengua en que escribieron, tanto Potocki como Conrad fueron polacos.

Ayer, antes de acostarme releí *Berenice* de E. A. Poe.

Reanudo su lectura hoy, en la sala de espera del dentista, el habitual, mi dentista de cabecera (¿la noagésima sesión?).



Cito dos párrafos:

Observé los dientes en el momento mismo en que habían empezado a distenderse. Entonces y en su insustituible individualidad llegaron a ser la esencia de mi vida intelectual. Los observe a todas las luces. Les hice adoptar todas las actitudes. Examine sus características. Estudié sus peculiaridades, dice Egeo, el protagonista del cuento.

Medité sobre su conformación (Egeo es el alter ego de Edgar Allan Poe). Reflexioné sobre el cambio de su naturaleza. Me estremecía al asignarles en mi imaginación un poder sensible y consciente, y aun, sin la ayuda de los labios, una capacidad de expresión moral.

Leer el texto de Poe reafirma la extraña sensación casi metafísica que me produce pasar mi lengua sobre la encía desguarnecida: al quitarme el puente la han dejado al descubierto, con el objeto, dicen, de arreglar algo fundamental en el proceso, con miras a la reconstrucción final. Cuando el dentista y los técnicos terminen ese trabajo, podré llevarme el puente puesto, un puente hecho a la medida, como si se tratara de un par de zapatos de diseñador, insiste el doctor (Ferragamo fabricaba bellas y eficientes hormas de madera talladas a la medida de los pies de cada uno de sus clientes, Mussolini, por ejemplo, o sus clientas, Silvana Mangano, Marilyn Monroe, Katharine Hepburn, Eva Braun, Norma Shearer, Gloria Swanson, Clara Petacci). (Hay un retrato muy maltratado de Mussolini en el estudio terriblemente desordenado de Bacon, hoy un museo).

Entra por fin Roci con un molde lleno de cera o más bien de alginato —el molde se llama cucharilla—; extrae primero con pinzas el puente provisional (náuseas), lima los dientes (náuseas), encaja unos ganchos (¿garfios?), desaparecen o reaparecen los puntiagudos muñones (dientes convertidos en hilachos); los toco con la lengua (náuseas) (gozo) (satisfacción de sentir sus aristas desiguales), me recuerdan los incisivos de un amigo francés (o quizá no era francés, ¿entonces, norteamericano?) cuyos dientes superiores (cuando sonreía) asomaban totalmente roídos, puntiagudos, lastimeros; un amigo delgado, místico, con la mirada extraviada, parecido a Egeo. Berenice, lívida, cadavérica, enterrada viva en su tumba (tal vez como su esposa en la vida real —la de Poe—, casado con su prima Virginia Clemm cuando ella tenía trece años y muerta de tuberculosis dos años más tarde): en un trance de catalepsia y locura Egeo, su primo hermano, le arranca uno a uno los dientes, los guarda como joyas en una delicada caja encuadernada en piel y la deja caer cuando es descubierto: los diminutos objetos color marfil se desparraman por el suelo. Este acto refleja, según comenta el mismo Poe en su cuento “El demonio de la perversidad”, un acto de crueldad gratuita, el de un personaje poseído por un demonio: en realidad, según el escritor, un móvil sin motivo, un motivo

no motivado... Y para rematar lo anterior, Poe agrega: A la muerte se le toma de frente, con valor, y después se le invita a una copa, frase que me recuerda de inmediato a Dylan Thomas, quien como Poe murió borracho y probablemente en la calle, después de haber brindado con la muerte...

Conocí al pintor en Venezuela y sus dientes eran simples muñones —parecidos a los míos después de que el dentista trabaja sobre ellos—; pintaba invariablemente cuadros relacionados con la odontología y los productos de limpieza para los dientes (pastas dentífricas para dientes sensibles o para blanquearlos, cepillos manuales y eléctricos, hilo dental, frascos de Listerine), alucinante obsesión, hoy la comprendo plenamente, el dentista trabaja en mi boca y mis dientes van transformándose en agujas lancinantes, exhibidos así, al aire, disminuidos, puntiagudos, ominosos, dientes que tengo la oportunidad de observar mientras espero en la oficina privada del dentista a que me coloquen las piezas provisionales.

En el espejo del baño me contemplo, mi rostro desdentado es la propia figura de la muerte.

La relación que Bacon tuvo con las mujeres es singular.

A los dieciséis años, Edward Arthur Mortimer Bacon, su padre, procedente de la pequeña aristocracia, descendiente lejano del gran filósofo isabelino Francis Bacon, militar retirado, entrenador y criador de caballos, lo descubrió probándose la ropa interior de su madre; indignado lo echó de la casa y le pidió a un amigo de la familia la misión de educar a su hijo y volverlo hombre. Y esa educación fue efectiva, se convirtió en amante de su tutor en una de las épocas más turbulentas de la historia, en el Berlín previo al nazismo, ese Berlín tan perfectamente retratado por los pintores que Hitler llamó degenerados, Georges Grosz, Max Beckmann, Otto Dix, época descrita magistralmente en *Mephisto*, la novela de Klaus Mann, el trágico y suicida hijo de Thomas Mann.

(Nota al calce: La dama de hierro británica, la innombrable Margaret Thatcher, hablaba de las pinturas de Bacon con repugnancia, las describía diciendo que eran solamente asquerosos pedazos de carne).

No es extraño que una de las actividades de Bacon cuando joven, además de gigoló, sirviente y diseñador de muebles, haya sido la de vender ropa interior para damas.

Bacon se reunía con varios de sus amigos pintores, quienes formaron parte de la llamada impropriadamente Escuela de Londres —Kitaj, Lucian Freud,

Frank Auerbach, Leon Kossoff, Michael Andrews— en distintos bares del Soho, como the Wheeler, the Gargoyle, the French Pub, lugares turbulentos, repletos de borrachos, homosexuales y artistas, también solía frecuentar the Colony, cuya propietaria era Muriel Belcher, una de sus mejores amigas, varias veces modelo de sus cuadros.

Isabel Rawsthorne, amiga de Giacometti y de Bataille, a quienes Bacon admiraba enormemente, fue también su modelo.

La primera galerista que lo representó durante varios años fue Erica Brausen.

Visitar a su abuela materna, mujer adorable y extravagante, lo consolaba cuando niño de la tiránica vida familiar, de la indiferencia de su madre y de la violencia intolerante de su progenitor, a quien más tarde llamaría mi maldito y asqueroso padre.

Sin embargo, la relación más conmovedora de Bacon con el género femenino, digna casi de una telenovela sentimental, fue la que sostuvo con su nana. Su apellido me parece sublime, Lightfoot, la de los pies ligeros, con ella convivió hasta su muerte (la de la nana) en uno de sus primeros estudios, situado no por azar en una de esas calles que anteriormente habían sido caballerizas (los primeros amantes de Bacon fueron los caballerangos que trabajaban para su padre en Dublín), un taller anterior al que luego habría de habitar durante más de treinta años hasta 1992, año de su muerte, situado en Reece Mews.

(En inglés, *mews* significa caballeriza).

Muy amigo fue también Bacon de Marguerite Duras y de Sonia Orwell.

John Edwards, su último amante oficial y heredero universal del pintor, de quien se decía que cuando Bacon lo encontró no sabía leer ni escribir, donó en 1998 el contenido de ese estudio a la galería municipal de Dublín.

Sesión número ochenta y nueve.

Es bien sabido que los egipcios veneraban a los animales y no es inusitado que los arqueólogos desentierren momias no humanas. Pero nunca se había producido un hallazgo tan importante como el que investigadores de la Universidad de Cardiff hicieron en una inmensa tumba del siglo IV a. C., mal explorada y descubierta en el siglo XIX en Saqqara, donde también hay una pirámide de proporciones menos imponentes que las de Gizeh, con plataformas escalonadas parecidas a las de la pirámide de Tajín. La tumba estaba

dedicada al dios Anubis, el de la cabeza de chacal: en ella se encontraron un número infinito de fósiles caninos, enterrados hace más de dos mil años, muchos de los cuales se han desintegrado en parte y revelan que era un ritual aún practicado en tiempos recientes.

Otro dato curioso: Había asimismo en la tumba restos de chacales, zorros y halcones. Y puesto que la arqueología —y la metafísica, según aseguraba Borges— es una rama de la literatura fantástica, los habitantes de esa zona, alrededor del templo en cuestión, se dedicaban *in illo tempore* a criar perros para momificarlos después.

Y me pregunto ¿por qué motivo los egipcios momificaban —eternizaban— a sus perros y qué significado religioso tendría que el dios Anubis —un dios canino— necesitara tantos? ¿Para acompañarlo en el más allá? Y no puedo dejar de hacer una última pregunta que responde a mi obsesión: ¿Habrán conservado intacta su dentadura?

(Giacometti vio un perro y decidió hacer su famosa escultura: Soy yo, me dije cuando un día me vi en la calle como si fuera un perro).

Como cuando una se enamora, mi vida ha cambiado totalmente. Parece reducirse a este ir y venir, este vaivén interminable, este recorrido perpetuo de muchos kilómetros que no serían ni tan pesados ni tan lentos ni tan caros si el tráfico de la ciudad fuera menos intenso. De los noventa, época en que venía con mi madre a este mismo consultorio y a este mismo dentista, al año 2016, en que sigo viniendo eternamente a visitarlo, la Ciudad de México se ha convertido en una Nueva Delhi.

El consultorio se ubica en la avenida de los Campos Elíseos, en Polanco, cerca del Periférico; en este tramo, la calle de ese nombre pierde el camellón que la distingue de las otras calles del barrio y se convierte en una calle de salida única, como la del bellissimo libro de Walter Benjamin, últimamente mi libro no de cabecera sino de consultorio: se llama justo así, Dirección única (según la traducción española, en argentino se dice calle de una sola mano, traducción más sugerente). Obviamente, este tramo se vuelve mucho menos poético en la realidad y siento que le queda grande el nombre.

Mejor me absorbo en la lectura.

Una precaución muy simple, traigo de costumbre un bolsón en el que pueden caber numerosas cosas, mis cuadernos de notas, mis libros, mi teléfono celular, mis anteojos, mi dinero y mis tarjetas de crédito.

POR BREVE HERIDA



Leo en este momento preciso *El Rey de las Dos Sicilias* de Andrzej Kuśniewicz (1904-1993) —escritor, ensayista y poeta polaco, nacido en Galizia, Imperio austrohúngaro (actual Ucrania), en el seno de una familia aristocrática—, leo en la contraportada de la traducción española que cursó estudios de derecho, arte y ciencias políticas, ocupando diversos puestos como diplomático. En 1939, al estallar la Segunda Guerra Mundial, trabajaba en el consulado polaco de Toulouse. Tras la victoria alemana sobre Francia se unió a la resistencia. Fue capturado en 1943. Sobrevivió al campo de concentración de Mauthausen, donde simpatizó con el Partido Comunista, al que posteriormente se afiliaría. Condecorado con la medalla de la Resistencia por el gobierno francés, permaneció en dicho país hasta 1950 como cónsul general de Polonia en diversas ciudades.

Me entero con mayor certitud de cómo se fueron destruyendo esos mundos otrora perfectos, el invencible Imperio austrohúngaro hecho cenizas después del asesinato del Francisco José que desató la Primera Guerra Mundial. Leer a Kuśniewicz me despierta el deseo de releer a Joseph Roth, quien también se ocupa de ese mundo, como luego Claudio Magris. Por ello decidí traer conmigo, la próxima vez que visite el consultorio, a Franz Kafka, a Max Brod, a Bruno Schulz, a Paul Celan, a Italo Svevo y también a Thomas Mann, quien pudo seguir escribiendo fuera de su país natal y en su lengua materna, el alemán (aunque nacido en Rumanía, la lengua materna de Celan fue también el alemán, la lengua con que mataron a sus padres y la lengua con la que escribió sus poemas).

Es obvio que a pesar de la larga espera en la sala llamada convenientemente y de forma pleonástica sala de espera, no podré leer tantos libros, a pesar de mi voracidad. Sin embargo los traigo, probablemente me sirvan a manera de amuleto.

Otro amuleto, la música: *Variaciones para clavecín* de W. A. Mozart, tocadas en el piano por Vladimir Horowitz.

Contesta Michael Peppiatt, biógrafo de Bacon entrevistado por Sachiko Natsume-Dubé, cuando le pregunta si cree que las crucifixiones de Bacon son una especie de autorretrato:

—Sí, a menudo me lo he preguntado— ¿no se sentiría Bacon crucificado por todo tipo de dolores o de contradicciones, pienso, esa parte ineludible de su personalidad, y, también, claro, por la culpa que sentía con su familia? Convergamos: una interpretación groseramente freudiana, no recuerdo ahora si es de Peppiatt o mía.

Franck Maubert publicó en 2009 un pequeño libro de entrevistas del que ya he hablado aquí, lleva el significativo título de *El olor a sangre humana* no se aparta de mis ojos, verso de *La Orestíada* de Esquilo, trilogía trágica muy admiraba por el pintor que dio origen a dos de sus trípticos llamados ambos *Tres estudios de personajes debajo de una crucifixión*, donde Cristo desaparece. Pintado uno de los cuadros en 1944, fue la primera obra que Bacon consideró digna de exhibirse y con la que inició su carrera de pintor; el segundo es una versión de mayor tamaño que lleva el mismo título, ejecutado cuarenta años después.

Refiriéndose a la trilogía esquiliana que inspiró esos trípticos, Bacon confiesa:

—Me esfuerzo por distorsionar lo que observo, mucho más allá de su apariencia normal; pero al tiempo que la distorsiono quiero obligarla a dar testimonio de la apariencia que realmente le pertenece.

En 1950 Bacon pintó una crucifixión muy poco conocida en tonos sombríos: beige, gris, negro y blanco. Destaca la cruz, dato que parecería necesario en una crucifixión, pero ausente en los trípticos antes mencionados. En este cuadro que vi en el Museo Maillol en 2004, el mal ladrón se encarama como mono sobre el eje horizontal derecho de la cruz y Cristo apenas se sostiene en el centro, resbala, representado como una figura desnuda, despreciable, mezquina, con vagina y la boca abierta, donde de manera habitual protuberan los dientes. Bacon aseguraba que de estas representaciones cristoformes no podría hacerse ninguna representación religiosa, sentía en cambio una atracción estética por la estructura geométrica de la cruz, sus ejes verticales y horizontales le añadían al cuadro un elemento arquitectural.

(En castellano, *bacon* quiere decir tocino).

Inventario número cuatro

¿Por qué Marilyn Monroe se lavaba la cara quince veces al día?

Me gusta la palabra garlopa, suena a instrumento quirúrgico.

¿Sonríes con timidez porque tienes los dientes amarillos?

Thomas de Quincey decía que no hay dolor más insoportable que el de los dientes, y que incluso sobrepasaba a los dolores de parto.

Es para mí un misterio, decía Witold Gombrowicz, que libros interesantes como los de Schopenhauer no encuentren lectores.

La gingivitis produce fiebre, dolor y exudado purulento.

Para la gingivitis hay que usar Bexdent en pomada y darle masaje a las encías.

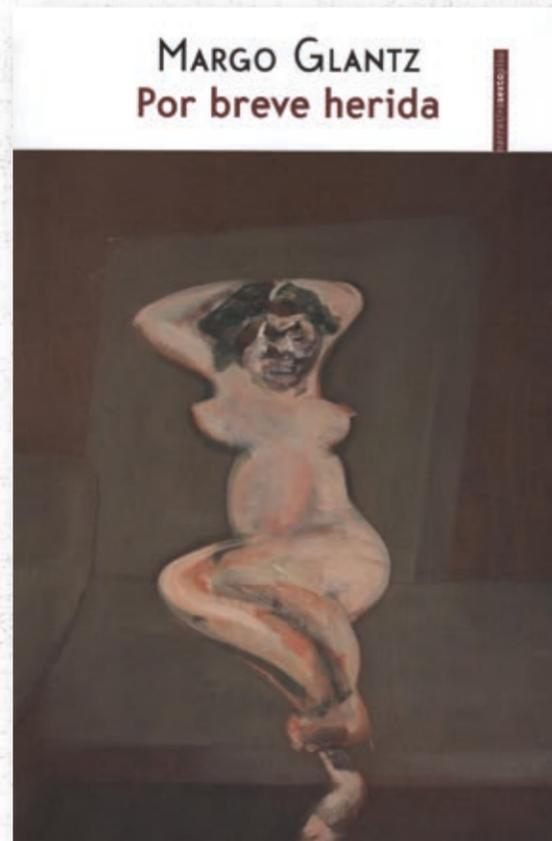
Ya era frecuente el uso de palillos de madera para la higiene dental y para paliar los dolores producidos por infecciones y enfermedades en la boca en sujetos anteriores al hombre de Neanderthal.

Tiene tan manchados los dientes que no se atreve a sonreír.

La cucharilla, la sonda, las pinzas, el empuja-puentes y el explorador son algunos de los instrumentos dentales más habituales.

El aceite de coco como enjuague bucal.

En la cueva de Daoxian, en China, se recuperaron cuarenta y siete dientes pertenecientes a la especie *homo sapiens*, su edad aproximada es de ciento veinte mil años. 



Por breve herida, 2016.
México: Editorial Sexto Piso.
Imagen de portada: Francis Bacon. *Nude*, 1960.

EL MINUTO FELIZ DE LARGO VIÑUELAS

RAMÓN DÍAZ ETEROVIC

Escritor chileno reconocido por su obra narrativa, en especial por el entrañable detective Heredia

*Al poeta Hugo Vera Mirada,
habitante de la Patagonia y del extenso territorio de la amistad.*

Han transcurrido muchos años desde que dejamos de jugar al baloncesto con Viñuelas y a pesar de eso, cada vez que paso frente a su quiosco instalado en una esquina de la plaza, me detengo a comentar con él las noticias del día, y a recordar los partidos de antaño, su inolvidable minuto feliz, aquella noche en que sin preocuparse de la nieve que cubría las calles de Punta Arenas, los aficionados llegaron a presenciar la definición del campeonato regional de baloncesto. Añoranzas, anécdotas repetidas, carcajadas que inevitablemente cierran el círculo de la evocación hasta el próximo encuentro. Cosas de viejos, como dicen nuestros hijos, cuando nos escuchan hablar en las asambleas mensuales del club, en las que habitualmente se discute sobre el valor de las cuotas sociales y los jugadores más jóvenes nos miran de reojo, sin creer del todo que esos tipos gruesos, calvos o canosos sean los responsables de la copa más prestigiosa que ostenta la vitrina de trofeos del club. Jugábamos por el Deportivo Progreso, aunque decir que Largo jugaba es una suerte de metáfora, porque a pesar de su porte cercano a los dos metros y de sus brazos extensos, como los tentáculos de un pulpo, Viñuelas veía la mayoría de los partidos desde la banca de los suplentes, comiéndose las uñas y sonriendo cada vez que alguno de sus compañeros encestaba una canasta limpia y en las graderías los espectadores se llenaban de asombro por las victorias que fecha tras fecha obtenía el que hasta esa temporada era considerado el equipo más malo del campeonato. Un equipo sin más atributos que el entusiasmo, que entrenaba en la cancha de la escuela del barrio, y estaba integrado por jugadores algo barrigudos y uno que otro joven con ganas de hacer historia para cambiar de club al año siguiente. Sin embargo, ese año del minuto feliz habíamos comprado fortuna por sacos, y con un poco de aplicación y las reprimendas del entrenador los resultados tenían la felicidad de lo inesperado;

y poco a poco sacaron de la indiferencia a los vecinos, cansados hasta entonces de ir al gimnasio a ver perder a su equipo y soportar las pullas de las barras contrarias.

Viñuelas llegó por casualidad al equipo o por un error del entrenador, que una tarde cualquiera, mientras Largo observaba las prácticas, lo invitó a entrar a la cancha creyendo encontrar al jugador preciso para evitar que los rivales cruzaran por nuestra área como si estuvieran en un paseo dominguero. Y la verdad es que necesitábamos a un tipo alto, porque salvo Tito Soto, los demás integrantes del equipo éramos algo petisos, paticortos, acostumbrados a retener el balón más de la cuenta y a llegar hasta la boca del área para intentar los lanzamientos. Sin embargo las esperanzas del entrenador no pasaron de ser una ilusión. Viñuelas era lento y torpe. Sus manazas rara vez llegaban con la distancia justa para atrapar la pelota, y en la bomba, en ese espacio de miedo donde se producían los racimos de manos y los codazos más arteros, demostraba un talento especial para enviar el balón lejos del alcance de sus compañeros. Tampoco tenía mejor suerte con los lanzamientos al cesto, los que invariablemente terminaban por impactar en el tablero y permitían el ataque de los adversarios. Pese a eso, a Viñuelas lo queríamos por su bondad a toda prueba y porque cada vez que ganábamos nos recibía en el camarín con un abrazo, como si viniéramos llegando de un arriesgado viaje o celebráramos el año nuevo. Era bueno de adentro, sin dobleces ni envidias, y daba la impresión de que la extensión de su cuerpo le permitía mirar la vida desde una altura a la que no llegaban las copuchas ni la maledicencia de los vecinos. Viñuelas tuvo un par de oportunidades para mostrar sus condiciones y enseguida fue relegado a la banca de los reservas. Sólo entraba a la cancha de vez en cuando, por cinco o seis minutos, para que alguno de los titulares recuperara el resuello o cuando el marcador a nuestro favor permitía otorgar licencias a los contrarios. Sin embargo, y pese a su escaso éxito, era el más puntual en llegar a los entrenamientos y cuando al término de las prácticas la mayoría nos íbamos a beber cerveza, él se quedaba en la cancha ensayando tiros que, unos tras otros, fallaban. Incluso, cuando alguien sugirió una posible miopía, Viñuelas fue a consultar a un especialista que, para que no quedaran dudas, escribió un diagnóstico que luego de algunos confusos términos médicos concluía con tres palabras que lo decían todo: vista de lince. Es malo pero tiene entusiasmo, comentaba el profesor cada vez que le echaban en cara su mal ojo. Y eso era suficiente, porque hasta esa temporada del año 1962 nadie esperaba que el equipo hiciera otra cosa que perder por poco y ganara los tres o cuatro partidos que le permitiera mantenerse en la primera división de la competencia regional.

Viñuelas jugó tres minutos en la primera fecha y pese a eso ganamos al equipo de los italianos, cosa que a un periodista lo llevó a escribir la palabra sorpresa con tinta remarcada y a insinuar que los tanos habían estado la noche anterior en una despedida de soltero, entregados a las libaciones y al bailoteo con damas de dudosa reputación. Eso y nada más, porque en esos días las noticias sobre el baloncesto local estaban relegadas a unas pocas líneas que casi se caían de las páginas del diario *La Prensa Austral*. Los titulares estaban dedicados al campeonato mundial de fútbol que se jugaba en Santiago, y los chicos en las calles trataban de atajar como Misael Escuti o gambetearla a la manera de Leonel Sánchez o Eladio Rojas. Tampoco se dijo nada especial cuando en la segunda fecha ganamos al Club Centenario. El resultado estaba dentro de lo esperado y a lo más, a uno que otro aficionado le llamó la atención la diferencia de quince tantos en el marcador final. Fue esa noche cuando Viñuelas dijo que seríamos campeones y Borgoño, que era el goleador del equipo, le mentó la madre antes de decirle que si no aportaba nada en las victorias, al menos mantuviera la boca cerrada, porque los dos triunfos consecutivos no pasaban de ser algo parecido al veranito de San Juan. Viñuelas ni se inmutó con el insulto. Simplemente guardó sus zapatillas en el bolsón de diablo fuerte que usaba para trasladar su vestuario, y luego de persignarse como hacía cada vez que abandonaba el camarín, se detuvo junto a Borgoño y le dio una trompada que lo dejó con dolor de muelas durante una semana.

Al otro día el profesor nos dio una buena reprimenda. Café cargado, como decía cada vez que nos reunía en una esquina de la cancha y con una pizarra nos iba explicando las jugadas con paciencia de ajedrecista. Castigó a Viñuelas por un partido y aunque nadie lo extrañó en el juego, sí sentimos su ausencia cuando después de ganar al equipo de los universitarios, nadie nos recibió con abrazos en el camarín. El entrenador también sintió la ausencia y al partido siguiente hizo jugar a Viñuelas desde el comienzo, con lo cual en el segundo tiempo tuvimos que remontar un marcador de doce tantos en contra y un locutor radial, eufórico, habló de la imparable aplanadora amarilla. Y desde ese día nos empezaron a mirar con respeto y en la prensa publicaron la primera entrevista al profesor, quien se dio maña para hacer comentarios sobre el equipo y plantear los reclamos del sindicato de maestros, a los que no les reajustaban sus sueldos desde hacía por lo menos seis años. Terminamos la primera rueda del torneo dos puntos arriba del Club Sokol. Nos animaba una barra de cincuenta vecinos que hablaban del milagro de los cerveceros, y los

envidiosos que nunca faltan auguraban que no tendríamos fuelle para mantenernos punteros en la segunda ronda y repetían el manido dicho de la partida de caballo y llegada de burro. Y por un fin de semana pensamos que el dicho se haría realidad. Perdimos el invicto y para no desalentarnos le cargamos los dados a Viñuelas que en ausencia de Martínez, un morocho de veinte puntos por jornada, tuvo que jugar el primer partido completo de su vida. Se paró en la bomba, sobre el círculo de los tiros libres y como un espectador distraído se dedicó a ver transitar a los rivales por su lado, sin atreverse a disputar las pelotas, aleteando con sus brazos al igual que un cóndor viejo al que se le había olvidado volar. Pero nadie le dijo nada. Unos, los más jóvenes, se fueron a tomar cervezas al American Service, y los otros a sus casas, a rabiarse con sus esposas y por el ardor de los ungüentos que usaban para aliviar los dolores musculares. Lo que nadie sabía ni menos imaginó esa noche era que Viñuelas nos tenía reservada una sorpresa.

La seguidilla de triunfos continuó en las semanas siguientes, a tal punto que fuimos invitados a jugar a Río Gallegos, en la Argentina, contra un equipo de estudiantes que nos hicieron quedar en ridículo con su marcación al hombre y una sinfonía de pases, rápidos y certeros, que ya a los diez minutos del partido nos hizo entender que estábamos en la celebración equivocada. De todos modos, y más allá del resultado, los argentinos se portaron bien. Nos regalaron un trofeo que el profesor dejó olvidado en el bus y nos invitaron a un asado de cordero que sirvió para olvidar la humillación de la derrota. En nuestra ciudad nadie supo la verdad de la gira, porque al único periodista que se interesó en la noticia le contamos una película en colores, en la que los héroes fuimos nosotros, incluido Viñuelas que agarró vuelo con la humorada y declaró que había marcado diez puntos, cuando lo único que había hecho era pasearse por la orilla de la cancha regalando a las pibas argentinas unas banderitas chilenas que nunca nadie supo de dónde sacó. Lo cierto es que la farra en Río Gallegos nos hizo pisar tierra firme de nuevo. El profesor reunió en su casa a los jugadores titulares: Martínez, Borgoño, el Chueco Álvarez, el Gringo Soto y Hugo Vera; y nos enseñó a contar cuántos pares son tres moscas para ver si nos poníamos serios y enfrentábamos con algo más de humildad la última parte del campeonato. Al resto los ignoró, aunque Viñuelas se las ingenió para aparecer en la casa del profesor, argumentando que venía a dejar unas revistas de cine a la Martita, la hija menor de nuestro entrenador, cosa que dicho de paso tampoco hizo mucha gracia al profesor, tal vez porque cuidaba a la niña o porque en sus peores pesadillas

se veía intentando enseñar a jugar baloncesto a unos nietecitos tan larguiruchos y torpes como Viñuelas.

Y así llegamos a la noche de aquellos recuerdos que no se borran y nos hace incluir a Viñuelas en las memorias de aquel equipo del año sesenta y dos. Dos horas antes del partido nos reunimos en el Kiosco Roca. Para dejar pasar el tiempo conversamos de cosas sin importancia y luego de un gesto del entrenador, nos encaminamos hasta el gimnasio. Había nevado las dos noches anteriores y en las veredas espejeaba una escarcha resbaladiza que nos hizo andar despacio, a tientas y cabizbajos, como un grupo de niños que comenzaba a dar sus primeros pasos. Y la verdad es que la cosa no estaba para bromas ni un optimismo desmesurado. El equipo había llegado disminuido a la jornada decisiva del campeonato. De los diez jugadores que lo integraban al inicio de temporada, cuatro estaban ausentes esa noche. López y Salgado con sus respectivos esguinces, Cárdenas estaba de viaje por un asunto de trabajo, y Valencia había cambiado la práctica del baloncesto por la administración de un bar donde había criado panza y ocio. O sea que, además del equipo titular, toda la banca de reservas que teníamos era Viñuelas, lo que para los efectos de tratar de ganar el partido era como decir nadie.

El gimnasio, con su imponente fachada de coliseo romano, estaba repleto de espectadores, y ya de entrada apreciamos el entusiasmo de la gente que se dividían entre una mayoría que apoyaba a los croatas del Sokol, y otros pocos, ubicados en las galerías, que creían en nosotros con fe de iniciados. Nos tocó el camarín número dos y eso ya nos pareció que era como tropezar con el pie izquierdo o pasar bajo una escalera. Por los vidrios rotos de sus ventanas se filtraba el frío y era casi seguro que una vez terminado el partido tendríamos que ducharnos con agua helada. Pero esa noche estábamos para cualquier gesto heroico y a medida que nos fuimos masajando las piernas con vaselina o Mentolatum, tomamos esa confianza que nos hizo entrar a la cancha y en menos de cinco minutos distanciarnos diez puntos de los rivales, para felicidad de Viñuelas que desde la banca nos aplaudía, mientras a sus pies se acumulaba una montaña de cascarras de maní. Antes de terminar el primer tiempo, el profesor pidió un minuto de descanso y nos ordenó pausar el juego porque hasta donde le daba la experiencia, los rivales nos estaban aguantando para pasarnos a llevar en la segunda parte del partido. Martínez le dijo al profesor que no se preocupara, ya que esa noche andaba con la muñeca fina y cada uno de sus tiros había entrado seco en el arco contrario, y además

Borgoño se estaba haciendo el pino desde las esquinas y hasta unos ganchos había conseguido meter, ante el asombro de los sokolinos que no entendían por qué parte entraba ese petiso patichueco. En el entretiem po volvimos al camarín acompañados por el silencio de las tribunas y la pequeña algarabía de la galucha en la que nuestros hinchas comenzaban a ponerse de acuerdo en el nombre del boliche al que irían a celebrar.

Sin embargo esa noche estábamos condenados a sufrir. Lo supimos apenas iniciado el segundo tiempo, cuando vimos caer a Martínez acalambrado hasta decir no va más. Vimos la desesperación reflejada en el rostro del profesor y a Viñuelas, que sentado en la banca, no atinaba a decidir entre sacarse el buzo o salir corriendo fuera del gimnasio. Optó por entrar a la cancha y el profesor gritó dos instrucciones básicas: Viñuelas debía pararse en medio de nuestra área y levantar sus manos para molestar los lanzamientos rivales, y nosotros por ningún motivo debíamos pasarle la pelota. Parecía simple, pero al rato de reanudarse el partido, los contrarios reconocieron el callejón descuidado que dejaba la pobre defensa de Viñuelas y por ahí, una y otra vez se fueron metiendo hasta que a treinta segundos del final lograron superarnos por un punto. En ese momento, cuando la buena campaña del año se esfumaba, sucedió lo que nunca más quisimos olvidar. Martínez avanzó por la banda derecha, eludió a uno de los contrarios y lanzó la pelota con tal violencia que esta rebotó en el tablero y fue a dar a las manos de Viñuelas que, parado en el círculo central, la tomó entre sus manos con más angustia que un suicida al borde del abismo. Nos miró uno a uno como suplicando que alguno de nosotros le hiciera la gauchada de sacarlo del embrollo. El gimnasio enmudeció y todos oímos la mentada de madre que le gritó el profesor. Entonces ocurrió lo que nadie esperaba. Viñuelas dio tres pasos de zancudo, miró con rabia hacia donde se encontraba nuestro entrenador e impulsó el balón con tanta violencia que, haciendo una comba interminable, entró en el cesto en el mismo segundo que el timbre del control señalaba que la contienda había llegado a su fin. Lo demás, y porque después de esa temporada nunca más volvimos a ser campeones, es la historia que siempre recordamos en nuestras conversaciones. Su paseo en andas por la cancha, las entrevistas en el camarín, los titulares de los diarios al otro día, y su tristeza cuando al inicio del siguiente campeonato, y a pesar de que le debía un título, el entrenador lo volvió a dejar en la banca de los suplentes. ■



Solamente porque uno habla «goppiao» lo tratan de corroncho: *creencias de los Monterianos acerca del español hablado en Montería*
Aura Rosa Salazar Caro

Tres miradas sobre Zapotlán: Yañéz, Rulfo y Arreola
Norma Esther García Meza
Daniel Domínguez Cuenca

El tratamiento editorial de Los pensamientos de Manuel Quintín Lame Chan-tre: nuevas perspectivas
Christian Benavides Martínez

Dante Alighieri e a voz feminina sobrede-terminada: agonismo e fantasmagoria
Pedro Carlos Louzada Fonseca
Norival Bottos Júnior

Rafue Uai: una revisión bibliográfica en la tradición mürwi-muina
Juan Andrés Osorio

Kuiru Naforo, Juan. *Jagáiai, narraciones indígenas de la selva* (2017). Bogotá: Norma, 94 pp.
Sergio Alberto Martínez Pérez

Publicación semestral, científica y arbitrada. Su objetivo fundamental es publicar artículos de investigación inéditos sobre la literatura y la lingüística, escritos por especialistas, investigadores y académicos nacionales e internacionales. Dentro de su oferta de contenidos pueden encontrarse también entrevistas, traducciones y reseñas. Recibe y divulga publicaciones en inglés, portugués y francés.

¿Desea obtener uno de nuestros números anteriores?

Contáctenos:

Correo electrónico: revistalinylit@udea.edu.co

Teléfono: (+574) 2195915 en Medellín (Antioquia).



Urbana Sensación (detalle)
Armando Montoya
Mixta
Variables
2018
Foto Kike Aguilar

URBANA SENSACIÓN ENTRE EL JUEGO Y EL ENTORNO DE CIUDAD

LUZ ANALIDA AGUIRRE RESTREPO

Magíster en Historia del Arte y Licenciada en Educación Artes Plásticas, profesora interesada en temas afines con la historia del arte colombiano

Si hay algo que todo artista logra reconocer con el tiempo, y desde su trasegar creativo, es qué tipo de insumos de la realidad le sirven para la producción de su obra. Es como si de repente tomara consciencia de cómo se presentan innumerables elementos que constituyen figuras constantes en su creación artística para aludir a temas asociados con la vida misma, los entornos recorridos, las vivencias de impacto y las características particulares de una sociedad que se va haciendo más visible a través de esos signos recurrentes que ayudan con el resultado visual. Ese es el caso de Armando Montoya un artista local que desde finales de los años setenta del siglo xx ha desarrollado una propuesta plástica en la que confluyen los elementos prosaicos de su entorno, junto a un juego con el color y las formas de un mundo representado desde lo bi y tridimensional.

Este artista se define a sí mismo como pintor y grabador quien, formado dentro de las reglas de la academia tradicional hizo parte del grupo de estudiantes que vivió la transición del Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas

a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. El primero estaba dedicado a incentivar el dibujo, el grabado, la cerámica, la serigrafía, y la pintura. Por esta razón, reconoce a los maestros que le aportaron en su proceso formativo. Entre ellos Jorge Cárdenas, Francisco Valderrama, Francisco Morales, o Francisco Arrubla. Con la transición vinieron otras formas de asimilar la expresión visual, de tal manera que fue posible una mirada hacia las nuevas dinámicas de representación en las que jugar con lápices, pinceles, pigmento, papel y lienzo terminaba siendo insuficiente (aunque hoy, todavía son necesarios). Le correspondió una época en la que era oportuno explorar con diversos materiales para conquistar el mundo de las artes plásticas innovando en las convenciones que, aunque podían reconocer lo tradicional, no se mostraban como tales. Ahí estaban para Montoya, figuras como Aníbal Vallejo, Álvaro Marín o Néstor Martínez. Es decir, en aquella época debía procurarse la captura de la realidad ya no como un ejercicio de observación para atrapar el mínimo detalle en su capacidad perceptiva sobre el papel o el lienzo, sino recrearla mediante la aparición de realidades novedosas que surgían de la mirada dinámica y abierta de los años setenta.

Como él mismo lo indica, su paso como observador visitante por la Tercera Bienal de Arte Coltejer de 1972 (cuando apenas tenía 16 años), le abrió los ojos a un mundo lleno de fantasía visual, colorido, diversidad de formas, incursiones espaciales y tridimensionales que luego harían “mella” —en el buen sentido de la palabra— en sus formas de producción plástica particular. Como bien lo afirmaba en aquella época el ensayista y crítico de arte Rafael Squirru (quien hizo parte de la bienal), parafraseando a Paul Klee “Si bien es exacto que el arte en la medida de su esencialidad aporta valores universales a la conciencia del hombre, no lo es menos, que esos frutos maduran a través de un tronco cuyas raíces deben hincar bien hondo en el propio suelo”. Y para el caso de Armando Montoya, estar en Medellín y visitar con su madre este evento, se convirtió en el asidero visual y marcó su recorrido dentro de la academia, que mutaba de la tradición hacia la irrupción de formas representativas y llamativas, propias de la asimilación con lo que para aquella época llegaba del mundo exterior e impregnaba el contexto local y nacional gracias a la presencia de obras propias del arte popular (*pop art*) y el arte *kitsch*, caracterizados ambos por la explosión del color,



Transeunte
Armando Montoya
Tela brillante, remaches,
acero inox. repujado, madera/latón
128 x 335 x 28 cm.
1994/2018
Foto Rodrigo Díaz

las formas y las determinaciones del ambiente. Pero no solo esto le ofreció la bienal. También le mostró el collage, los inflables, la pintura abstracta, el arte óptico, el fotomontaje, la intervención en la tierra y otras formas expresivas. En otro sentido, le señaló su futura irrupción en el uso del espacio como escenario para la composición tridimensional. Y esto último, muy probablemente lo descubrió en la interrelación que se daba entre las obras que fueron expuestas y el papel que jugaron los espectadores. Es el caso de las creaciones plásticas presentadas por artistas como Feliza Bursztyn, los hermanos Mariotti, Humberto Espíndola, Rafael Ferrer, Hildebrando Mejía, entre muchos otros, quienes recogieron elementos de su realidad y generaron escenas visuales tridimensionales que implicaban una integración directa con el espectador y donde el recurso de lo urbano jugaba un papel esencial dentro del quehacer creativo.

Esto nos indica que Armando Montoya es un buen ejemplo del artista contemporáneo que navega por distintas formas expresivas de las artes plásticas, pues nunca ha tenido miedo de sentirse rotulado ya que la contemporaneidad misma muestra que es posible moverse “responsablemente” por todos los escenarios expresivos de lo visual y, aunque Montoya se afirme como pintor y grabador, sabe que con estos medios puede incursionar tranquilamente en otros que detonan su interés por el espacio real. Es allí donde genera toda una dinámica visual con la creación de formas extraídas de su mundo cotidiano urbano que luego los transforma en el espacio expositivo. No en vano, cuando habla de aquella bienal la reconocen como un *laboratorio absoluto*. Esto reafirma, a su vez, su espíritu investigador. Otro postulado para el artista contemporáneo a quien hoy se le pide que active su capacidad imaginativa como vía central para su desarrollo creador y juegue permanentemente con la experimentación.

Si en la pintura y en el grabado se gestan unas puestas en escena bidimensionales que son recorridas por el ojo contemplador del artista, cuando Montoya recurre a los materiales de su cotidianidad (como lo observó en la bienal), los dignifica y les encuentra valor dentro de su juego creativo: zócalos, camiones, buses, montañas, animales, iconografía popular, perímetros, sistemas de defensa, avisos publicitarios, comercio informal, vitrinas, piezas cerámicas son el insumo perfecto para hablar de una *Urbana sensación*. Todo ello está en el lugar que habita, la ciudad que recorre y lo que le impacta del ser humano que organiza y dispone los elementos con los que trabaja, y que, sin proponérselo, asombran su capacidad visual. Estas situaciones le proporcionan las formas, el color y las texturas. Todo ello pertenece, como dirá Argullol, a una especie de “balance estético del desastre” en tanto lo avasallante de la ciudad representado en todos esos recursos recogidos, terminan siendo reinterpretados, organizados y dispuestos en el espacio para generar una afección en el usuario/espectador que luego recorre sus obras.

Tal vez la primera impresión que tenemos al encontrarnos con *Urbana sensación* tiene que ver con el reconocimiento de una serie de objetos que se nombran, sencillamente, cual si fuéramos niños: naranjas, patio (por no decir cerco), gallinas o gallos móviles (lo primero que se nos venga a la cabeza, aunque sean gallos), cajas con tomates, limones, pelotas de colores, “soldados”, puertas o ventanas imaginarias; todo para hablar de unos elementos que el artista identifica y que luego recrea y dispone. Quizás sean estos que se nombran aquí u otros que le sirvieron de referencia. De este modo, Montoya trastoca el escenario urbano a partir de esos objetos raptados de la ciudad. Esos que lo han seducido a lo largo de sus recorridos, y que obligan necesariamente a que el espectador reflexione en las intenciones simbólicas mediadas por la repetición y la serialidad presente en su obra, más el juego con los colores primarios y secundarios. A ello se suma una relación de



De la serie Paisaje - Flora y Fauna
Armando Montoya
Acero inox. tipo espejo doblado y repujado
100 x 360 cm.
2004
Foto Rodrigo Díaz

De la serie Paisaje - Flora y Fauna
Armando Montoya
Acero inox. tipo espejo repujado, esmalte
130 x 130 cm. (c/u)
2004
Foto Rodrigo Díaz



Vista general de la exposición
Paisaje - Flora y Fauna / Flora urbana
Armando Montoya
Acero inox. repujado / impresión digital
2004 / 2009
Foto Rodrigo Díaz





conceptos contrarios: el encierro y la movilidad; el empaquetamiento y lo fijo; el cerco y la amenaza; lo suave y lo rígido; lo frío y lo cálido; lo artificial y lo real. Aunque todos estos conceptos son susceptibles de ser percibidos a través de los objetos allí dispuestos, existen dos elementos que resultan extremadamente sugerentes: el cerco de varillas delgadas en azul cielo, de altura variable que termina con naranjas de plástico incrustadas y que son de extremo realismo y el conjunto de gallos “rodantes” (a escala gigante) —cual juguete infantil— dispuestos de manera aleatoria en el espacio.

¿Qué hacer como espectador cuando, desde la distancia, y mientras nos acercamos, vamos al encuentro de semejante escenario? ¿Ingresar en el espacio? ¿Llevarse una naranja porque parece real? ¿Mover los gallos? ¿Enfilarlos? ¿Sacarlos del lugar? ¿Agruparlos? ¿Ponerlos a rodar? ¿Recorrer con la vista las distintas alturas del cerco? ¿Con qué asociarlas? ¿Inventarse un cuento? Esto último, por la naturaleza de las piezas, sería óptimo para hacer volar la imaginación de los niños. Pero no. Decidimos prestar atención a ciertos elementos. Estos gallos —dentro del cerco— si nos atenemos a una parte de su razón simbólica, anuncian la alborada de un nuevo día; pero también son seres vigilantes que nos miran en la ciudad donde nuestro perímetro está demarcado por el borde de la montaña trazado con las varillas azules y sus borlas naranja. Como lo diría Argullol, mágicamente el artista cazador de instantes dispone ahora lo visto para ser “degustado” por el espectador del siglo XXI donde a pesar del paso del tiempo nos regresa a un cuadro propuesto hacia 1912 por Joaquín Antonio Uribe en su libro *Cuadros de la Naturaleza*: “Estas montañas son el asilo de un pueblo que labora intrépido a pesar de las inclemencias atmosféricas y de la esterilidad de casi toda la comarca; que arranca a los filones de su duro suelo el oro fortalecedor; que derriba las selvas y construye aldeas que mañana serán ciudades[...]”. Es impactante percibirlo así, pero es inevitable

De la serie *Urbana Sensación*
Armando Montoya
Acrílico/pared/madera, telera,
adhesivo, mesa de madera, limones
artificiales
Variables
2018
Foto Rodrigo Díaz

De la serie *Flora urbana*
Armando Montoya
Impresión digital/papel de algodón
70 x 50 cm.
2009
Foto Rodrigo Díaz



pensarlo de este modo. Y todo, a su vez, enmarcado dentro de un sistema de consumo, alienación de sujetos que se van copiando dentro de la ciudad y se reproducen y replican en otros lugares hacia donde se amplía la urbe. Occidente u oriente, nos da igual.

Urbana sensación, fue una puesta en escena o si se quiere, una instalación, presentada hace algunos meses en el *hall* del Teatro Camilo Torres, espacio colindante con la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, lugar por donde Montoya ha trasegado durante varios años no solo en calidad de artista plástico, sino como docente, investigador y curador. Otras características añadidas a los artistas contemporáneos. Esta obra recoge todos esos insu- mos que son de valor para el artista, quien, a raíz de la apertura en las nuevas dinámicas de creación plástica que se dieron desde la década del setenta en Medellín, se dio cuenta que podría transitar e integrar muchas de ellas sin que por ello estuviera abandonando sus medios favoritos o yendo en contra de las formas tradicionales. En él también vive la tradición en tanto hay una recurrencia a nuestra historia y geografía, así como a nuestras formas de ser en comunidad, aunque nos hable de ellas con otras licencias artísticas propias del nuevo tiempo. ■



De la serie *Urbana Sensación*
Armando Montoya
Tela repujada, remaches, madera
y pelotas de plástico
200 x 92 x 45 cm. (c/u)
2018
Foto Rodrigo Díaz

De la serie *Urbana Sensación*
Armando Montoya
Tela, madera, tripa de pollo, pelotas de plástico
100 x 50 x 18 cm.
2018
Foto Rodrigo Díaz



ENRIQUE FOFFANI

Doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires, docente de literatura Lationamericana

[TOMADO DE *VALLEJO Y EL DINERO*
FORMAS DE LA SUBJETIVIDAD EN LA POESÍA, 2018,
PERÚ: EDITORIAL CATEDRA VALLEJO]

Moneda conmemorativa de veinte Nuevos Soles con la efigie de César Vallejo (1992)

LECTURAS DE UN BILLETE Y UNA MONEDA: AVATARES DE UNA PARADOJA

La historia del dinero tiene como uno de sus momentos más trascendentes el de la creación de una nueva medida de valor: el papel moneda, el billete. Este deviene un instrumento de poder de más fácil manejo, de rápida disponibilidad y de ilimitada productibilidad. Todos estos atributos del billete permiten al sujeto una adquisición más diligente, más veloz de los bienes que necesita. Se podría decir que el billete promovió, desde su nacimiento, una actividad manipuladora más eficaz para el pago y menos riesgosa para la adulteración. El papel moneda en tanto billetes de crédito del Tesoro tiene su origen en 1690 en Massachusetts como un modo de hacer frente a los apremios financieros de la colonia. Si bien es posible encontrar el uso del billete en la antigüedad, su renacimiento moderno obtiene otra función, la de mitigar las angustias de las finanzas sin esperar el proceso de amonedamiento de los metales. El billete entonces liga, de un modo sorprendente, su específica modernidad al origen colonial a fines del siglo XVII.



Karl Marx examina que el papel moneda es un signo de oro o de dinero y su signo de valor no es otro que la representación de sus cantidades. Además, realiza todas las funciones relativas a las leyes generales de la circulación. La diferencia entre el dinero propiamente dicho y el billete es una diferencia entre un sistema monetario y un sistema de crédito, entre una circulación monetaria y una circulación fiduciaria. Así, la diferencia reside en la manera como el billete pone en funcionamiento todas las formas del crédito utilizadas por los negociantes o por los bancos como medios de circulación. Es necesario tener en cuenta que no es lo mismo, explica Marx, el empleo que hace del billete el capitalista del que hace por ejemplo el banquero: la circulación del dinero de crédito equivale, por lo tanto, a una no-circulación de dinero. Si el dinero de crédito se viera confundido con el oro, la cantidad de billetes emitida por los bancos dependería de la cantidad de oro necesaria para responder a las necesidades de la circulación.

Por ello a partir de la postura anti-cuantitativista de Marx, la diferencia entre el oro y el dinero de crédito no significa en absoluto sustraer al billete de la circulación monetaria sino someterlo a esta. Eso sí: el billete solo es dinero en la medida en que sustituye al dinero real por

el importe íntegro de su valor nominal. Por eso para Marx el billete tendrá todos los caracteres de la moneda aunque esta se desarrolle entonces como una no-moneda, de allí que el billete conserve el sistema monetario al que reemplaza. Así lo corrobora Suzanne de Brunhoff: “Las leyes de la circulación de las mercancías, sin dejar de adaptarse a las condiciones financieras específicas del modo capitalista de producción, subsisten de manera inevitable. Mientras hay producción de mercancías, hay circulación de dinero, y el hecho de que el crédito reemplace al dinero se debe a que también él posee caracteres monetarios, que

en períodos de crisis pueden ponerse de manifiesto de un modo brutal”¹. Hay, entonces, dos clases de billetes: los billetes de Banco emitidos por uno o más bancos y los billetes de Estado emitidos por la Tesorería estatal u otros organismos de la administración pública y están cubiertos por dinero que el Estado recibe o por los bienes determinados por el derecho fiscal.

En 1986 el Banco Central de Reserva del Perú emite un billete de Diez Mil Intis (según la numeración A 4788371 t) y en 1992 acuña una moneda conmemorativa de plata, ambas con una efigie de César Vallejo. Mientras el billete tiene como reverso una imagen panorámica de Santiago de Chuco, la moneda posee un exergo que es la transcripción del verso del poeta que reza: “Hay, hermanos, muchísimo que hacer”. Se trata de acuñaciones del rostro de Vallejo, una figuración, un semblante ligado ahora con el dinero en sus dos modalidades: en metálico y en papel. Así la reproducción de su rostro se vuelve en el papel moneda una efigie —el billete reproduce el de la famosa fotografía tomada en Versalles y la moneda el del artista peruano Gastón Garreaud extraído de su obra *Vallejo al Café*— y como toda acuñación, aun cuando se trate como se trata de un acto conmemorativo, obtiene la materialidad de la inscripción; equivale, por tanto, a una escritura, a una marca, a esa huella que se deja sobre el

¹ Suzanne de Brunhoff. *La concepción monetaria de Marx*. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires: Ediciones del Siglo, 1973, pp. 86-87.

papel o el metal y que como todo trazo perdura, más allá de la caducidad decretada en su valor económico por la entidad de emisión. De hecho, fuera ya de su circulación, en la actualidad las monedas susodichas entran en el museo o, como podemos corroborar, en el mercado libre donde pueden ser nuevamente recuperadas para el uso de coleccionistas. Pero al mercado libre, que es otra forma del museo, se accede por medio del dinero. Por estas razones, la de Vallejo es una numismática de la ironía. Si la relación de Vallejo y el dinero que la poesía nunca sublima sino, por el contrario, ironiza o vitupera o intenta desestabilizar el sentido que el capitalismo le otorga como mercancía de las mercancías, en el billete y en la moneda pareciera quebrarse esa tensión para borrarla entre los pliegues de un acto que pretende ser una conmemoración. Ese doloroso vínculo con el que la poesía se comprometió (Vallejo y el dinero) logró (de)mostrar que el vil metal afectaba a “la vida entera”, como leemos en *Trilce* —o más atrás cuando el joven Vallejo hace contiguos la categoría de lo sublime y la imagen del “oro negro” como el dinero mal habido para exhibir precisamente lo cerca que estaba la poesía del archivo económico— no menos elocuentes aparecen en el discurso poético todas las operaciones con las que el poeta especula alrededor de esa carencia que es una falta pero “de a centavitos” o, incluso, remite al aire porque también Vallejo se hace eco de las verdades paremiológicas que el mismo capitalismo acuñó en la moneda del lenguaje: hasta el aire que respiramos cuesta dinero. En el capitalismo, las cosas y los seres se materializan en dinero y este es el equivalente de todo y la manera más eficaz de indiferenciar las cosas, como sostiene Georg Simmel.

Como dijimos más arriba, el anverso del billete muestra la efigie de César Vallejo extraída de la famosa fotografía sacada en Versailles y el reverso

una vista de Santiago de Chuco, la aldea natal del poeta. La efigie del rostro de Vallejo lo representa como el poeta que recuerda: el codo apoyado en el bastón y su mentón sobre la mano derecha. La mirada expresa retraimiento. Tal postura metonímicamente coloca al cuerpo histórico de Vallejo en la actitud del que recuerda o el que piensa o el que medita ya que el objeto de su mirada perdida en la línea del horizonte parece estar fijada en un punto muy remoto. Es posible interpretar el reverso del billete como la reposición del objeto que la fotografía no puede registrar en la medida en que se trata del objeto de sus pensamientos, de sus recuerdos, de lo que la nostalgia captura pero no puede recuperar sino imaginariamente. De todos modos, el objeto de su mirada parece presentar una lejanía abismal porque no está en el radio del espacio real que lo circunda, del cual el mismo Vallejo está sustraído. El objeto de su recuerdo o de su pensamiento

no puede recuperarse. Solo nos queda, de esa foto, el gesto. Un gesto que se percibe como dentro de un marco estético. Un gesto quizás buscado. Pero, ¿cómo

leer ese billete? ¿Cómo se practica la lectura de un billete? ¿Cómo interpretar el texto cuya autoría se diluye entre las decisiones ministeriales del Estado peruano? ¿Cómo leer el reverso del billete donde la escena reconocible es la aldea natal de Vallejo? Lo que para la fotografía del billete es pura imposibilidad de registro, el otro lado del billete repone el objeto conjetural omitido. Mejor dicho: el billete lanza su propia hipótesis acerca de lo que Vallejo, fijado en ese gesto, puede estar recordando o pensando. El billete nos transmite un mensaje desde la imagen fotografiada de Vallejo, como si el papel moneda quisiera en su figuración asegurar que eso sustraído es su aldea, es Santiago de Chuco. Si bien se trata de una vista parcial, se advierte la altura del pequeño pueblo de La Libertad a 3.115 metros del nivel del mar a través de un camino que se pierde hacia abajo con un puñado de caseríos tan diminutos que no es posible divisar con nitidez.

Según la interpretación de Marx, el billete es la sustitución del dinero y, al mismo tiempo, es dinero de crédito. Dinero y crédito, moneda y creencia en la moneda, circulación metálica y circulación fiduciaria. Este doblez inherente a la historia del dinero habla de otro doblez que el billete como representación del dinero actualiza: su origen de una economía urbana en

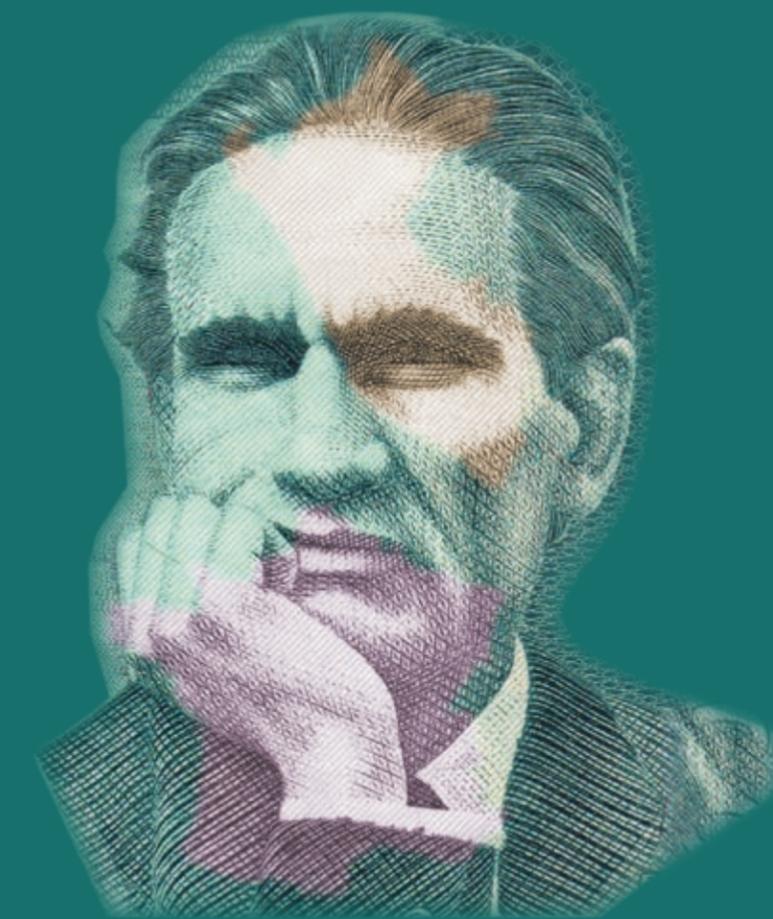
relación con la tesorería del Estado que lo emite. Pero su existencia circulante recorta el espacio que niega y al que terminará sometiendo: el campo, en este caso la sierra. Por una ironía del destino el billete repone lo que hemos determinado como la estructura enunciativa de la lengua poética: la tensión sierra/ciudad en tanto mecanismo de la memoria de un sujeto definido por Rafael Gutiérrez Girardot como un “poeta de raíz campesina en la ciudad”. El billete materializa en su escritura esta estructura en tensión entre lo serrano y lo urbano: en el anverso del billete está Vallejo en la ciudad de París (concretamente en Versailles) y al reverso una vista desde lo alto de Santiago de Chuco. Tensión fundante e irresoluble: toda la poesía vallejiiana está marcada por esta oposición que la lengua poética mantiene como un motor de la escritura y, al mismo tiempo, como enunciación que no resuelve jamás la carencia del sujeto. Eso viene a reponer el billete, como si dijéramos, de un lado la ciudad y del otro la sierra. El billete se comporta como el poema porque tensa dos espacios. Sin embargo, a pesar de que los dos circulan, lo que difiere es el valor no solo estrictamente económico del papel moneda sino su valor afectivo, su valor *invalorable*, su valor individual. El billete vale o dice valer una cifra crediticia en la que todos consensúan. La tensión de la que habla Simmel es justamente lo que funda su *Filosofía del dinero*, en la medida en que la ciudad es la sede por antonomasia de la mercancía de las mercancías, basada en el cálculo y la especulación, mientras el campo se presenta como la sede del trueque cuyo fundamento es la confianza en la palabra y los lazos afectivos incluso entre aquellos que comercian o intercambian. Del lado de la ciudad, el dinero indiferente y del lado rural, el trueque afectivo.

¿Entonces Vallejo, según la escritura del billete, está recordando en París el territorio natal de Santiago de Chuco? ¿Entonces el billete de diez mil intis de 1986 es una réplica de la estructura enunciativa de su lengua poética? ¿De qué modo está replicando lo que billete parece decir?



Santiago de Chuco, Perú. Lugar de nacimiento de César Vallejo

El billete es la réplica en dinero de la tensión que recorre todo el enunciado vallejian. Que la falta de dinero haya sido, como quisimos demostrar, la causa de la pobreza de Vallejo y ahora el Banco Central de Reserva del Perú emita un billete con la efigie del poeta, no deja de ser una ironía. Tal vez no tanto una ironía acerca de la figura del poeta: después de todo el poeta llevó el dinero a la poesía y lo ironizó, lo empequeñeció, lo volvió presente en su ausencia. Lo convocó tanto en el poema que ahora el puro dinero, el puro billete, el puro papel moneda se vuelve contra su propia imagen. En este aspecto la práctica moderna de ironización en la que inscribe a su poesía (léase aquí inscripción como una forma de la acuñación) deja a Vallejo como escritor bastante bien parado en la medida en que la ironía es, también, una herramienta puesta al servicio del autor. Nos parece que el mayor énfasis de la ironía tiene que ver no tanto ya con el *tesoro* de la lengua poética como con el *tesoro* del Banco Central de Reserva del Perú. En este sentido, el exergo de la moneda, cuyo verso es “hay, hermanos, muchísimo que hacer”, parece aunarse al uso de la ironía que Vallejo practica y con la que plasma el tono de gran parte de sus poemas: ¿a quién apostrofa el verso del poeta acuñado ahora en otro texto, el de la moneda? ¿A quién le habla ahora que el verso ya no está en el poema ni en el libro sino en una moneda que circula en el mercado? Además, habría que leer el “hay” del verso incorporado al exergo como una interjección de dolor, como el mismo poeta consigue fundir en su escritura poética, es decir, logra fundir el haber (del “hay”) con el dolor en vez de intercambiar un haber con un dolor, lo cual nos lleva a pensar que lo que se tiene de verdad es siempre el dolor causado por varias razones. Una de las cuales es la falta de dinero en el sistema capitalista. Por eso pensamos que el exergo de la moneda es una crítica y un diagnóstico: la primera porque el tono irónico de Vallejo se anticipa a toda manipulación, se resiste a toda reificación; lo segundo, porque Vallejo concibe siempre a la lucha contra la injusticia social como el centro de su órbita poética.



Tesoro, reserva, banco: todo esto es lo que hizo Vallejo con su poesía apelando a los recursos de la lengua y a la lengua. Pese a que fue pobre como tantos otros escritores latinoamericanos (Domingo Faustino Sarmiento, José Martí, Rubén Darío para nombrar solo a unos pocos), también como ellos creó a partir de la pobreza. Generó riqueza a partir de la pobreza, como él mismo escribió en su tesis sobre *El Romanticismo en la poesía castellana*, un trabajo crítico en el que ya en 1915 Vallejo se preguntaba sobre las condiciones de pobreza bajo las cuales los artistas hacen su obra, la crean. Ya el joven poeta reflexiona sobre los mecanismos de la carencia estructural que afectan al escritor pobre. En medio de la precariedad, Vallejo hizo esto: crear y lo hizo toda su vida cuando la miseria iba ganando terreno y nunca retrocedió, salvo en algunos períodos y para avanzar otra vez con mayor firmeza. De allí la inversión del enunciado de Walter Benjamin: ya no pobreza de experiencia

sino *experiencia de pobreza* como plataforma de los procesos creativos del artista latinoamericano. Noé Jitrik describió este proceso de un modo certero a propósito de Vallejo: “la pobreza puede anular talento, arte, amor, inventiva pero también puede no afectar a la imaginación sino que, acaso, la alimenta con el único alimento de que se puede disponer; la imaginación que crea desde y sobre la pobreza, constituye, por lo tanto, una gran riqueza, el único capital real de que disponemos y cuyo potencial no advertimos, o nos desespera, o nos invalida”².

Cuando en su ensayo “Capitalismo como Religión”, escrito en 1921, Walter Benjamin planteó el devenir religión del capitalismo, los estaba poniendo en paralelo a ambos a partir de una analogía: Benjamin comparaba los *Banknoten* (los billetes bancarios) con las estampitas de santos y, de este modo, entiende el capitalismo como una religión que pretende secularizar a esta última y hacer de los billetes de banco un ritual, como si se trataran de imágenes devotas o como si funcionaran como aquellas estampas a las que les rinde culto en una religión como el capitalismo que carece, paradójicamente, de culto.

Vallejo no rinde culto al dinero. Los *Banknoten* que tanto necesitó y no obtuvo infinidad de veces, ahora son un papel moneda de emisión bancaria o una moneda de plata que circula en el mercado. En ellos, billete o moneda, se halla grabado su rostro, casi como si tratara de las estampitas religiosas de su infancia que seguramente circulaban en el ámbito devoto del hogar, quizás heredadas de sus dos abuelos que habían sido sacerdotes. Vallejo no resacraliza el dinero, lo desagia, lo desafecta de su valor económico, no responde al papel moneda como el hombre moderno cuya transacción no es solo económica sino también sustitutiva, en la línea nietzscheana de reemplazar el culto a las estampitas por otro, ahora el de los billetes de banco. La falta de dinero ha sido toda su desgracia, así lo dice en *Trilce* a través de la metáfora monetaria: el dinero es el oro en desgracia, es lo que arrebató al hombre

nada menos que la gracia o si se quiere el don que conecta al hombre con el mundo de lo sagrado.

Tesoro, reserva, banco: la acumulación de palabras, eso que a Vallejo le viene de la tradición barroca, le permite hacer un atentado. Es el atentado contra la economía capitalista que lleva a cabo a través del *potlach*³ del lenguaje poético, de un gasto improductivo que desestabiliza el sistema de la lengua a la que hace estallar con la ayuda de “ese abuelo instantáneo de los dinamiteros”, como dice en *Himno a los voluntarios de la república*. Sin embargo, nada más lejos del principio de la economía improductiva que aquel principio que rige en la emisión: ya no de la voz poética, sino la emisión de billetes de diez mil intis: emisión legal, fiduciaria, convertible de valor-dinero. O la acuñación de su rostro como efigie, un Vallejo que queda amonedado en el dinero contra el que su poesía trató de innumerables maneras de desagiar, de pulverizar en favor de otro valor que no sea el económico.

En la historia de la poesía latinoamericana no hay mayor ironía que esta: que aparezca la efigie de Vallejo en el papel moneda. Quedar allí inscripto en el billete, con el valor de una acuñación. Que quede acuñada la imagen de su rostro en el billete, amonedado en su más pura materialización. Estos son los avatares de la paradoja de un billete que ya forma parte de la historia de la poesía latinoamericana. ■

² Noé Jitrik. “Otra vez pobreza y riqueza”. *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1992, p. 80.

za, el único capital real de que disponemos y cuyo potencial no advertimos, o nos desespera, o nos invalida”².

³ Sistema económico tradicional de los pueblos ancestrales del Pacífico en Canadá y Estados Unidos. Mediante un ritual se reparte la abundancia en forma de regalos para sus invitados.

CAMUS

Como cuando cepillo
el pelaje de los gatos
los libros hoy
parecen limpios
y ordenados
sin piojos ni polvo

buscaba el que habla del
poder
pero apareció un Sísifo
descarriado
qué casualidad
lo había echado en falta

como un gato
una tarde Camus
saltó a mi regazo
acaricié el absurdo
y la esperanza
la vida y el cuerpo
antes que el pensamiento

el gato volvió al piso
y huyó el sentido
como un amor
que ha dejado de doler
ya olvidado

OTRO REINO

El carrasposo rayo multicolor
de las guacamayas
había atravesado la madrugada

había pasado la zarigüeya por el jardín
tras su regalo de frutas

la agitación de los gatos
anunciado la visita

intrusa
la voz del parlante espeta
*una niña
de siete años
violada
asesinada
ayer
en un barrio como este
en Bogotá*

las manos apagan el grito

Sucede todos los días
en cualquier parte

parece natural
¡natural!

en un reino frágil me amparo 

DAT DAH FIH WIH

Unu pipl we deh riid
Fi wi langwij plaant laik siid;
Unu lisn pahn somting
Mek wih bil' op fi wi ting.

No figat non taim fi taak
Eny paat we wi deh waak;
Fi wi langwij mek dem hier
Ef dah ivn hier or dier.

Fi wi langwij dah kriol
Ef yo ivn yong or uol;
Unu taak'ih pahn di spat
Taak'ih bikaaz dat dah dat.

¡ESTO ES NUESTRO!

Mi gente que está leyendo
Nuestra lengua, semilla que va creciendo;
Lo que tienen que escuchar
Lo nuestro hay que apoyar.

Nunca olviden de hablar
Dónde vayan a caminar;
Que nos puedan escuchar
Kriol en cualquier lugar.

Nuestra lengua es kriol
Sea joven o de edad;
Háblenlo aquí o allí
Porque eso es así.

DI KRIOL MAN

Mii dah di kriol man
Mi kyahn taak ahn andastan,
Unu lisn evry wan
Taak kriol pahn fi mi lan.

Kriol dah fih mi langwij
Dah fi mi, mii baan wid ih,
Ih deh iina mi blod, deh iina mi skin
Mi kyahn taak ih ahn sing ih.

Mi no shiem a fi mi langwij
Dah fi mi, mii baan wid ih,
Dehn seh mii kyaahn taak English
Bot Kriol, dat dah fi mi.

Dat dah dat sed Paleh
Yo beta nuo di gyal dehn seh,
Mii kyahn taak, mii kyahn andastan
Bikaaz mii dah di kriol man.

EL HOMBRE KRIOL*

Yo soy el hombre kriol
Lo puedo hablar y entender;
Todos deben escuchar
Y en mi tierra han de hablar.

Mi idioma es el kriol
Es mío nació en mí;
Está en mi sangre y en mi piel
Lo puedo hablar y cantar.

De mi lengua no me avergüenzo
Es mía, nació en mí;
Dicen que no hablo inglés
Kriol es mío, así es.

Palé dijo: Eso es así
Y las chicas: Deben saber;
Lo puedo hablar y entender
Porque yo soy el hombre kriol. U

*La versión en braille de las dos primeras estrofas de este poema acompañan esta edición



Surrealismo mágico
Bolígrafo / 28 x 43 cm.
Ricardo Macía Lalinde, 2019

SHIRLEY COTTRELL MADARIAGA

Mujer raizal
Psicóloga e investigadora social

El sentido de la vida del pueblo raizal surge de la hermandad caribeña de la familia extensa, cuya convivencia está basada en el *shier*. Este concepto kriol proviene del *share* (en inglés, parte correspondiente). Para el pueblo raizal, el respeto a la parte correspondiente a cada persona da lugar a una filosofía de vida. Por esta razón, el *shier* está relacionado con la crianza comunitaria, el compartir de recursos naturales y el tránsito libre por el archipiélago.

Los hijos e hijas del pueblo raizal no son educados exclusivamente por los padres biológicos; son criados también por los mayores de la comunidad, a quienes los más jóvenes les procuran siempre respeto, pues ven en ellos sabiduría y memoria colectiva. Del mismo modo, las familias intercambian los frutos del mar por los frutos de la tierra. En tiempos de escasez, se guarda a cada quién un poco de lo que se obtiene en el trabajo diario. La comprensión del espacio también es singular en esta filosofía del *shier*. El tránsito es libre tanto por las tierras como por las aguas.

En las islas se practica la siembra colectiva y en el mar el movimiento constante entre islas. Mantener estas formas de ser y hacer ha sido una lucha constante ante el embate violento del colonialismo. La educación se volvió un asunto de Estado con valores contrarios a los de la raizalidad. El capitalismo alteró la convivencia de las familias. Y el territorio y el maritorio fueron compartimentados y cortados, de tal modo que los miembros de esta gran familia quedaron aislados de sus hermanos en la gran nación del pueblo creole del Caribe Occidental y confinados a ciertos sectores de la isla, en el caso de San Andrés.

En la perspectiva homogénea de la nación colombiana, el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina debe ajustarse a la historia de la Colombia continental. Esto quiere decir, por ejemplo, hablar el español, practicar el catolicismo y adoptar los modos de vida de las grandes ciudades del interior del país. Colombia ha trasladado sus problemas sociales y políticos al archipiélago, invisibilizando de paso los modos ancestrales de vida que practica el pueblo raizal. Un ejemplo de esto es el narcotráfico. La desintegración del tejido social, el modelo educativo, el abandono de la

Fi di Raizal Piipl di miinin a laif sprout fahn di Karibian bradahud, di big famali, we ga wan wie a livin bil pahn *shier*. Dis Kriol kansep kom fahn di English wod *share* (iina English, di paat we karespan). Fi di Raizal Piipl, fi rispek wat bilang tu iich porsn bil op wan failosofi, wan wie fi liv. Fi dis riizn, fi shier rilietid tu sevral komyuniti praktis soch az riez di piknini dem, shier di nachral risuorsis ahn friili go eniweh iina di Arkipelago.

Di Raizal Piipl piknini dem no ongl ge dehn edukieshan fahn dehn bayolojikal pierans; di Elda dem fahn di komyuniti alsuo help riez dehm; ahn di yonga wan dem aalwiez rispek dehm bikaa dehn si wizdom ahn kalektiv memori iina dehm. Iina di siem sens, di famali dem, ekschienj wat dehn ge fahn di sii, fi guds we ada famali ge fahn di lan. Wentaim tingz ge tait, piipl siev outa wat dehn ge fahn evridie livin fi shier. Alsuo, di andastandin a spies da somting partikyula iina dis shierin failosofi. Evribadi kyahn go friili chruu di lan ahn di sii.

Iina dehmya ailant, dehm praktis fi plaant kalektivli ahn kiip de muuv bak ahn fuot pahn di sii bitwiin ailant. Kiip op dehmya wie a biin ahn wie fi du tingz da wan kanstant schrogl gens di vayolent koluonyalizm. Edukieshan bikom somting we di Stiet tek uova, de putiin valyo we kanchrieri tu raizaliti. Kyapitalizm chienj di wie hou di famali dem liv. Ahn dehn lat out ahn kot op di lan ahn di sii iina soch a wie se dis big Kriol famali stie aisolietid fahn dehn breda ahn sista dem fahn di Kriol nieshan iina di Wes Indiis ahn pahn tap a dat dehn stie lak op iina kopl sekshan a di ailant, iina San Andres kies.

Iina di Kolombian nieshan homojiinyos porspektiv, di Arkipelago a San Andres, Providence ahn Santa Catalina mos ajos ihnsel tu di hischri a di kantinenta Kolombia. Dis miin se, far egzampl, wi hafi taak Spanish, praktis kyatolisizm, ahn adap di wie hou wi liv tu di wie dehn liv iina di big siti dem. Kolombia bring aal dehn suoshal ahn politikal prablem tu di Arkipelago, de haid di difarent anseschral wie a liv we di Raizal Piipl dem wehn yuuztu gat. Wan egzampl a dis da di praktis fi go ron chrip. Di wie hou di sosayeti ahn di edukieshan magl krombl weh, de farget fi shier, gi wie fi di

¹ Este texto proviene del diálogo con los mayores Eneyda May, Daniel Lloyd Cottrell May, Joyce Campbell, Trigidia Chow, Julia Martínez, Emperatriz O'Neill y Ana Madariaga. La traducción y corrección en kriol estuvo al cuidado de Sedney S. Suárez Gordon y Henrietta Forbes Bryan.

filosofía del *shier*, favorecieron la marginación impuesta por el sistema social. Los excluidos de la narrativa de la nación colombiana terminan por ser arrojados a un conflicto global. En un territorio de escasos seis mil habitantes, como lo es Providencia, hay más de ochocientos desaparecidos en las últimas dos décadas.

¿Cómo se entiende hoy la lucha por la preservación del *shier*? La gente de este territorio insular ha logrado mantener sus formas de ser y hacer en la cotidianidad, en los espacios privados y en los espacios públicos no formales. El *shier* de la raizalidad se resiste a desaparecer y se reconfigura a pesar de la violencia. En el fogón de leña de los patios tradicionales donde hierve la leche de coco del *rondong*, en la crianza colectiva de los hijos, en el uso de la lengua kriol. Los vecinos, los amigos y los hermanos comparten sus alimentos, mientras las abuelas siguen narrando las *anansi stuori* a los niños y niñas que comen un buen pedazo de *bon* (pan dulce caribeño) horneado en casa.

El pueblo raizal resiste a la mutilación del mar cuando los pescadores continúan pescando en los bancos tradicionales, ubicados mediante el conocimiento de las estrellas y los puntos de referencia heredados por los mayores. Resiste a la urbanización desmedida y al afán de consumo, que destruye la reserva de la biósfera, mientras vive en la casa tradicional de madera, pues ella convive orgánicamente con el ecosistema. Resiste a la violencia y la reinterpreta a través de la música y el baile. En el ejercicio de la cultura popular ocurre la creolidad. Basta ver un desfile del 20 de julio para darse cuenta que no se marcha marcialmente, sino que se danza la libertad al sonido de los tambores.

El papel de la mujer raizal es fundamental para entender la resistencia de esta familia caribeña. La mujer raizal ha vencido la imagen de pasividad y sumisión. Ella se encarga de subvertir la economía empresarial capitalista y el machismo estructural que la excluye. Las delicias de su *fier tiebl*, mesa de exposición, a donde llegan las recetas ancestrales de generaciones de matronas, sostienen la economía colectiva, el hogar y la crianza de los más jóvenes. Además, la práctica del *grong* en el patio ampliado permite sembrar, alimentar y cuidar la cultura. La mujer raizal actúa como el elemento que trenza y sostiene la tradición cultural. Defiende la educación alternativa, donde la lengua materna kriol es el principal medio para sanar la convivencia. La identidad cultural, el ejercicio de la autonomía y la soberanía del pueblo raizal se legitima desde su territorio, su lengua y su cultura. La práctica del *shier*, el *fier tiebl* y el *grong* dan fuerza y legitimidad a cada proceso de resistencia.

Para el pueblo raizal, la construcción de paz implica hoy debatir y resignificar el imaginario del Estado colombiano. Significa entender que venimos y retornamos al mar en sintonía con lo que los ancestros nos legaron. Significa reconocer y reivindicar la sana convivencia que proviene del *shier*.

suoshal sistem eksklud di papulieshan. Di wan dem we dehn tek out outa di Kolombian nieshan hischri end op laas iina wan worl waid kanflik; iina wan teritori, laik Providence, we jos ga bout siks touzn piipl, dehn ga muo an iet honjred man we disapier iina di laas ten yerz.

Hou wi andastan tide die di fait fi prizorv shierin? Di piipl iina dehmya ailant, dehn ge fi kiip op dehn wie a biin ahn di wie dehn du tingz iina dehn dieli laif, iina praivit ahn iina di informal poblik spat dem. Di Raizal shierin rizis fi disapier ahn ih fain ihn wiez in spait a di vayolens. Pahn di faya said iina di yaad weh di koknat milk bail dong fi di rondong, iina di praktis fi riez piknini az komyuniti, de taak Kriol. Di nieeba dem, di fren dem ahn di breda ahn sista dem shier dehn fuud, miinwail di grani dem kantinyo de tel di Naansi stuori dem tu di piknini dem we de iit wan gud piis a bon we jos biek huom.

Di Raizal Piipl rizis hou dehn chap aaf wi sii de go out ahn fishin iina di chradishonal fishin spat dem, we dehn nuo chruu di nalij a di star dem ahn di spat dem we di Elda dem gi tu dehm. Dehn rizis di big kanschrokshan dem ahn fi kansyuum muo an we di lan kuda afuod, we dischrai di bayosfier rizorv, az dehn liv iina dehn liki buod hous, bikaaz dis da di wie fi liv in harmoni wid nietyo. Dehn rizis vayolens ahn dehn gi'ih wan nyuu miinin chruu myuuzik ahn daans. Iina di papyula koltyo krioliti hapn. Yo jos hafi luk pahn wan 20 a Juulai maach fi nuotis se dehn no maach iina di militeri wie, bot dehn maach de daans wid di ritm a libarti we di jrom dem ker.

Di ruol a di Raizal uman vaital fi andastan di rizistans a dis Karibiian famali. Di Raizal uman ge uova di imij a sobmishan ahn kyaamnis. Shii chransfaarm di kyapitalis ekonomi ahn di kaman biliif, we eksklud dehm, se di man dem fi de uova di uman dem. Di swiit dem we de pahn dehn fier tiebl, weh aal di anseschral respiai fahn aal di Uolda uman dem miit op, kiip op di kalektiv ekonomi, di huom ahn di pruoses a riez di yonga set. Alsuo, di yaad ahn di *grong* uopn wie ahn spies fi plaant, fiid ahn tek kier a di koltyo. Di Raizal uman ak laik di element we plat ahn mantien di koltyoral chradishan tugged. Ihn difen di chradishonal edukieshan, weh di mada tong Kriol da di mien tuul fi hiil di wie a livin tugged. Di Raizal Piipl koltyoral aidentiti, uonaship ahn autonomi bikom lejitimet az ih spring fuot fahn dehn uon teritori, dehn uon langwij ahn dehn koltyo. Di praktis fi *shier*, di *fier tiebl* ahn di *grong* gi di enorji ahn di valyo tu di rizistans pruoses.

Bil piis fi di Raizal Piipl miin fi dibieet ahn gi wan nyuu miinin tu di imij a di Kolombian Stiet. Ih miin se wi hafi andastan se wi kom ahn wi gwain bak tu di sii iina harmoni wid wat di Elda dem diliva tu wi. Ih miin fi rikognaiz ahn put livin tuggeda fors; we kom fahn *shier*. ■

LA FILOSOFÍA DE VIVIR SABROSO

ÁNGELA EMILIA MENA LOZANO*
YEISON ARCADIO MENESES COPETE**

*Docente
Universidad de Antioquia
Investigadora del
Colectivo Ampliado de
Estudios Afrodiaspóricos,
CADEAFRO

**Estudiante del
Doctorado Estudios
Hispánicos y
Latinoamericanos
Universidad de
Perpignan Via Domitia
(Francia)

Vivir sabroso de Natalia Quiceno (2016) a propósito de las luchas y movimientos de resistencia en Bojayá, Chocó, Colombia, genera una gran provocación al reconocimiento y la comprensión más amplia del sentipensar de las comunidades del Atrato. Permite profundizar en las potencialidades y alcances del concepto, que no solo se reduce a esta región, sino que constituye en forma explícita, o velada, una filosofía de vida de las comunidades afrocolombianas, afrodescendientes y algunas africanas. Lo que tiene, por supuesto, implicaciones para las Ciencias Sociales y Humanas cuando asumen el estudio y las comprensiones de nuestras comunidades. Vivir sabroso es un marco conceptual cotidiano de las comunidades de pensamiento oral (Meneses, 2014), en tanto constituye una praxis de larga duración no inscrita en los cánones occidentales de la escritura. Cuando la gente de uno, como decía el maestro Miguel Ángel Caicedo, agarra el lápiz y el papel también afloran esas concepciones.

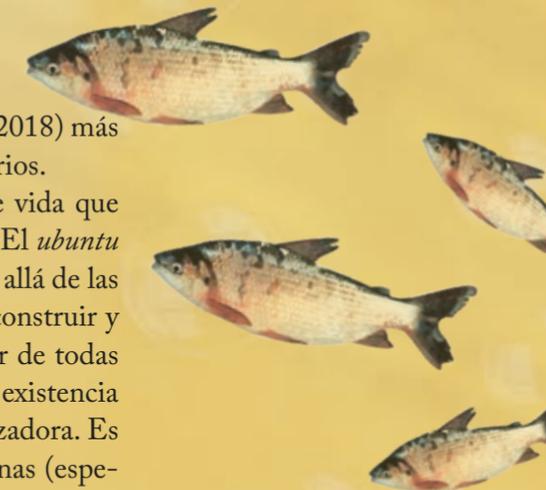
Vivir sabroso es parte del acervo lingüístico de las comunidades del Pacífico, particularmente del Chocó. Ese concepto refiere un modelo de organización espiritual, social, económica, política y cultural de armonía con el entorno, con la naturaleza y con las personas. Históricamente, las comunidades han resistido a la exclusión radicalizada a través de las políticas del desarrollismo, la cual relega a un segundo plano las dinámicas locales de la evolución de las sociedades humanas en el tiempo y el espacio. La región del Pacífico podría bien ser un emblema del funcionamiento de la *necropolítica*

(Mbembe, 2003); la cual ha generado el *ecogenoetnocidio* (Arboleda, 2018) más grande en Latinoamérica a través de la militarización de los territorios.

Entonces, el vivir sabroso se inscribe en una larga tradición de vida que dialoga con la filosofía africana, por ejemplo, el *ubuntu* y el *muntu*. El *ubuntu* desarrolla principios de hermanamiento con las otras personas, más allá de las identidades monógamas. El *ubuntu* propicia identificaciones para construir y crear juntas; en donde el bienestar de la una, depende del bienestar de todas y viceversa. Hay una necesidad de la presencia del rostro, de la existencia palpable del Otro. Por su parte, el “muntu es una concepción totalizadora. Es la visión integral del universo, proveniente de varias culturas africanas (especialmente la bantú), que incluye los seres humanos, naturales, astrales y divinos compenetrados en el río que fluye uniendo pasado, presente y futuro” (Sandoval, S. citado en Mina, 2016, p. 337).

Vivir sabroso no se circunscribe a la contestación al conflicto armado colombiano y a la desarticulación que genera la violencia sistémica del Estado; sin embargo, se expresa en relación con él. Es una evocación al “así era antes” de Hansel Camacho: el pasado de la *conversa sabrosa*, *pasarla sabroso*, *estar sabroso*, *sentirse sabroso*, entre otros. Temas que en la cotidianidad recreaban los abuelos y las abuelas para traducirlos en solidaridad o en mano cambiada. La guerra trata de interrumpir este proceso, pero son esas trayectorias de existencia del vivir sabroso las que hacen posible la resiliencia de nuestros pueblos, las estrategias sociales para continuar la vida propia. Vivir sabroso es más que el arte de la resistencia en defensa de la vida y de territorios geográficos y existenciales.

En las últimas décadas, las ciencias sociales y humanas han logrado reconocer en el buen vivir y en el *ubuntu* filosofías de vida del universo indígena americano y africano como opciones a las políticas del desarrollo. “*Ubuntu* significa yo soy porque somos y soy humano porque pertenezco, en lengua zulu *ubuntu ngumuntu ngabantu*” (Mugumbate y Nyan-guru, 2013, p. 83). Sin embargo, en el mundo de lo afroamericano, y particularmente afrocolombiano, podría reconocerse en el vivir sabroso un proyecto de vida que trasciende el palenque; en el sentido en que no responde a una fuerza externa, sino que se construye a partir de un florecimiento casa adentro y de larga duración. De ahí su conexión con el universo del *muntu*. Actualmente, se siente en la fuerza de una lucha cotidiana contra el destierro que viven estas comunidades, el cual no implica solo el arrebatarse los territorios, sino interrumpir



las tradiciones de pensamiento (Almarío, 2004. Antón, 2004), el sentipensar de las selvas, la tierra, el mar y los ríos.

La vocación de la palabra está cifrada en su capacidad para desatar la luz, amansar a los lobos, invocar libertades y hacer del fardo de recuerdos, tradiciones vivas e immarcescibles (Ramos, 2006).

La poesía, el canto, el teatro, el verso y hasta la comida, han servido de vehículo para exorcizar el dolor de la “gente de uno”; porque eso sí, a pesar del dolor, del mucho dolor, las personas afrodescendientes, negras, raizales o palenqueras, como quiera que se autorreconozcan políticamente, gustan de ser felices, de vivir sabroso, es decir, de armonizar su existencia con los seres y energías del territorio. Por eso no es extraño que celebren la vida, aún después del sufrimiento de la esclavización, de las marcas de la colonización, de las penurias causadas por quienes se oponen a que ellos se hagan a una buena vida, incluso, por la desatención del Estado. Como si esto fuera poco, de las muertes, los desplazamientos y de todo el dolor que causó, por ejemplo, la masacre en Bojayá, las mujeres y algunos hombres en Pogue, decidieron secar sus lágrimas y cantar su dolor. Cantar es otra forma de llorar, de hacerse a la potencia del lenguaje para perdonar y expresar esperanza, para pedir al Estado más atención y a los amigos de la guerra no más repetición. Además, como lo relata, en otras palabras, la investigadora Aurora Vergara Figueroa (2017), los alabaos se convirtieron en narrativas de resistencia, denuncia, propuestas, interlocución y de contestación frente a los armados y el Estado colombiano en perspectivas de verdad, reconciliación, memoria, reparación y garantías de no repetición.

Vea ve que ahí fluyó una parte del verso. Porque a la gente de uno cuando se inspira, le fluyen las palabras, los ritmos y las rimas en aguacero:

como fluye el agua en los ríos, las quebradas y los esteros.
El dolor puede ser mucho, pero la fe hace su acoso.
Porque el afrocolombiano, negro, raizal o palenquero
Gusta de vivir sabroso, antes que armar un yesquero¹.
Así concluye este texto que empezó con seria prosa,
pero terminó en un verso, ¡vea que cosa sabrosa! 

¹ Expresión que tiene varios significados en el Chocó; en este caso: problema, pelea o trifulca.

Referencias

- Almarío García, Oscar (2004). “Dinámica y consecuencias del conflicto armado colombiano en el Pacífico: limpieza étnica y desterritorialización de afrocolombianos e indígenas y “multiculturalismo” del Estado e indolencia nacional”, en: *Dimensiones territoriales de la guerra y la paz*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Red de Estudios de Espacio y Territorio pp. 641-681.
- Antón Sánchez, Jhon (2004). “La guerra y sus efectos socioculturales, étnicos y políticos en la región pacífica: territorio, proyecto de vida y resistencia de los afrodescendientes” en: *Dimensiones territoriales de la guerra y la paz*. Red de Estudios de Espacio y Territorio. RET (org), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. pp. 741-758.
- Arboleda Quiñonez, Santiago (28 de agosto de 2018). *Racismos, ecogenoetnocidio y reparaciones afrocolombianas*. Conferencia orientada en la Universidad Central en el marco de la Cátedra 2018-II de la Maestría en Problemas Sociales Contemporáneos. Realizada en Bogotá, Colombia.
- Mbembé, Achille (2003). *Necropolitics*. Traducción de Libby Meintjes. Public Culture, Volume 15, Number 1, pp. 11-40.
- Meneses Copete, Yeison Arcadio (2014). *Oralidad, escritura y producción de conocimiento: comunidades de pensamiento oral: el lugar de los etnoeducadores y la etnoeducación*. Praxis. Vol. 10, pp. 119-133.
- Mina, William (2016). *Manuel Zapata Olivella. Un legado intercultural. Perspectiva intelectual, literaria y política de un afrocolombiano cosmopolita*, Ediciones Desde Abajo.
- Mugumbate, Jacob and Nyanguru, Andrew (2013). *Exploring African philosophy: The value of Ubuntu in social work*. AJSW, Volume 3, Number 1, pp. 82-100.
- Quiceno Toro, Natalia (2016). *Vivir Sabroso. Luchas y movimientos afrotraterños, en Bojayá, Chocó, Colombia*, Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Ramos C, Guillermina (2006). *Oralidad africana en Cuba: Memoria y discurso de permanencia cultural*. *Oráfrica*, (2), pp. 113-129.
- Vergara Figueroa, Aurora (2018). *Afrodescendant resistance to deracination in Colombia. Massacre at Bellavista-Bojayá-Chocó*. Switzerland: Springer Nature.

FUTURO DEL HUMANISMO

EUFRASIO GUZMÁN MESA

Profesor
Instituto de filosofía
Universidad de Antioquia

El humanismo es un movimiento cultural que emprendió, en los siglos XIV y XV, la recuperación de la cultura clásica y presentó oposición a la escolástica y a las formas medievales que dominaron por más de diez siglos. Se identifica con el esfuerzo por sentar las bases de la filología moderna y el redescubrimiento de la importancia de los estudios de artistas, naturalistas y filósofos griegos y romanos. El humanismo moderno reinterpreta los ideales del humanismo antiguo, que bien se resume en la conocida expresión de Protágoras: “El hombre es la medida de todas las cosas”. Se trata de una suerte de unión entre el poder de la sabiduría y la técnica, bajo el valor de la sensibilidad estética propia de la elocuencia. Todo esto en una clara sintonía con las ideas de armonía, equilibrio y sentido de la dignidad del ser humano. Lo opuesto en el mundo antiguo se experimentaba como *hybris*, desmesura, monstruosidad, fuerza informe de lo titánico.

Para comprender lo titánico hay que señalar que “representa un aspecto muy importante y aún no plenamente explorado de la naturaleza humana”¹. Al parecer nunca hubo un culto a los Titanes. El período titánico puede observarse como una transición entre el hombre aún no dotado de una imaginaria antropomórfica y el hombre que posee en su cultura y en su psiquismo elementos antropomórficos. Los titanes corresponden, según Nilsson, al tiempo mitológico de Cronos, un tiempo previo a la guerra de Zeus contra sus progenitores titánicos. La era de Zeus vino acompañada de una diferenciación de imágenes expresada en un orden nuevo, un ritual diferente y un antropomorfismo, con una imaginaria de dioses y diosas diferenciados y de otra consistencia no monstruosa sino cercana a nuestra corporeidad. Y los griegos nos han educado —son palabras de Nilsson— según un antropomorfismo al cual le precede el oscurantismo del fin de la cultura micénica. En este antropomorfismo está contenido el germen del humanismo vinculado al Renacimiento.

La franja titánica de nuestro psiquismo puede ser reconocida estudiando lo que los mitólogos y poetas nos muestran, en palabras de Kerényi: “El nombre de Titán, desde los tiempos más remotos, ha sido profundamente asociado con la divinidad del Sol, y parece haber sido originalmente un título supremo de seres que, en efecto eran dioses celestiales, pero dioses de hace mucho tiempo, aún salvajes y no sujetos a ley alguna”². Para la psicología de los titanes no hay leyes, orden, ni límites. Yo agregaría que el titanismo sí adopta leyes, pero para hiperbolizarlas. El humanismo antiguo supone una distancia diametral frente a ese titanismo y por ello reconoce la ley, la norma, el canon. Se funda en la historia y en palabras de Cicerón tiene a la historia como “testigo verdadero de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida, mensajera del pasado” (*Sobre el orador*).

En el seno de casi todo humanismo se trata la madurez como el tener una mirada histórica y dejar de ser siempre un niño. Este sentido de infancia permanente se relaciona con la imposibilidad de reconocerse, de ampliar la conciencia y relacionarse con el pasado o mirar el futuro. El humanismo es un frente de acción ante la alienación y la pérdida de conciencia de sí y un esfuerzo por recuperar el sentido de los actos, dándole significado a los esfuerzos e implicando la noción de perspectiva. La perspectiva entraña el uso de la matemática, experta en conocer lo que es posible en términos de relación y proporción.

Tales de Mileto es considerado como el estudioso que inició el proceso de derivar las cosas de un primer principio. Así mismo fue el pionero en poner a prueba esos principios mediante un análisis geométrico, a él le debemos la idea del modelo como reducción a escala y la noción misma de escala que era de dominio entre los geómetras, no sólo griegos sino egipcios. Los teoremas geométricos eran a su vez diagramas que hacían evidente la relación entre un objeto o aparición y el esfuerzo por representarlo. Los historiadores coinciden en indicar que Tales introdujo desde Egipto la geometría y ésta tiene relación con la geodesia. Luego Aristóteles se va a interesar por la posibilidad de aplicar la geometría al estudio de los astros. Tanto Aristóteles como Diógenes Laercio le reconocen a Tales esa habilidad primera para abordar lo sensible —como por ejemplo las sombras que proyectan las pirámides de Egipto— y para deducir, por medio de puntos y líneas, una base para pensar la justicia como equilibrio.

La vida del ser humano cobra sentido si se relaciona con el esfuerzo cognitivo propio de la especie, el universal deseo de conocer la naturaleza, el pasado comparado con el presente. En el humanismo se mantiene vivo el recuerdo de los antepasados como una forma viva de actualizar mejor lo que nos legaron. Este horizonte de trabajo intelectual está unido a la actitud filantrópica, es decir, al afecto a nuestros semejantes. Por ello en nuestra época actual son de corte humanista las filosofías de la alteridad y el reconocimiento del otro. Martha Nussbaum ha dedicado uno de sus ensayos al

² Citado por López Pedraza, p. 31.

¹ Rafael López Pedraza.
Ansiedad cultural: cuatro ensayos de psicología de los arquetipos.
Psicología arquetipal, Caracas,
1987, p. 15.

³ Martha C. Nussbaum. *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*, Katz Editores, Buenos Aires, 2010.

tema de la educación como estrategia para el fortalecimiento de la democracia³. El punto central de su libro se organiza a partir de la contraposición de dos modelos educativos: la educación para el lucro y la productividad en contra de una educación que tiene en cuenta el humanismo y las humanidades como la adecuada para el fortalecimiento de la democracia.

Es un hecho que la tendencia mundial ha sido la de recortar las humanidades, cercenando el proyecto humanista pues todo indica que este fortalece el espíritu crítico, la imaginación, la convivencia pacífica y la tolerancia. Nussbaum nos propone que debemos insistir en la formación para la ciudadanía y la democracia, lo que implica el pluralismo. Además nos recuerda que educar en las humanidades facilita el reconocimiento, la inclusión y las emociones con un contenido moral más valioso que otros modelos educativos que son proclives a la dominación y la servidumbre.

Una reflexión sobre el humanismo debe esclarecer el término pues hay una evidente ideologización y no pocas veces se lo vincula con antropocentrismos y etnocentrismos. Entiendo el humanismo como algo que va más allá del cultivo de las humanidades y el estudio de los autores clásicos, trata de poner lo humano en el cúmulo de conocimientos y realidades que han abierto las ciencias y la prospectiva contemporánea. Hay que unirse a los esfuerzos por investigar el ser y la naturaleza. No podemos restringir el humanismo a los adjetivos que secuestran el término y lo vinculan a proyectos políticos e ideológicos. Pero también estamos advertidos que la ilustración ha producido sus propias deformaciones en la mitificación de la ciencia y la idea de progreso tiene connotaciones que pueden ser excluyentes de la pregunta por el bien común, como lo han señalado John Bury (*La idea del progreso*) y Robert Nisbet (*Historia de la idea de progreso*), para mencionar solo dos estudiosos de la compleja idea de progreso.

En la actualidad declararse progresista debe pasar por la discusión de los impactos medioambientales, por las asimetrías en los desarrollos y por una evaluación del significado del bien común y la realidad de la calidad de vida para todos los seres humanos. El proceso de la globalización requiere preguntarnos por el humanismo y debemos entender con más detalle que la realización del proyecto humano debe incluir asegurar los objetivos y logros obtenidos para todos, esto quiere decir que la pregunta por la dignidad humana ahora la hacemos con una candente pregunta por el otro y su genuina inclusión.

Vivimos en un país de exclusiones e inequidades y la conquista de derechos sociales, económicos, políticos y culturales no puede plantearse al margen. Los reclamos de grupos étnicos, la lucha de las mujeres por su espacio y sus derechos y en general el reconocimiento de todos los ciudadanos como tales es imprescindible. También es importante situar la pregunta por el humanismo en el contexto geopolítico, después de los graves conflictos bélicos del siglo xx, liberales y marxistas reclaman ser humanistas, y lo son, pero con tan diferentes énfasis que si se hiciera el examen de los

campos semánticos los unos o los otros no podrían hacer uso del adjetivo sin ser objeto de críticas que podrían ser demoledoras. Los regímenes liberales incorporan y aceptan la violencia de una manera que se ha puesto en evidencia como delirante con los últimos sucesos en los cuales el derecho a la intimidad y la privacidad está siendo destruido de manera consciente y participativa por los mismos ciudadanos.

El neoliberalismo pareciera no sólo proteger los métodos violentos de control social, sino tenerlos en su implementación más preocupante. El neoliberalismo va más lejos y destruye los microsistemas productivos de varios siglos de estabilidad y bienestar, vulnera gravemente proyectos nacionales que han sido relativamente exitosos. A regiones enteras las condena a la pérdida de su identidad y mide con un rasero estremecedor y cruel las delicadas formas de lo humano. Los proyectos socialistas y comunistas no lo han hecho mejor en general, pues han ahogado, en nombre de la justicia y la igualdad, las libertades conquistadas en siglos de luchas; han terminado por construir estados con métodos de control del individuo y de sus valores y libertades. Los proyectos socialistas y comunistas superaron las sociedades del control visionadas por Stanisław I. Witkiewicz, George Orwell o Stanisław Lem en *Insacibilidad, 1984* y *El congreso de futurología*, respectivamente.

El nuevo humanismo es algo más orgánico que no atrapa a la sociedad ni sus visiones en su mero desarrollo científico o tecnológico, sino que la mira en perspectiva y en nuestro caso es inexcusablemente la de la paz, la de la sociedad justa e incluyente, la del desarrollo regional. Debe relacionarse críticamente con el imperialismo hegemónico, manipulador y destructivo de las libertades; trata igualmente de rescatar y ponderar la importancia del individuo concreto y su papel en la sociedad. El humanismo entraña una manera de afrontar la diferencia y la diversidad de los grupos de seres humanos. La historia entonces es un núcleo intelectual orgánicamente relacionado con el humanismo. Y aquí debemos entenderla no solo como conocimiento cuidadoso del pasado, sino que tenemos también que integrar direcciones de futuro, horizontes prospectivos. En el mundo contemporáneo la más humana de las disciplinas es la que tiene que ver con los sueños de futuro, el modo como colectivamente soñamos la realización de ser simplemente humanos con conciencia no ingenua de lo que ello significa. Saber “perspectivístico” se lo llamó desde Nietzsche, ahora hablamos con coherencia de prospectiva humana como un campo de trabajo intelectual en el cual se tienen en cuenta las realidades y se mira el futuro.

La prospectiva es una de las ramas del saber más complejas. Debe tener a la vista los desarrollos del conocimiento, una vasta información sobre la historia humana, los elementos de la política local y mundial, el conocimiento social y una concepción de lo que es la dinámica misma de la cultura humana. No obstante, esta dificultad para permitirnos visiones coherentes, sin ser expertos, hace uso de este tipo de razonamiento que es

parte fundamental de la naturaleza y la cultura humana. Esa capacidad se descubrió inicialmente vinculado a la actividad corporal, en el sentido de capacidad interna del organismo para percibirse y moverse con eficiencia.

Nuestra capacidad *propioceptiva* está vinculada a la dimensión de lo visible como futuro; además, está relacionada con la capacidad o incapacidad de tener visiones de sí, lo más ajustadas y realistas posibles. La prospectiva se desarrolla luego en relación con actividades más complejas, como la migración y la emigración; podría vincularse inclusive al éxito de la labor humana y a la capacidad de imaginar situaciones inéditas. Nuestro saber prospectivo y la dimensión *propioceptiva* de nuestra naturaleza están unidas. Creo que tenemos que incrementar el espíritu inherente a la internacionalización. Hay que acentuar nuestro compromiso con la ciudadanía mundial y el desarrollo de una conciencia planetaria. La humanidad, en su largo proceso evolutivo, se halla hoy en una transición sin precedentes, signada por el advenimiento de una nueva conciencia, que algunos han denominado “conciencia planetaria”. Esta nueva conciencia, de momento en gran parte latente, plegada como las alas de una mariposa e intuitiva como ciertos sueños, podría de modo preliminar, responder al siguiente elemento: La plena aceptación de la unidad esencial del género humano, o sentimiento de ciudadanía mundial, de la que el reconocimiento de la unidad física del planeta, o “conciencia ecológica” —hoy sumamente extendida— podría ser su fase inicial.

Reconocer que somos parte de la naturaleza es superar el antropomorfismo y el etnocentrismo en todas sus formas. Hay que profundizar en lo que significa una visión completa del ser y de la naturaleza. Sabiendo que somos parte de ella podemos alejarnos de la idea de que somos el ombligo de la creación. La sentencia de Protágoras ya citada debe ser corregida, no somos la medida, debemos adaptar nuestra medida al ritmo de la naturaleza. Eso supone trabajar en la superación de un paradigma mecanicista y buscar en perspectivas cuánticas y complejas nuevos ejes de comprensión. Esto es urgente y la investigación socio cultural deberá aportar. Estamos pues ante la necesidad de trabajar en el enriquecimiento, por cuestionamiento y complementariedad, de una visión del mundo predominantemente materialista, mecanicista, lineal, determinista, fragmentaria y, en definitiva, científicista y tecnologizante. Debemos trabajar con muchos otros por el reconocimiento de la complejidad, la integración de saberes de distinta naturaleza y procedencia.

Las ideas importantes para ser repensadas son las de desarrollo y progreso, estas nociones han creado toda suerte de desviaciones a la hora de las acciones. Una reconceptualización de la idea de desarrollo, pasando de una concepción economicista, caracterizada por proyectos impuestos por élites en general en presunto provecho propio, a otra centrada en un desarrollo participativo y de base local, con proyectos de escala humana es parte de un ejercicio novedoso de proceso participativo. Es urgente participar en los procesos de comprensión y en la tarea de hacer conciencia

de la necesidad de operar sobre los sistemas de pensamiento, las percepciones del mundo, y la creación de nuevos lenguajes, como base de toda estrategia de largo plazo, es decir estrategias no meramente políticas, coyunturales y paliativas.

La actividad filosófica y la discusión axiológica tienen un importante papel en la revalorización y resignificación de lo espiritual, fuera de toda religión o misticismo y como manera de afrontar las consecuencias de un mecanicismo limitante. En ese horizonte los valores humanos, como la justicia, la solidaridad, el servicio, el altruismo, la unidad o la paz, deberán recuperar un fuerte sentido de aplicabilidad social y no ser más fuente de un dominante ejercicio individualista. Se ve venir una marcada tendencia a la participación universal, para la generación de programas y proyectos, desde espacios comunitarios en los que la diversidad de visiones es consensualmente articulada. Una sociedad del conocimiento permeada por los valores del humanismo sabe distinguir jerarquías y niveles de la organización universitaria y se aleja de un populismo que puede llegar a reflejarse como la adscripción a ideologías de corte autoritario que tenga visiones del proceso formativo como ingreso a dogmas o doctrinas cerradas.

En todo este planteamiento está en juego el proceso formativo y evolutivo. Los riesgos o peligros son abundantes: La distorsión axiológica proveniente de la frivolidad del pensamiento que es obligado a tomar posiciones ideológicas o doctrinales; la desorientación propia de la disminución de la sensibilidad que no se ha formado; las delicadas consecuencias del endiosamiento de la tecnología y del prestigio y monopolio de los saberes instrumentales que obnubilan la mente y opacan la conciencia. El humanismo trae por el contrario una diferenciación creciente y basada en criterios cualitativos, ayuda en el fortalecimiento del espíritu crítico e introduce la idea de perspectiva como una mirada que enriquece la relación con las culturas y la vida social. ■



[TOMADO DE *ORGANIZARSE PARA NEGOCIAR LA PAZ*
GOBERNANZA DE LA PAZ NEGOCIADA EN COLOMBIA 1981-2016, 2019,
COLOMBIA: EDITORIAL UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA.]

ORGANIZÁNDONOS PARA NEGOCIAR LA PAZ

GERMÁN DARÍO VALENCIA AGUDELO

Director de la revista *Estudios Políticos*
Profesor del Instituto de Estudios Políticos
Grupo Hegemonía, guerras y conflictos
Universidad de Antioquia

En la última década, Colombia ha sido objeto de atención en el contexto mundial. El hecho de tener uno de los conflictos armados internos más largos e irregulares del mundo y el único activo en el hemisferio occidental; además, haber dado señales claras de querer finalizar esta confrontación armada por vía negociada, hizo que la comunidad internacional pusiera la mirada en nuestro país.

Desde agosto de 2010, y sin que la opinión pública se enterara de los acercamientos que se tenían con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC-EP), el Gobierno nacional comenzó a organizarse, una vez más, para negociar la paz. Fue en La Habana, Cuba, a partir del 15 de noviembre de 2012, donde un grupo de personas se sentó a negociar en la Mesa de Conversaciones la desmovilización armada de esta guerrilla.

Como resultado de este trascendental diálogo se firmó, el 24 de noviembre de 2016, en el Teatro Colón de Bogotá, el *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*. El cual contiene un conjunto amplio de reformas económicas, políticas, sociales y del derecho. Entre ellas, una Reforma Rural Integral, la ampliación de la participación política, la solución integral al problema de drogas ilícitas y la atención a las víctimas del conflicto.

En total, fueron seis años de acercamientos y de negociación, donde se partió por reconocer la situación conflictiva y de guerra que vive el país. Se planteó la negociación política como una opción factible para salir de la guerra. Se exigió a los implicados en el conflicto el deseo manifiesto de querer negociar la paz. Y se creó una serie de

instituciones formales —normas: generalmente leyes, decretos y resoluciones— y de estructuras organizativas para negociar la paz.

En definitiva, fueron muchos los factores, los componentes y los actores que contribuyeron a este importante logro para el país y la humanidad. Entre ellos, las personas y las organizaciones en las que recayó la responsabilidad de negociar la paz. Aquel grupo de personas que, organizadas en comisiones y representando intereses de diversos (los del Estado y los de las Farc-ep), lograron construir consensos y llegar a un acuerdo con el que se le dio fin a su largo conflicto armado.

Pero hay que decirlo, las negociaciones de paz en Colombia no son nuevas; y mucho menos, las organizaciones diseñadas para participar en estas actividades. La Comisión de Negociación que dialogó en La Habana hace parte de aquel grupo de dieciséis dispositivos que, desde 1981 hasta 2019, se han creado en el país con el fin expreso de negociar la paz, con distintos nombres y en distintos periodos. Excluyendo de este grupo, las otras doce organizaciones que han cumplido labores de acercamiento y de implementación. De esta forma, nos encontramos frente un país con una larga historia de procesos de paz. Siendo este último período —que comprende casi cuatro décadas, desde 1981 hasta la actualidad— uno de los más fecundos en aprendizajes sobre la manera como se debe organizar un Estado para negociar la paz. En síntesis, nuestro país ha experimentado transformaciones importantes en los dispositivos formales (tanto en organizaciones como en instituciones) para realizar en los procesos de negociación de la paz con los grupos armados.

En el periodo reciente, estas transformaciones empezaron con la cuádruple estructuración que hizo Belisario Betancur (1982-1986) a la “primera” Comisión de Paz. El gobierno de Julio Cesar Turbay (1978-1982), luego de la propuesta que le realizó el expresidente liberal Carlos Lleras Restrepo, decidió crear, el 8 de octubre de 1981, esta primera comisión conformada por seis personas. Pero al cambiar el gobierno, ésta se modificó ostensiblemente: primero, en la Comisión de Paz Asesora del Gobierno Nacional; luego, en la Comisión Nacional de Diálogo y Negociación; posteriormente, en la Comisión Nacional de Verificación; y finalmente, en la Comisión de Paz, Diálogo y Verificación.

Todas estas primeras organizaciones para la paz en Colombia se caracterizaron por ser amplias en número y heterogéneas en su composición. El número de personas que integraban estas organizaciones superaban los 40 comisionados. Además, hacían parte de ellas sectores políticos diversos, en su mayoría, personas de la sociedad civil. Y finalmente, las labores de negociación fueron poco claras. Lo que llevó, definitivamente, a que los logros de estas organizaciones en materia de paz fueran, tan solo, inestables acuerdos de cese al fuego y de hostilidades con los grupos insurgentes.

Una segunda etapa de transformaciones se dio durante los gobiernos de Virgilio Barco (1986-1990) y César Gaviria (1990-1994). Estos dos gobiernos se identifican con organismos de negociación unipersonales, centralizados y gubernamentalizados. Se suprimió la presencia de la sociedad civil en las organizaciones para negociar la paz y se entregó a una organización de carácter jerarquizado con una dirección directa del presidente. Así ocurrió con Barco, cuando suprimió las grandes comisiones de paz y creó el Consejero Presidencial para la Paz; y con Gaviria, cuando estructuró la Consejería Presidencial para la Reconciliación, Normalización y Rehabilitación.

Estas dos formas de organizarse para negociar la paz (las unipersonales o las pluripersonales) continuaron siendo utilizadas durante los gobiernos de Ernesto Samper (1994-1998), Andrés Pastrana (1998-2002) y Álvaro Uribe (2002-2010). Durante estos tres mandatos, el país observó como los presidentes alternaron la guerra con la búsqueda de la paz negociada. Cada gobierno recurrió a la experiencia acumulada para realizar las negociaciones de paz. Se experimentó, una y otra vez, un reordenamiento de sus dispositivos institucionales y organizativos para lograr el objetivo de pacificar el país.

Finalmente, el ciclo de transformaciones lo cierra la “última” Comisión de Paz del gobierno de Juan Manuel Santos (2010-2018), quien se sentó con el Ejército de Liberación Nacional (ELN), en Quito, Ecuador, a negociar la paz desde febrero de 2017 hasta agosto de 2018. Comisión que tiene incorporado la mayoría de las lecciones aprendidas de procesos pasados de paz. Por ejemplo, se puso al frente de las negociaciones a personas expertas en materia de paz, con conocimiento amplio en los temas que se discuten, con poder de decisión (plenipotenciarios) y con el objetivo sincero de llegar a un acuerdo final de paz.

De esta manera podemos advertir un país que ha logrado muchos aprendizajes en materia de negociación de la paz. Son casi cuatro décadas donde el Gobierno nacional ha creado una serie de organizaciones en las que se ha delegado diversas funciones relacionadas con la paz. Estructuras de gobernanza con las que ha experimentado en términos de composición, funciones y recursos. Unas veces, por ejemplo, se les ha dado autonomía presupuestal y funciones descentralizadas; en otras, han contado con un recurso humano con altos grados de conocimiento en materia de paz; y finalmente, en otros momentos, se les ha asignado tareas diversas y precisas, que van desde asesoría jurídica hasta redactar reformas económicas, políticas y sociales para todo el país.

Es una rica historia de negociaciones de paz que nos ha permitido acumular conocimientos sobre la estructura de gobernanza que debe asumir un gobierno a la hora de negociar la paz. Experiencia que nos dice que lo primero que hay que hacer es establecer una norma o serie de normas —especialmente leyes y decretos— con la que se busque dejar claro el camino para la dejación de armas y la negociación política de la paz; y luego, acompañar estos arreglos institucionales con la creación de diversas estructuras organizativas a las que se les encarga la responsabilidad de realizar tareas específicas para alcanzar la paz negociada, de acercamiento, de negociación, de verificación, etc.

Aprendizajes que, por la presencia constante de actores armados, han sido muy útiles para el país; pero también experiencia que sirven de luz a otros Estados para resolver sus conflictividades. Lecciones que bien valoradas y adaptadas a sus condiciones históricas, culturales, políticas y contextuales, vienen siendo incorporadas por otros gobiernos, tanto internos como externos, para buscar salidas negociadas a sus conflictos armados. Pues, no podemos pretender que estos aprendizajes colombianos sean universalmente aplicables, pero sí que sirvan de ejemplo para mostrarle al mundo que es posible organizarse para negociar la paz.

Esta larga experiencia de negociaciones de paz en Colombia también ha servido para que en el país se desarrolle una línea de investigación en los estudios políticos sobre la paz negociada. Una línea de trabajo que indaga por las políticas gubernamentales de paz, por la interacción de las diversas organizaciones (gobernanza) y por la evolución organizativa e institucional en materia de paz, entre otros asuntos. Y que crean un horizonte de trabajo sobre el conocimiento de nuestro pasado, presente y futuro de la paz en Colombia.

Conocimiento y comprensión de una experiencia que podría ayudarnos mucho a que no se sigan cometiendo los mismos errores y avanzar por caminos más seguros para pactar la paz de manera negociada, tanto con los grupos armados como con todos aquellos actores políticos que utilizando la legalidad se ubican en el mundo del conflicto, el consenso y el uso del poder. Conocimientos que, finalmente, contribuyan también a la construcción de la paz y la implementación con éxito de los programas en el posconflicto. ■



SOBRE EL PERDÓN

LILIANA CECILIA MOLINA GONZÁLEZ

Profesora asociada al Instituto de Filosofía
Grupo Cultura, Violencia y Territorio
Instituto de Estudios Regionales
Universidad de Antioquia

Para entender mejor por qué el perdón es una respuesta moral posible ante el daño es necesario reconocer su vínculo con otros sentimientos morales: el resentimiento, la indignación, el remordimiento, la vergüenza y la culpa. Sin embargo, como actitud moral, el perdón también se relaciona con la esperanza, la confianza, la solidaridad y la fraternidad. En su conjunto, estas emociones, siempre respaldadas por razones, disponen a actuar de ciertas maneras. Muchas personas pueden optar por reclamar justicia recurriendo a las herramientas normativas disponibles o por hacer denuncias en espacios alternativos y compartidos, mediante el tejido y la construcción de la memoria colectiva.

En estos casos los sentimientos y las razones que los justifican no se reducen al resentimiento ni al deseo de venganza y retribución del daño. Podemos imaginar que en algunos casos haya, por ejemplo, vergüenza, culpa, remordimiento, tal vez por haber sobrevivido al daño, por haberlo permitido o por no haber podido evitar el daño sufrido por una persona cercana o un familiar. El universo de las emociones revela aun más su complejidad cuando establecemos relaciones entre ellas; mucho más cuando se trata de comprenderlas como respuestas posibles ante la experiencia concreta del daño. La vergüenza, el miedo, el resentimiento, la indignación, resuenan en la vida de personas afectadas, pero también en la vida de sus allegados y de las comunidades de las que son parte (familia, amigos, trabajo, barrio).

Según Ernst Tugendhat, los sentimientos morales tienen un carácter sancionatorio, es decir, son sentimientos de desaprobación o de displacer con que juzgamos una conducta o una persona. Estos sentimientos se construyen “sobre el juicio acerca de un disvalor o valor moralmente negativo” e implican creencias con las cuales juzgamos moralmente una acción, al agente de la acción, y los efectos que una acción ocasiona en la vida de quien ha sido afectado, en la vida de sus familiares y en la de la comunidad a la que pertenecen. Para Tugendhat, estos sentimientos implican no solo la capacidad de reconocer reglas morales y juzgarlas como justificadas, sino sanciones internas que se manifiestan como vergüenza cuando juzgo que soy directamente el responsable de una acción que reconozco contraria a las normas morales recíprocamente compartidas; como indignación, cuando juzgo que otra persona ha sido afectada por una acción que se considera negativa; y como resentimiento, cuando sufro las consecuencias de dicha transgresión o cuando una acción juzgada como mala me perjudica directamente.

Los sentimientos morales (indignación, resentimiento) expresan la desaprobación ante las acciones ajenas y propias, y ante sus consecuencias. Con indignación y resentimiento se rechaza la transgresión de una norma moral que se juzga como recíprocamente justificada y este rechazo exige tener la capacidad de reconocer, conforme a juicios morales sobre lo bueno, por qué dicha acción atenta contra la “vida en común” o contra el respeto por un grupo o un individuo.

Para una persona o familia que ha sido impactada por daños graves las respuestas morales no se reducen a “perdón” o “resentimiento y deseo de venganza”, entendidas como actitudes y sentimientos morales que se excluyen entre sí. Además, si comprendemos los sentimientos morales en su relación con normas y creencias sobre la dignidad, el respeto moral y las condiciones necesarias para una vida en común, es posible quizá reconocer que perdonar no es la única vía para renunciar al resentimiento y proseguir con la vida tras el daño. Por tanto, se justifica preguntarnos si porque se perdona hay que renunciar a la demanda de justicia, o si al perdonar se niega la necesidad de reivindicar la dignidad lastimada por el daño; incluso es legítimo preguntar si se pueden emprender procesos de reivindicación de la dignidad sin perdonar.

Este tipo de preguntas surge cuando partimos de la relación compleja entre diferentes formas de responder ante el daño, la cual permite admitir la necesidad de

interrogar aún por la potencia moral del perdón, sobre todo si dejamos de suponer que el perdón sea condonar el daño al ofensor o reconciliarse con él (perdón intersubjetivo). Además resulta relevante preguntarnos si el perdón puede interpretarse como un proceso paralelo al de reclamación de justicia y de reivindicación de la dignidad lastimada por el daño.

En los casos del daño producido por los hechos que han desatado largos años de conflicto armado en Colombia, la indignación, el deseo de venganza, el miedo, la culpa y la vergüenza permean el escenario de respuestas ligadas al perdón. Por eso para repensar en qué medida el perdón puede ser una respuesta posible ante el daño, es necesario considerarlo como parte de una red compleja que incluye también otros sentimientos como la vindicación, la esperanza y la confianza. Sin embargo, tiende a darse por supuesto su carácter íntimo y gratuito, confinando su posibilidad como respuesta moral al ámbito privado o personal. Pero indagando por su relación con otras actitudes morales es posible preguntar por la dimensión social del perdón.

Pensando en esa relación que puede haber entre el perdón y otras actitudes morales, se puede afirmar que el perdón es como un proceso imperfecto, sin duración precisa o calculable en el tiempo, y no solo como un acto comunicativo y, algunas veces, reconciliatorio. Margaret Urban Walker señala que no hay fórmulas exactas para describirlo. Así que podemos imaginar que el escenario del perdón se manifiesta, en algunos casos, cuando una persona que carga con los costos del daño decide cada día, y con la dificultad que esto supone, que su vida no esté dirigida por razones que justifiquen devolver el daño, ni por sentimientos que expresen dicha necesidad (resentimiento o deseo de venganza). Una persona así trata de renunciar a la recriminación continua, aunque experimente intermitentemente sentimientos de resentimiento, deseos de venganza y, en algunos casos, miedo e, incluso, vergüenza. Este escenario es imperfecto en la medida que no supone la supresión de emociones que tienden a ser juzgadas como negativas, y depende de cada caso concreto.

No obstante, para que el perdón sea posible se necesita de un proceso en el que la comunidad moral juega un papel importante. “Las comunidades de apoyo pueden hacer una gran diferencia, ya sea que los ofensores ofrezcan lo que es necesario para perdonar o que la víctima se sienta en posición para perdonar, con o sin la participación del ofensor” (Urban Walker). Con base en la relación entre el perdón y sentimientos morales como los mencionados, y en la que estos

sentimientos dependen de los juicios morales compartidos de una comunidad, se define la dimensión social del perdón. Admitiendo la dimensión social del perdón se subraya, además, la importancia de la comunidad moral en ese proceso imperfecto en que puede consistir el perdonar. Por tanto, perdonar como proceso no se confina al ámbito privado, pero tampoco lo excluye.

En algunos escenarios poder perdonar supone humanizar al ofensor, juzgarlo como ser humano falible, en lugar de demonizarlo; es decir, considerarlo moralmente. Esta posibilidad no tiene que ir en contravía de la demanda de verdad y justicia; ni traducirse en un perdón reconciliatorio. Dichas posibilidades dependen del caso concreto y del proceso de “llevar el daño” que compete principalmente a la persona afectada. Por otro lado, podemos imaginar un caso en el que la víctima no juzgue favorablemente al ofensor o perpetrador del daño, es decir, no le conceda perdón moral y, sin embargo, cese de recriminarle lo sucedido intentando no replicar el daño recibido ni en su núcleo familiar ni en su comunidad. En este segundo caso, una persona podría llegar a perdonar el daño y persistir insistentemente en demandar justicia. ¿Cuál sería el aspecto común a ambos casos? Ambos procesos son respaldados por una comunidad de apoyo que permite a quienes han sido afectados recuperar su autorrespeto, reconectarse con otras personas, volver a confiar y a tener esperanza.

Independientemente de que la víctima cambie o no la opinión sobre el perpetrador del daño, si consideramos el perdón como un proceso y no solo como un acto íntimo, es posible admitir que su núcleo es menos la condonación del daño que una especie de reconfiguración de la autopercepción, de la propia historia, y de sus relaciones con otras personas. Por eso el perdón no solo ha de identificarse con el dejar o situar una experiencia dolorosa en el pasado, sino con la experiencia de mirar hacia un futuro incierto pero con esperanza. ¿Cómo? Depositando dosis de confianza en las relaciones interpersonales, encontrando respaldo en el apoyo de una comunidad, apostando por interpelar, “juntos”, las instituciones sociales y políticas, encontrando vías de construcción de memoria y espacios de testimonio, espacios que propician la reflexión intersubjetiva sobre lo sucedido. Por eso la indiferencia de las comunidades ante el daño, ante las personas que lo han padecido, puede excluir la posibilidad del perdón considerado desde el punto de vista de su potencia reparadora. ■

Tugendhat, Ernst (1993). *Lecciones de ética*. Barcelona: Gedisa.
 Tugendhat, Ernst (1988). *Problemas de la ética*. Barcelona: Crítica.
 Urban Walker, Margaret (2006). *Moral Repair. Reconstructing Moral Relations after Wrongdoing*. Cambridge: Cambridge University Press.



LOS GUARDIANES DE LA MEMORIA

ORLANDO ARROYAVE ÁLVAREZ

Profesor de Psicología
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad de Antioquia

Los guardianes de la memoria del conflicto armado colombiano son variados. A veces son las voces de los hombres y las mujeres invisibles que han padecido la guerra y han sido despojados de sus vidas, derechos y bienes. Otras veces son las voces de los académicos, las víctimas, los defensores de derechos humanos o incluso de los artistas. Las personas afectadas por los daños de la guerra expresan su verdad dolorosa como si fuera un imperativo ético-político impuesto para dar cuenta de lo sucedido. Ya sea que se haga como testimonio autobiográfico o como resultado de las metodologías narrativas que toman las historias de personas o colectivos que padecieron masacres, genocidios y desaparición forzada. En tales casos se pretende capturar la verdad —a veces casi imposible— de lo que aconteció.

En *La violencia en Colombia*, obra clásica de los años sesenta, el énfasis de la narración estaba puesto en las poblaciones campesinas afectadas por múltiples violencias, en las que se involucraban las voces de los guerreros (en muchos casos, una mezcla de víctima y perpetrador). Si bien ya se hablaba de abuso sexual a las mujeres, es solo en la década de los ochenta cuando los investigadores muestran cómo la violencia colombiana no se centra solo en campesinos —pese a ser la población más afectada—, sino también en población afrodescendiente, indígena, joven, activista de izquierda, integrantes de movimientos de mujeres, entre otros grupos sociales. Los académicos dan lugar en sus investigaciones a estos colectivos, pero son principalmente las víctimas, asociadas por causas comunes (crímenes de Estado, crímenes de la guerrilla, desapariciones forzadas, víctimas de la violencia en una zona específica del país o de un evento criminal concreto, etc.), sus propias voceras, quienes hacen su ejercicio de memoria y de búsqueda del reconocimiento social por lo padecido.

En investigaciones más recientes, las víctimas y los colectivos son quienes intentan “recuperar la memoria de sus procesos de victimización, buscando el reconocimiento social y de legitimidad política de su versión narrativa del pasa-

do, ocupándose a su vez por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento” (Claudia Girón y Raúl Vidales, 2010). Estos guardianes de la memoria asumen como parte de su experiencia vital la transmisión de los acontecimientos que han marcado un colectivo. Ya sean burocratizados o no, tienen como objetivo la sensibilización de los ciudadanos sobre la importancia de recordar los hechos criminales que produjeron afectaciones en individuos y poblaciones. Ellos aspiran a que los miembros de la sociedad en general, al leer o escuchar los relatos sobre estos crímenes —ya sea por la propia voz de los afectados o por intermediarios de la memoria—, puedan acercarse a las víctimas y crear un lazo empático.

Estas narrativas buscan producir un efecto ético-político y moral, creando con sus testimonios una “*comunidad emocional* por medio de lazos de empatía con el dolor de las víctimas” (Myriam Jimeno, 2011). Muchos de los trabajos periodísticos o de investigación toman esta perspectiva de la comunidad emocional, en la cual no solo se hace manifiesta la intención de contribuir a la memoria histórica, sino también la de producir, a través de las narraciones de las víctimas, un efecto terapéutico. Y, lo más importante, producir una acción concreta de solidaridad con estos colectivos sociales, en busca de una memoria histórica que reconozca su afectación y un posible resarcimiento de sus derechos, más allá de lo jurídico.

La narrativa de la memoria del conflicto armado está al servicio de la lucha por el reconocimiento, dado que las víctimas al dar su testimonio buscan reivindicar sus derechos socavados. Para lograr esta evocación del hecho criminal, los gestores de la memoria producen artefactos conmemorativos públicos, ya sea por iniciativa personal o por colectivos que ejercen presión sobre los gobiernos locales o nacionales. Así, en las últimas décadas, en algunas ciudades colombianas se han creado casas de la memoria, o casas del nunca más, placas recordatorias, esculturas en plazas o calles, monumentos y parques. Estas manifestaciones simbólicas suelen estar acompañadas de prácticas rituales, como peregrinaciones con velas, cantos, tejidos en grupo, videos, obras de teatro; manifestaciones públicas que buscan ser parte del entorno social y producir un efecto sobre la comunidad.

Pero esa memoria, que pretende recuperar algunas de las voces anónimas de las víctimas, compite con las voces, no anónimas, de los denominados perpetradores, que tienen mayor resonancia mediática que cualquier reclamante de los derechos de las víctimas (en la radio, la televisión o la prensa escrita).

Con su manifestación pública, por ejemplo, un paramilitar pretende una justificación de sus estrategias exterminadoras contra la insurgencia y contra los civiles, así como un reconocimiento de la sociedad por sus contribuciones a la estabilidad y a la seguridad del país. Cada uno de esos voceros maquillará su participación en masacres, exterminio de “guerrilleros vestidos de civil, asesinatos de población



basura, desaparición forzada, atentados a intelectuales, defensores de derechos”, entre otros crímenes. En sus libros reportaje, testimonios o entrevistas, estos combatientes contra la insurgencia pretenden contribuir a la memoria nacional dando testimonio de su participación en innumerables asesinatos, asumidos como tareas militares, sin consideración del dolor padecido. Su testimonio es el del héroe marcial, más que el de la víctima despojada de derechos, y aunque su voz no sea la de la víctima, también contribuirá con su testimonio público a configurar parte de la trama propia de la memoria histórica.

La memoria histórica del conflicto armado será siempre dinámica, plural y disputada. En la memoria histórica están en juego identidades, reconocimientos y efectos de relaciones de poder sobre la sociedad en su conjunto. Los gestores de la memoria, civiles, académicos o funcionarios gubernamentales, pretenden producir un efecto de verdad histórica; de ahí que esa verdad esté en disputa. También porque ya no solo hablan los académicos o los funcionarios, sino que cada ciudadano tiene el derecho y el deber de recordar, de dar cuenta del relato de la violación de sus derechos dentro de la reparación integral, como aclaran Claudia Girón y Raúl Vidales (2010).

La memoria histórica como campo de disputa política se da en múltiples direcciones, aunque es, principalmente, una herramienta propia de las víctimas que buscan un reconocimiento social de los daños padecidos por actores armados, los cuales suelen tener un soporte social, político, financiero y mediático. Esa lucha por la memoria de las víctimas, en el caso colombiano, es una acción ético-política contra los actores que han perpetrado por décadas crímenes contra la población civil, aunque los soldados y policías también se han declarado como personas afectadas por las acciones de grupos guerrilleros de izquierda y, por lo tanto, víctimas.

Para Daniele Giglioli (2017), “la víctima garantiza una historia, lo que la hace especialmente apetecible para una cultura convencida de que el *storytelling* lo es todo”. Las víctimas son las voces de esa verdad narrada de los hechos que afectaron sus vidas en forma individual, pero, como en la guerra, involucra grupos humanos amplios. La memoria histórica emerge entonces como el producto de estas vidas que han hecho público su padecimiento, no solo como testimonio individual, sino por su efecto colectivo. En la memoria histórica la verdad adquiere la forma de un caleidoscopio en movimiento que no cesa. Esa memoria en disputa igualmente se modifica por el silenciamiento o el exaltamiento de esas voces.

Aunque cada víctima, noción que sobrepasa el ámbito jurídico, cuenta su experiencia en distintos espacios sociales (su familia, los vecinos, etc.), hay víctimas que han convertido su relato privado en un acontecimiento público; no solo para reivindicar la memoria de sus seres queridos o su propia experiencia en la

búsqueda de la justicia, sino que buscan una resonancia en la esfera social, principalmente en el ámbito de la ética ampliada: la sociedad debe compartir, además de la lucha por sancionar de algún modo a los victimarios o perpetradores de sus actos, un sentimiento de indignación por lo acontecido a la dignidad humana.

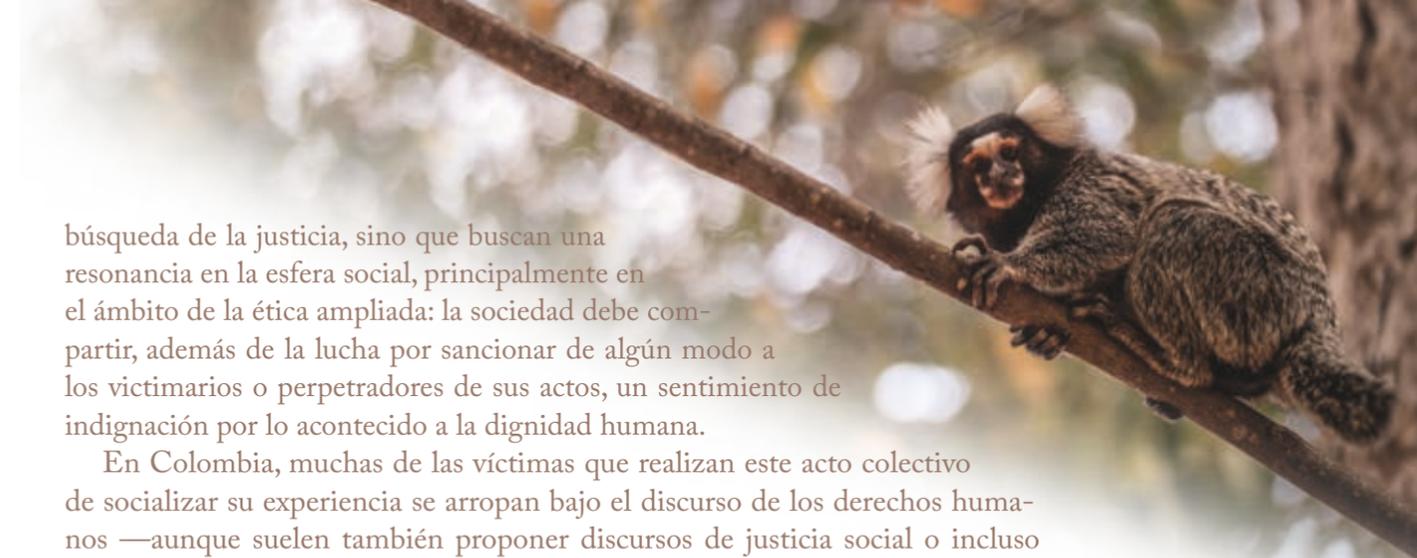
En Colombia, muchas de las víctimas que realizan este acto colectivo de socializar su experiencia se arrojan bajo el discurso de los derechos humanos —aunque suelen también proponer discursos de justicia social o incluso invocación al discurso religioso—, para convertirse en interlocutoras con otras organizaciones o movimientos sociales, pero igualmente en interlocutoras del Estado o de instituciones jurídicas, tanto locales como nacionales e internacionales. Los derechos humanos se convierten así en un discurso común entre los gobiernos, las instancias penales y las víctimas. Los peores crímenes, según la perspectiva interesada, que reflejan los actos más violatorios de los derechos humanos (asesinatos selectivos de dirigentes sociales o políticos, secuestros, desapariciones forzadas, torturas, violencia sexual, masacres, genocidios, entre otros), sirven como eventos emblemáticos de la memoria histórica, en torno a los cuales gira la disputa por la verdad. ■

Girón, Claudia y Vidales, Raúl (2010). El rol reparador y transformador de la memoria: de la eficacia simbólica a la acción política colectiva. En Édgar Barrero (ed.), *Memoria, silencio y acción psicosocial: reflexiones críticas sobre por qué recordar en Colombia*. Neiva: Cátedra – Fundación Mundos Posibles, pp. 225-270.

Guzmán, German; Fals Borda, Orlando y Umaña, Eduardo (2005). *La Violencia en Colombia*. Tomos I y II. Bogotá: Taurus.

Jimeno, Myriam (2011). Después de la masacre: la memoria como conocimiento histórico. *Cuadernos de Antropología Social*, 33, pp. 39-52.

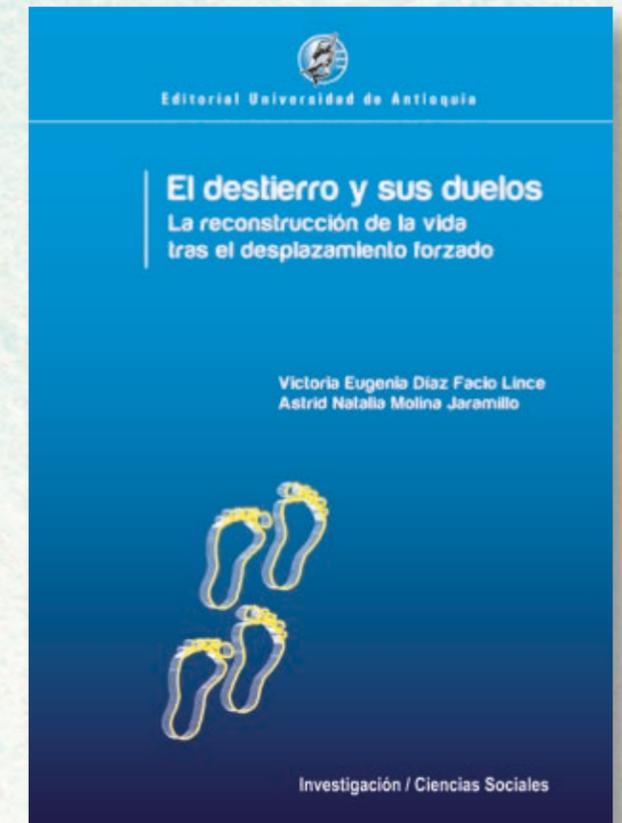
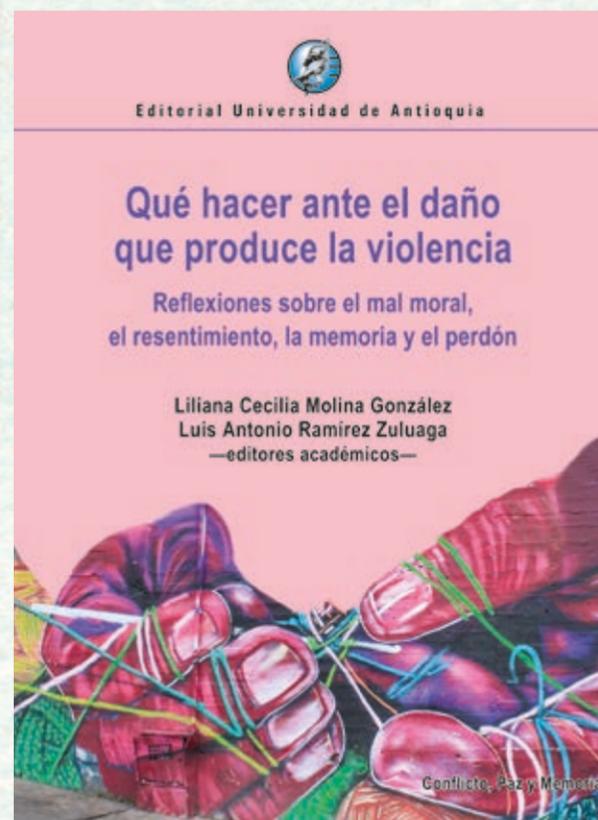
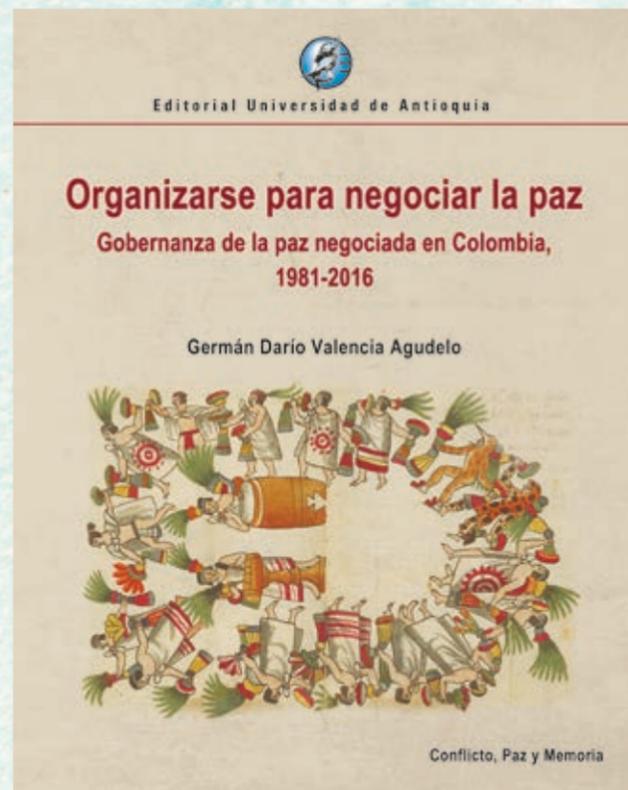
Giglioli, Daniele (2017). *Crítica de la víctima*. Barcelona: Herder.





Editorial Universidad de Antioquia®

¡Una editorial para leer el mundo!



Venta en línea
<http://bit.ly/EditorialUdeA>

¿Cómo comprar nuestros libros?

Acércate a:
Librería Universidad de Antioquia
Edificio de Extensión, primer piso
(4) 219 80 12 ■ libreria@udea.edu.co

Raíces
Bolígrafo / 28 x 43 cm.
Ricardo Macía Lalinde, 2019





Carlos Rincón junto a Gertja Schattenberg-Rincón

JULIÁN SERNA ARANGO

Universidad
Tecnológica de Pereira

En Carlos Rincón se integraban múltiples facetas, como eran la del intelectual, el profesor, el investigador sin olvidarnos del maestro y del amigo. Bastaba escucharlo una vez para advertir en él un intelectual riguroso, al tanto de cuanto ocurría en el mundo del arte y las humanidades, la literatura y los estudios culturales, pero también en el de la política; no había asunto novedoso en esos campos en el cual no se interesara, hasta forjarse una opinión no menos aplicada que sagaz; cuando se daba la ocasión, nos compartía sus conclusiones, y en las que no sólo abundaba en datos, sino que, además, era particularmente reflexivo, incisivo, mordaz, de suerte que era fuente de actualización para quienes teníamos el privilegio de frecuentarlo. El ilustre profesor de la Freie Universität de Berlín, desde donde estuvo en contacto con algunos de los más ilustres exponentes del pensamiento, las letras y las artes en el ámbito internacional, era un académico transversal, como debe ser; él sabía que el hombre no es menos diverso y disperso que el mundo, y que las taxonomías sacralizadas de generación en generación por la academia, en la que severos agelastos oficiaban su liturgia de tinieblas, no eran otra cosa que prótesis didácticas. Así disertara sobre Borges o los íconos nacionales, acerca de los últimos acontecimientos políticos en Centroamérica o la globalización, la filosofía y la historia enriquecían sus cavilaciones como si de un eje de coordenadas se tratara, y así lo referían sus estudiantes de posgrado en los seminarios a su cargo, en diversas universidades en América y Europa. Carlos Rincón era un investigador por excelencia; en extremo cuidadoso en sus fuentes, no menos que obstinado en sus pesquisas, solía ver preguntas donde los demás veíamos respuestas; nunca era suficiente, nunca era demasiado, cuando de profundizar en algún problema se trataba; se ocupaba de

cuestiones que, sin lugar a dudas, trascendían la ortodoxia; no obstante, las enriquecía con su trabajo metódico y su ingenio a prueba de prejuicios, hasta convertirlas en otros tantos objetos de estudio. De sus andanzas en las bibliotecas de medio mundo, de sus laboriosas exégesis y sus atinados hallazgos, dan cuenta un par de docenas de libros y medio centenar de artículos en revistas especializadas. Algunos de sus atributos como interlocutor eran realmente inolvidables. Maestro de la sutileza, se superponían, en sus diálogos, diversos estratos de comprensión; artista de la ironía, sugería más de lo dicho, no dejando de suscitar en el interlocutor perplejidad o asombro; se sabía, en fin, que el sentido de sus palabras no se agotaba en su significado. Carlos, por último, lo podemos atestiguar, era un buen amigo de sus amigos, a quienes no dejaba de proponer tareas colectivas de corto o largo aliento con su proverbial generosidad y las que invariablemente llevaba a feliz término. Inagotable en sus retos, en el último año de su periplo vital no le faltaron proyectos; dejó unos iniciados y otros apenas esbozados, y habrían habido más, no nos cabe la menor duda, de no ser porque en la noche de Navidad del 2018 un mal injustificado, para utilizar la fórmula condensada de la tragedia griega, interrumpió su vida, y puso, a la brava, punto final a su obra; si bien inconclusa como la de todos aquellos autores que no han sido bloqueados por su propio prestigio, no por ello menos copiosa y digna de admiración; oportuno es abordarla; por esa mezcla de sapiencia y perspicacia que caracteriza su escritura, el lector no lo hará impunemente como se puede concluir. **U**



Julían Serna conversa con Arturo Guerrero

TRAYECTO DE HERNANDO VALENCIA GOELKEL¹

*Introitus, Tuba mirum, Confutatis, Kyrie, Rex tremendæ*²

CARLOS EDUARDO RINCÓN BOLÍVAR

Bogotá, 1937 – Berlín, 2018.
Ensayista, crítico literario, editor,
traductor y profesor emérito de la
Universidad Libre de Berlín

¹ Bucaramanga, 1928 – Bogotá, 2004. Crítico literario, editor y traductor. Tradujo, entre otros, a George Steiner, Henry James, George Eliot, Michael Taussig, Lawrence Sterne, Stendhal y Diderot.

Además de las actividades político-culturales y de editor que adelantó, Valencia Goelkel amplió el radio de sus trabajos de crítico literario. Como *El Hogar* en Buenos Aires, ya metrópolis desde los años veinte, *Cromos* era en la provinciana Bogotá de la década de los cincuenta una “revista para la familia”, ante todo para amas de casa. Con otra diferencia mayor: su público, formado en un 80 % por mujeres entre 25 y 50 años, aunque perteneciente a la capa social tradicional más alta, no solía disponer de estudios secundarios y no tenía interés alguno por la literatura moderna. El modelo de la revista *Semana* en tiempos de su fundación había sido *Times*. Después del 10 de mayo de 1957 tomando a *Life* por modelo, sus propietarios decidieron reorientar la publicación, de modo que *Cromos* resultó de repente irreconocible. El nuevo público que buscó hasta 1961, cuando el experimento fue clausurado, era aquel interesado en leer materiales tales como el reportaje que Gabriel García Márquez comenzó a publicar desde noviembre de 1957 en *Momento* de Caracas, una de las revistas de la familia Capriles, sobre el recorrido que había hecho años atrás por los países socialistas. O el texto de *El coronel no tiene quien le escriba*, que los lectores habituales de *Mito* ya habían podido leer.

Darío Mesa, un antiguo egresado con el título de “maestro” de la Escuela Normal Superior, clausurada por el gobierno de Laureano Gómez, quien había sido luego jefe de redacción del también clausurado periódico del Partido Comunista Colombiano, miembro de esa organización partidista hasta que, en la clandestinidad y desprovista de mínimos recursos, también a él le había dejado solo cuando cayó gravemente enfermo, fue contratado para que se desempeñara en la jefatura de redacción del nuevo *Cromos*. Dentro de la barahúnda de novedades introducidas en esa nueva etapa estuvo una sección, sin plazos fijos, dedicada al comentario de libros. Novedad, pues el formato moderno de la reseña no pasaba de ser inane en Colombia. Periódicos como *El País* de Cali o *La República* en Bogotá habían incluido esporádicamente, durante la década de bloqueo de la modernización cultural, comentarios en los que coincidían caducados criterios normativos acerca de las bellas letras con juicios estéticos ultraconservadores. Solían reducirse por eso a trabajo de áulicos: hacer halagüeñas apologías, a veces oprobiosas como una a la que la revista *Argumentos* otorgó en su número 2 el “Premio de la Perla”. Esas y otras imitaciones ocasionales del formato de la reseña, de la *review*, no consiguieron funcionar siquiera como apoyo publicitario a editores, distribuidores, librerías



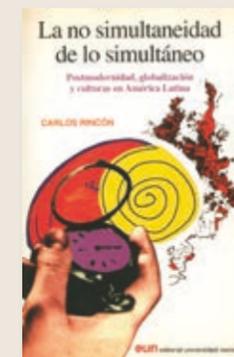
² Tomado de Hernando Valencia Goelkel. *Crítica Literaria 1955-1976*, tomo I. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2018, pp. 106-119.

y autores. Sin influencia sobre las tendencias del mercado, deformado de por sí con la existencia de la censura durante la década 1947-1958, los éxitos de crítica no existieron propiamente, y las cifras de venta no tenían relación tangible con aquella.

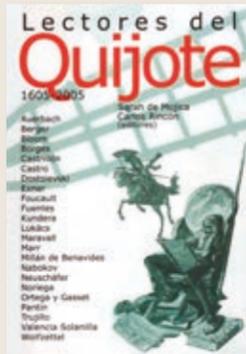
En la nueva etapa de *Cromos* Valencia Goelkel fue el comentarista de libros de esa publicación: escribió para ella trece reseñas. Su valor y calidad no dependió solo de la nueva orientación sino que respondió a criterios definidos por él. Valencia Goelkel no se limitó a representar el papel del “comunicador”, del productor de enunciados que por la sencillez buscada de su sintaxis y la que imponía la forma mercantil del texto, se ajustaría a las normas mediáticas masivas. Intentó la cuadratura de otro círculo. Las reseñas debían ser escritas de tal manera que su lectura, y con ella su recepción, fueran un juego dentro de un espacio claramente definido, sin clímax estratégico, pero cuyos límites de tolerancia, eso sí, estaban puestos a prueba. Otras de las reseñas que encargó, podían servir además de globos de ensayo, tanto acerca de esos límites del campo de juego como de las aptitudes de este o aquél joven prospecto a quien se le encomendaba. Lo cual, obviamente, no iba sin riesgos.

León Rozitchner, un psicoanalista en formación del grupo de la revista *Contorno*, reunió y tradujo en Buenos Aires tres artículos de Jean-Bertrand Pontalis sobre “la revolución psicoanalítica” de Jacques Lacan, publicados originalmente en *Les Temps Modernes*, e hizo llegar un ejemplar a *Mito*. En la reseña que Valencia Goelkel encargó para *Cromos*, tuvo el acierto de suprimir un párrafo corregido y retrabajado tres veces, y una sintética biografía del “doctor Lacan”, desde la época en que el número 5 de la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* le había sido consagrado a medias a su tesis de doctorado, y de su artículo en *Minotaure* sobre el caso de las hermanas Léa y Christine Papin. Y de reemplazar una fotografía del mismo Lacan por un *cartoon* de *The New Yorker*: una ánfora griega con la pintura de un sátiro sobre el diván de un psicoanalista. También debió podar, para dar otros ejemplos, una reseña del libro de Charles Wright Mills sobre la élite del poder en los Estados Unidos (*The Power Elite*, 1956), publicado en su traducción al castellano por el Fondo de Cultura Económica en México, recortándole la página de estadísticas que la enmarañaba. Alguna otra, sobre el libro de Téllez de una joven periodista, resultó tan poblada de vaguedades, tan pensada a tropezones, que debió reescribirla a la carrera, junto con el jefe de redacción, para que el número de *Cromos* se pusiera en la rotativa.

El propio horizonte de expectativas estético-literarias de Valencia Goelkel como lector y crítico pasó a ser solo uno de los dos reguladores de su actividad de escribir reseñas y glosas. Las dedicó a publicaciones de aquellos autores colombianos que iban a sostener, según él, el más inmediato desarrollo de la literatura colombiana. El otro, el más fácil de calibrar hasta el punto que lo menciona explícitamente, neutralizó las reglas de la comunicación impresa en una publicación semanal en papel satinado, dirigida a un público femenino que se imaginaba de élite social, para involucrar en ese juego al que Valencia Goelkel consideraba el horizonte crítico-estético del promedio de esos universitarios, a quienes el ejecutivo prometía una elevada inversión en educación; un 10 % del presupuesto estatal,



Carlos Rincón. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional, 1995.



Sarah de Mojica, Carlos Rincón (eds.). *Lectores del Quijote 1605-2005*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2005.

según el plebiscito que en diciembre de 1957 estableció por 16 años la alternación conservadora-liberal en todos los niveles del Estado. Valencia Goelkel intentó inclusive experimentar con una acción de vasos comunicantes: la sección bibliográfica de *Cromos* podía servir de campo de entrenamiento para futuros colaboradores de *Mito*.

De esa manera algún comentario que él, con mucho cuidado, ayudó a escribir sobre el fenómeno de *la Nueva Prensa*, desprovisto de vehemencias, debía ir a parar a las páginas de *Mito* —pero de allí, por los azares de los intercambios de materiales de entonces, fue a dar a alguna otra de las revistas que debieron su existencia a esa publicación—. Dos eran para Valencia Goelkel los modelos más accesibles para escribir la clase de reseñas que creía necesarias. No los encontró en las secciones bibliográficas de *Les Temps Modernes* y *Les Nouvelles Littéraires*, que tenían tras de sí una tradición de siglos. Había para él en este oficio un *non plus ultra*: un corto texto *ficción* de Franz Kafka, en donde las preocupaciones de un joven amigo suyo, jefe de redacción de una revista, en la preparación de una primera serie de números de ella, se transformaban en las de un padre de familia por cada uno de los vástagos de su numerosa prole. El otro, ese sí imitable y alcanzable, era cualquiera de las *Reviews* magistrales de Edmund Wilson en *Classics and Commercial: A Literary Chronicle of the Forties* (1950), libro en el que obivamente no sobraba leer aquellos textos que eran otra cosa: ensayos suyos. El modelo acabado que recomendó para el artículo sobre *la Nueva Prensa*, al cabo de la búsqueda inicial de un punto de partida y una estructura fue el libro de ensayos de Wilson, *The Boys in the Back Room* (1941). De ahí su receta, que valía hasta para un libro: una locomotora de muchos caballos de fuerza al comienzo (una introducción, con una tesis fuerte), que llevaba tras de sí por una carrilera un primer vagón, cerrado en sí mismo como son los vagones (James Cain), luego, otro vagón (William Saroyan), más otro vagón (John Steinbeck), y así sucesivamente. Si se sentía que era necesario, se le podía poner atrás a ese ferrocarril otra locomotora, no con tanta fuerza, de última. La reseña no era propaganda ni obra de arte vergonzante, pero debía preveer usos. La recomendación final, que pedía el jefe de redacción, debía estar dirigida a futuros compradores y hasta a quienes hacían las listas de adquisiciones de las bibliotecas públicas. De modo que, Valencia Goelkel podía ser un crítico de la época donde en Colombia todavía existían los trenes con los que acabó Belisario Betancur, pero enterado de que el mercado del libro hace accesible la literatura en forma de mercancía. Mientras conseguía hacer reseñas como las que dedicó a libros que podían pasar por anodinos, como los de Guillermo Salamanca y Alfonso López Michelsen, tomaba posicionamientos ante la situación política colombiana.

Trabajar con Valencia Goelkel, en *Mito* o para *Cromos*, era por todo ello más exigente de lo corriente, porque para él parecía tratarse de saber en quien podía y en quien no debía confiar. José Lezama Lima envió en octubre de 1957, junto con algunos números de la revista *Orígenes*, un ejemplar de su libro recién salido: *La expresión americana*. Valencia Goelkel lo leyó inmediatamente y, de acuerdo con Gaitán Durán, encargaron una “reseña amplia” para *Mito*. Transcurrido un año preguntó por escrito qué sucedía. No recibió respuesta, pero en un encuentro casual el comentarista en ciernes dijo “no he pasado de donde voy”. De la frase:

“Solo lo difícil es estimulante”, y pidió un compás de espera. La invasión en Playa Girón movió a preparar el que debía ser nominalmente el número 38 de *Mito*. Ni siquiera para este fue escrita la reseña solicitada más de tres años atrás. Tal vez ya desde antes, quien así había defraudado su confianza, dejó de existir para Valencia Goelkel: siempre ignoró que existiera.

Por extrañísimo que parezca, la problemática de la modernidad fue descubierta y adaptada en América Latina solamente en 1987 como tema de recambio. Debía permitirles subsistir a los “científicos sociales”, después de que perdió toda validez cuanto venían sosteniendo y pronosticando desde mitades del siglo xx. Toparon con ella en el libro de Marshall Berman titulado *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (1982), escrito a partir de un ensayo sobre Karl Marx, el modernismo y la modernización que había publicado en la revista *Dissent* en 1978. La idea de modernidad de Valencia Goelkel hasta 1958 tuvo como fundamento una concepción de la cultura como ética del reconocimiento y la resistencia, del desinterés y la formación de identidad, de la realización personal a través de la búsqueda racional, el análisis y las formas universalizadoras de crítica. Una concepción compatible, aunque no idéntica a la concepción de cultura como dialéctica, por la que tendía a propugnar Gaitán Durán, así confluyeran en las ideas de continuidades por interrumpir, el cambio, la emancipación y la libertad, en tensión con la situación, la experiencia subjetiva y la significación objetiva. Como en el caso de la moral sexual cristiana.

Desde la perspectiva de la cultura como dialéctica, las reformas modernizadoras mínimas que hacia 1961 Gaitán Durán seguía considerando indispensables incluían alfabetización completa, sistema escolar estatal nacional con funcionamiento para niños y niñas agrupados por edades y acento en formación técnica, democracia política pluripartidista como forma de Estado, reforma del ejército y la armada, imperio del derecho positivo, prácticas matrimoniales que excluyeran las imposiciones, reformas agraria y urbana como base de un régimen del manejo de recursos que incluyera ciencias naturales, técnica y economía. Todo ello con un componente utopista Saint-Simoniano. A esta concepción y a la de la cultura como ética les era común dentro de *Mito* una teoría evolucionista, cuyo núcleo lo constituía la imagen de un progreso escalonado, en que lo determinante era el rebasamiento y el sucesivo poner fuera de circulación en Colombia aquellas formas de vida que ya no eran contemporáneas. Formas fosilizadas que se habían mantenido no como los inofensivos *Survivals* de la antropología de Edward Tylor (*Primitive Culture*, 1871), sino en calidad de destructoras guías hegemónicas para la realización, era el caso corriente, de represiones y retaliaciones. Las preocupaciones de Valencia Goelkel, conector de los hábitos del personal de la burocracia estatal, partidos políticos, gremios económicos, se centraba por eso mucho más en lo institucional, con una preocupación mayor: el establecimiento de una esfera pública que partiera del disenso. Sus preocupaciones modernizadoras iban en dirección a llegar a tener redacciones de órganos de prensa con los grados requeridos de información y formación. Esto mismo valía para los tribunales, la educación superior, las directivas políticas y las de grandes empresas y consorcios. Le resultaba la única forma de conseguir aquello de que se carecía en Colombia: sentido de comunidad democrática.

En cuanto a la literatura y su actividad de crítico, si Valencia Goelkel hacía suya la definición de lo moderno de Charles Baudelaire en *Le Peintre de la vie moderne*: “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”³; si con *Axel's Castle*, como paradigma exegético, había pretendido lidiar con la heterogeneidad de los escritores y movimientos que habían definido el proyecto de lo moderno, es por eso que podía juntar a su apropiación de Sartre esa otra, tan poco corriente en Colombia. La concepción de Wilson, modelo de la escuela de “The New York Intellectuals”, si es que la había, acerca del *historical criticism* como “interpretación de la literatura en sus aspectos social, económico y político”. Para ser más precisos, esa concepción, presentada inicialmente en una conferencia que dictó en Princeton University el 23 de octubre de 1940, consideró necesaria la inclusión del análisis social practicado ya desde Giambattista Vico hasta Georg Friedrich Hegel, para considerar literatura y sociedad como productos hechos por los hombres dentro de contextos históricos, nacionales y geográficos. Lo mismo que la del análisis económico, hecho mucho más difícil y complejo que el practicado en el siglo XIX. Y si bien la forma de análisis político, adelantada desde tiempos de los zares hasta Iósif Stalin, no le resultaba ya en modo alguno convincente, el recurso al psicoanálisis para acceder al autor y a la obra literaria vistos en relación con su comunidad y su momento histórico, y el examen estético de la respuesta emocional y la intuición razonada, sí formaban parte integral de ese *historical criticism*. Sin que la cuestión de la “emoción estética” y el “elemento cognoscitivo” que se daban para Wilson en el encuentro del lector con la obra, le movieran a quebrar lanzas por ninguna clase de criterios estéticos fijos. Así fueran los de “unidad, simetría, universalidad, originalidad, visión, inspiración, extrañeza, sugestividad, moralidad, realismo socialista”, listado al que hacía seguir de un “etc.”⁴.

La vivencia de la modernidad, por parte de Valencia Goelkel como intelectual y crítico literario, aunque sellada por una racionalidad dualista, resultaba definida de esa manera en 1957-1958 por una distancia: aquella establecida entre los acontecimientos que conseguía incorporarse y retener como pasado presente, y un horizonte de expectativas muy distinto, que tendría que separarse por completo, ganando complejidad, del *statu quo*. Escapaba ya por eso al esquema binario, afianzado por la redefinición que había hecho Harry S. Truman en 1949 de países como los latinoamericanos según la dicotomía desarrollo-subdesarrollo, a lo que los teóricos de la teoría de la dependencia —Celso Furtado, Enzo Faletto, Fernando Henrique Cardoso— apenas a partir de 1964, van a llamar “dualismo estructural”. Con todo, y hasta después de los resultados de las primeras elecciones el 16 de marzo de 1958 —mayoría: 60 % de votos por los liberales; minoría del 40 % restante, dividida entre tres tendencias conservadoras— que llevaron a partir del 7 de agosto contra lo previsto, a Alberto Lleras a la presidencia, Valencia Goelkel tenía motivos suficientes para no creer demasiado en las perspectivas de democratización de la sociedad colombiana, de participación ciudadana, y menos en las promesas de industrialización, reforma agraria que hacía el presidente, a nombre del Frente Nacional. Y, sin embargo, se había podido sentir tan dispuesto a compartir tantas cosas de su vida en ese tal vez posible nuevo país que, hasta para su vida privada, creyó poder ver más allá del horizonte: contrajo entonces matrimonio.

Entre las patologías e ignorancias que asolaron, en una situación que parece haber sido de absoluta indefección, a los diversos grupos sociales en Colombia, marcadamente rurales o campesinos, desde mediados del siglo XX, hay dos que se hace necesario retener aquí. A lo repentino e inesperado de la experiencia traumática de asesinatos y masacres continuadas se agregó, con consecuencias destructivas para las relaciones entre los vivos y los muertos, el impedimento del trabajo de duelo. El otro fenómeno mayor reside en el pasmoso desconocimiento que se tenía de los complejos procesos de la *Melankolia*, que habían sido observados obsesivamente en Occidente. Su presencia va desde *De humoribus* de Hipócrates, halla culminaciones como la *Melancolía I* de Albrecht Dürer, el “sol negro” de Gérard de Nerval, y en el siglo XX los grabados de Edvard Munch y pinturas de Giorgio de Chirico, cuando ya la permanencia de ese término había sido asimilada al tratamiento de la depresión. Hay, eso sí, una especificación muy particular. Por la censura oficial de prensa, toda información sobre los continuos asesinatos y masacres era sistemáticamente censurada. Pero existió un espacio, el del gran escándalo, en el que formó parte de las noticias sobre sucesos sangrientos, algo que resultaba por completo desconcertante, que causaba estupor: los suicidios. En su trabajo inaugural *Le suicide. Étude de sociologie* (1897), Émile Durkheim unió en la situación del individuo “suicidógeno” la fragilidad humana, acrecentada en sociedades en transición, con la carencia de integración necesaria para su equilibrio. El concepto de *anomia* le permitió hacerlo. Medio siglo más tarde, la investigación y la reflexión sobre el tema tenían tras de sí una bibliografía de nueve mil títulos y consideraciones como las de Albert Camus en *Le Mythe de Sisyphe* (1942): el único problema filosófico “verdaderamente serio” es el suicidio.

Ni la historia de la obsesionante melancolía hasta su mutación en el problema de la depresión, ni el concepto de *anomia*, tenían cabida en el “pensamiento colombiano”, para el que “la crisis moral” fue tema dominante a comienzos de la década de los cincuenta. Imposible que en esa situación científica y filosófica se vislumbraran siquiera las series estadísticas y tipológicas que se estaba ya en vías de establecer hacia 1970. Pues así como no había “vida” y “muerte”, tampoco había “suicidio” sino “suicidadas”⁵. Si la cuestión de los suicidios no tenía que ver con *anomia* sino con “crisis moral”, tampoco se los podía relacionar con situaciones sociales y personales de depresión. No podían ser las presiones de la intolerancia y el oscurantismo de una familia, las indebidas exigencias del empleador o del perseguidor político las que habían llevado a personalidades políticas nacionales como Carlos Lozano y Lozano a arrojarse ante un ferrocarril, a los incidentes en que se dió muerte, que colmaran páginas y páginas de los diarios, o los que no pasaron de cinco líneas, para dar cuenta del fin de las vidas de un abogado y sociólogo como Luis Eduardo Nieto Arteta o un joven archivista de nombre Antonio Curcio Altamar.

Desde la década de los noventa se impuso una tendencia en el mundo internacional de los museos y de las grandes exposiciones de arte: hacer del respectivo catálogo, y en algunos casos de las publicaciones de divulgación que las acompañan, la ocasión de fijar con aportes interdisciplinarios, el estado de la investigación del tema respectivo. Es lo sucedido con la serie de notables exposiciones dedicadas

³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*. Edición de Y.-G. Le Dantec, revisada por Claude Pichois, París: Gallimard, 1961, p. 1163.

⁴ Edmund Wilson, “The Historical Interpretation of Literature” (1940). *Literary Essays and Reviews of the 1930s & 1940s*. Chronología y Notas de Lewis M. Dabney, New York: Literary Classics of the United States, Inc., 2007, pp. 256-269.

⁵ Jean Baechler, *Les suicides*. Prefacio de Raymond Aron, París: Calman-Lévy, 1975; Odette Thibault, *La maîtrise de la mort*, París: Éditions universitaires, 1975.

⁶ Jean Clair, *Mélanchole. Génie et folie en Occident*, París: Grand Palais. Réunion des Musées Nationaux. Gallimard, 1996.

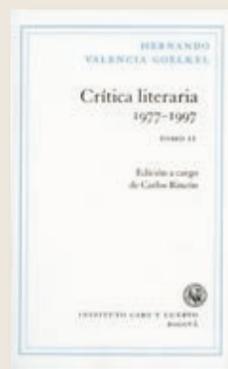
⁷ Hélène Prigent, *Mélanchole. Les métamorphoses de la dépression*, París: Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 2005, pp. 57-59.

⁸ María Victoria Uribe Alarcón, *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de La Violencia en el Tolima. 1948-1964*, Bogotá: CINEP, 1990.

desde finales del siglo xx a la *melancholia*, entre las que cabe destacar la organizada por Jean Clair⁶. Dentro de las pinturas sobre las que se volvió entonces una y otra vez, se encontró una serie de tres cuadros, pintados en el Renacimiento, considerado con razón “l’âge d’or de la mélancholie”, por Lucas Cranach a partir de 1532. En todos ellos se representa una joven figura femenina con alas, quien mira a infantes que juegan con símbolos de la *melancholia*. En el fondo aparece pintada una desbocada cabalgata de brujas. El detalle iconográfico más notable es la separación, abolida en la tercera versión, entre la cabalgata de las brujas y los infantes. La abolición del marco que los separa en las dos primeras versiones, hace que en la última se encuentren en el mismo espacio⁷. La endocrinología logró establecer en el siglo xx qué cambios en qué equilibrios conducían a las mujeres que daban a luz a lo que Cranach conseguía representar en los términos señalados. Mientras que Sigmund Freud en su estudio de 1917 sobre duelo y melancolía había unido el duelo psíquicamente patológico a la pérdida del máspreciado, del más amado de los seres.

Se multiplicaban en Colombia, eso sí, hasta hacerse cosa de todos los días, por una parte, la presencia de los muertos que retornaban, de la certidumbre de saber, por haberlo sentido, qué día, a qué hora, en gavilla, en emboscada o en medio de una masacre, había muerto alguien de sus, de nuestros, afectos; por otra, las noticias del tratamiento a que se sometían los cuerpos del “enemigo” político para asimilarlo a un animal sacrificado⁸. Una y otra realidades formaron parte, durante una década o más, del nivel cotidiano de un mundo en que las relaciones entre los vivos y los muertos se encontraron completamente alteradas. ¿Y qué podían decir las ciencias de la psique, de la vida, qué etnología practicada por quiénes entonces en Colombia, acerca de traumas, de modificaciones violentas, de transmisiones transgeneracionales de traumas, de duelos imposibilitados, de depresiones, de huellas de recuerdo inconsciente, de cicatrices? Según la información disponible, únicamente a partir de 1980 comenzó a presentarse en Colombia la depresión posparto como reacción patológica cuantificable entre madres de la clase media alta.

La depresión que siguió al suicidio de su esposa obligó a Valencia Goelkel a mantenerse apartado durante largo tiempo en un sanatorio regido por religiosos, donde no se disponía de ninguno de los medicamentos que hoy son corrientes. Cicatrices, huellas, hoy se sabe, pueden ser para siempre. ■



Hernando Valencia Goelkel. *Crítica Literaria 1977-1997, tomo II*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2018.

LA HISTORIA DE LA PALABRA MAGIA*

CARLOS EDUARDO RINCÓN BOLÍVAR

Bogotá, 1937 – Berlín, 2018.
Ensayista, crítico literario, editor,
traductor y profesor emérito de la
Universidad Libre de Berlín

Proveniencia del término

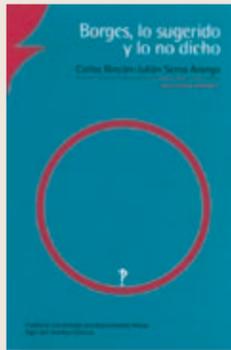
El término griego “magos” proviene del lenguaje religioso persa¹. Desde finales del siglo vi a.C. en la antigua Grecia y más tarde en Roma la “mageia” es puesta en relación directamente con un clan sacerdotal de Persia, el de los “magoi”². En los siglos posteriores, cuando la cultura escrita se impuso y la actividad de los sofistas ganó en importancia, el término es incluido en los campos conceptuales de la religión y la medicina, con lo que la valoración de la magia se transforma visiblemente. En el siglo v a.C. existen, al lado “magos” y “mageia”, los conceptos griegos antiguos de “goês” y “goêtia”, que designaban fenómenos mágicos. Los nuevos términos introducidos no provienen, sin embargo, de un conocimiento directo de las instituciones y prácticas religiosas de los persas ni se basan en la presencia de sacerdotes persas en suelo griego; a pesar de su función cultural integrativa sirvieron sobre todo para la exclusión de lo extranjero³. Ya las más antiguas pruebas textuales ponen de presente esa doble función: Heródoto y Jenofonte designan con “magoi” un grupo étnico o una sociedad secreta que celebra ritos sacrificiales, realiza predicciones e interpreta sueños y cuyos miembros viven, más en general, como conocedores de las cosas ocultas y practicantes de rituales al margen de la sociedad, temidos por muchos pero también buscados por otros tantos⁴.

El término griego “goês” proviene de “goêtia”, el lamento ritual, y designó inicialmente a la persona que acompaña a los muertos en su camino al otro mundo. Más tarde se incluyen dentro de las prácticas mágicas elementos rituales que evocan el chamanismo y ritos extáticos, de profecía y sanamiento⁵. Para Platón en *Alkibiades* pertenecen a la educación que corresponden a un joven persa noble, también los maestros “que enseñan el arte de la *mageia*, que proviene de Zoroastro, el hijo de Horomaz”⁶.

Además de ello el término “magoi” se utiliza en relación con actos de culto extático que tienen lugar al margen de los rituales sacrificiales de la polis⁷. Según Platón en *Republika* se trata de “sacerdotes trashumantes con dones proféticos”⁸, de especialistas en cuestiones religiosas que ofrecen la iniciación en ritos secretos privados, para seducir el alma de los vivos y los muertos. En *Symposion* el término “goêteia”, en el sentido de embrujo, es relacionado con Eros, mediador entre el mundo de los hombres y los dioses⁹.



* Tomado de Carlos Rincón, Julián Serna Arango. *La palabra como provocación. Magia, verso y filmación*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2008.



Carlos Rincón, Julián Serna Arango (eds.). *Borges, lo sugerido y lo no dicho*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2004.

En la línea iniciada por la crítica de Heraclito¹⁰ a los actos de culto rodeados de secreto, las limpias tradicionales, los ritos báquicos y las prácticas de los “magoi”, Platon situó más tarde, a un mismo nivel los “magoi” con los “atheoi” y condenó la magia junto con todos los cultos extáticos, en nombre de una especulación teológica espiritualizada. Esto también es válido para la poesía cuyo efecto, como lo describe Gorgias, posee carácter mágico¹¹. Para los sofistas la retórica es, como la magia, una técnica y consideran la eficacia de la retórica como poder de encantamiento y engaño¹². Existen paralelos entre las acusaciones de la especulación platónica contra la magia y la concepción de la medicina hipocrática sobre la epilepsia (“morbus sacrum”). Pues mientras los “magoi” y otras figuras poseedoras de funciones mágicas como los “kathartai”, “agyrtai” y “alazoñes” consideran la epilepsia como una posesión espiritual que tiene lugar por intervención divina, y la incluyen dentro de una explicación cosmogónica general, en sus métodos curativos los hipocráticos se limitan exclusivamente a la observación de las funciones corporales¹³.

“Magia” y “magus” son en latín términos relativamente tardíos, derivados del griego. Cicerón se refiere a los fenómenos de la magia en Persia¹⁴. Las repetidas acusaciones por brujería y el asesinato secreto por efectos de la magia o de veneno coinciden con la recepción de los autores griegos lo mismo que con una fuerte propagación de las prácticas mágicas. Plinio emprende el primer inventario de la magia y da en el libro 30 de su *Historia naturalis* una definición del concepto de magia de acuerdo con las concepciones romanas:

En la parte que antecede de esta obra hemos denunciado ya con frecuencia, cada vez que el objeto y el lugar lo exigían, lo engañoso de los magos, y queremos también seguir haciéndolo. Pues ese objeto merece como pocos que se diga más sobre él, así sea por el simple motivo, de que esas artes, las más fraudulentas de cuantas hay, son de gran importancia en todo el orbe y en la mayoría de los siglos.

Definiciones y valoraciones vacilantes en las Enciclopedias de la Ilustración y en Diccionarios del siglo XIX

El texto clave sobre “magia” en la Ilustración es el artículo aparecido en el tomo noveno de la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* (1765). Ese artículo sin firma fue escrito por el párroco calvinista de Lausanne Antoine-Noé Polier de Bottens, quien dirigía en esa ciudad un Seminario para pastores y fue enviado a Francia en misión secreta¹⁶. Voltaire le ganó como colaborador para la *Encyclopédie*, cuando d’Alembert estaba encargado de la edición. D’Alembert escribió su luego célebre recomendación después de la lectura del artículo “Liturgie” de Polier de Bottens, pero es seguro que también tenía en mente sus otros artículos sobre “Messie”, “Maosina”, “Magie” o “Magicien”. En una carta del 21 de julio de 1757 escribe a Voltaire:

Magicas vanitates saepius quidem antecedente operis parte, ubicumque causae locusque posebant, coarguimus detegemusque etiamnum. In paucis tamen digna res est, de qua plura dicantur, vel eo ipso quod fraudulentissima artium plurimum in toto terrarum orbe plurimisque saeculis valuit¹⁵.

Solicitamos solamente permiso a vuestro herético para poner patitas de terciopelo en los pasajes en donde haya mostrado mucho las garras. Se trata de retroceder para saltar mejor.

Nous demandons seulement permission à votre hérétique de faire patte de velours dans les endroits où il aura un peu trop montré la griffe. C’est le cas de reculer pour mieux sauter¹⁷.

Abre el artículo una definición comprimida de la magia que corresponde a la constelación intelectual que sirve de base a la Ilustración, tanto en lo que se refiere a la posición alternativa de la magia en cuanto ciencia o arte, como también en la forma en que destaca su carácter oculto y la adjudicación de fuerzas sobrenaturales: “*Magia*: ciencia o arte oculto que enseña a hacer cosas que parecen por encima del poder humano”. (Magie, science ou art occulte qui apprend à faire choses qui paroissent audessus du pouvoir humain¹⁸.) Son de destacar los esfuerzos de Polier de Bottens para partir de una posición que le permita salvar en parte la magia de Persia y el antiguo Egipto. La crítica a los sacerdotes de la religión revelada que hay en el subtexto, se hace visible en la tesis de que se vivía en tiempos de decadencia. Entre los elementos que Polier de Bottens consigna en la columna del debe, a propósito de las formas de magia observadas por él, se incluyen ignorancia y soberbia, barbarie y carencia de civilización:

La magia, considerada como la ciencia de los primeros magos, no fue otra cosa que el estudio de la sabiduría. [...] Es casi imposible que un pequeño número de gente instruida, en un siglo y en un país presa de una crasa ignorancia, no sucumbiera muy pronto a la tentación de hacerse pasar por extraordinario y más que humano: así sucedió con los magos de Caldea y de todo el Oriente, o más bien con sus discípulos [...] se aferraron a la astrología, a las adivinaciones, a los encantamientos, a los maleficios, y muy pronto el término de magia se tornó odioso. [...] Como es una ciencia tenebrosa, está en el trono en países en donde reina la barbarie y la ausencia de civilización.

La magie, considérée comme la science des premiers mages, ne fut autre chose que l’étude de la sagesse [...]. Il est presque impossible qu’un petit nombre de gens instruits, dans un siècle & dans un pays en proie à une crasse ignorance, ne succombent bientôt à la tentation de passer pour extraordinaire & plus qu’humains: ainsi les mages de Chaldée & de tout l’orient, ou plutôt leurs disciples [...] s’attachèrent à l’astrologie, aux divinations, aux enchantements, aux maléfices; & bientôt le terme de magie devint odieux. [...] Comme c’est une science ténébreuse, elle est sur son trône dans les pays où règnent la barbarie & la grossièreté (p. 852).

Polier de Bottens no se ajusta en su definición de la magia a la subdivisión, corriente en la época, en *naturalis*, *artificialis* y *daemonia*, sino que acoge la clasificación propuesta por Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim en su tratado *De occulta philosophia* (1533): “Para hacer un tratamiento completo de la magia [...] se debe distinguir entre magia divina, magia natural y magia sobrenatural”. (Pour faire un traité complet de magie [...] on devoit la distinguer en magie divine, magie naturelle & magie surnaturelle, p. 852.) Ese compendio sistemático de la magia renacentista hermético-platónica tomaba también en cuenta las precondiciones

matemáticas y mecánicas, modos de funcionamiento y requerimientos de las artes mágicas y diferenciaba entre demonología y magia como actitud filosófica.

La “magia natural” (“magia naturalis”) sirve, según la concepción de Polier de Bottens, no sólo para el mejor conocimiento de los secretos de la naturaleza, sino que puede ser empleada igualmente para el bien de la humanidad:

Por magia natural se entiende el estudio algo profundizado de la naturaleza, de los admirables secretos que se descubren en ella; las ventajas inestimables que este estudio ha aportado a la humanidad en casi todas las artes y todas las ciencias; Física, Astronomía, Medicina, Agricultura, Navegación, Mecánica, yo diría inclusive Elocuencia; pues está dedicada al conocimiento de la naturaleza y del espíritu humano en particular y de los resortes que lo mueven.

Par la magie naturelle, on entend l'étude de un peu approfondie de la nature, les admirables secrets qu'on y découvre; les avantages inestimables que cette étude a apportés à l'humanité dans presque tous les arts & toutes les sciences; Physique, Astronomie, Médecine, Agriculture, Navigation, Mécanique, je dirai même Elocquence; car c'est à la connaissance de la nature & de l'esprit humain en particulier & des ressorts qui le remuent (p. 852).

En cambio la “magia sobrenatural” es caracterizada como una

magia negra que siempre está del lado malo, que produce el orgullo, la ignorancia y la falta de Filosofía: es aquella que Agrippa designa con los nombres de *coelestialis* y *ceremonialis*; esta no tiene de ciencia más que el nombre.

magie noire qui se prend toujours en mauvaise part, que produisent l'orgueil, l'ignorance & le manque de Philosophie: c'est celle qu'Agrippa comprend sous les noms de *coelestialis* & *ceremonialis*; elle n'a de science que le nom (p. 835).

Polier de Bottens encuentra digno de ser saludado el hecho de que gracias a la filosofía — entendida no como disciplina ontológica—, capaz de hacer suyos los propósitos de toda ciencia, puede vislumbrarse el final del papel que las fábulas y quimeras, que son en últimas imaginaciones monstruosas de origen antropomórfico, han tenido hasta entonces.

El artículo sobre magia incluido en el *Grand Dictionnaire du xxe siècle* de Pierre Larousse, concebido según el modelo de los “Konversationslexika”, documenta un cambio de grandes alcances en la historia del concepto. Su objetivo básico es la comunicación de informaciones reunidas como resultado de la acumulación de saber en la elaboración de los resultados alcanzados por las disciplinas académicas. Magia es definida aquí como el arte de producir efectos maravillosos con el empleo de medios sobrenaturales y, articularmente, por intervención de los demonios: “Art de produire des effets merveilleux par l'emploi de moyens surnaturels, et particulièrement par l'intervention des démons”¹⁹. Está dividida en “magie noire”, la magia propiamente dicha, en la que se producen efectos sobrenaturales, por intervención de los espíritus, y sobre todo de los ángeles malos (magie proprement dite, dans laquelle on produit des effets surnaturels, par l'intervention des esprits, et surtout des mauvais anges); y la “magie blanche” o “naturelle”, el arte de producir

ciertos efectos aparentemente maravillosos pero que, en realidad, sólo son debidos a causas naturales (art de produire certains effets merveilleux en apparence, mais qui, en réalité, ne sont dus qu'à causes naturelles). El artículo incluye en el aparte titulado “Encyclopédie” una determinación conceptual que sigue el modelo explicativo de la filosofía positivista de la historia y de la cultura. Su tesis básica es que la expulsión de la magia del mundo material ha hecho que busque refugio en otros campos, más oscuros, en donde intenta oponer resistencia a los embates de la ciencia. De ello resulta testimonio elocuente la ola espiritista en el siglo XIX. En el tratamiento de las religiones cristianas, la magia es incluida en un mismo campo junto con la ciencia y la religión. En la forma como presenta prácticas que se parecen singularmente a la magia (“pratiques qui ressemblent singulièrement à la magie”), el artículo permite reconocer una posición liberal antirreligiosa y anticlerical.

La inclusión de dos significaciones figuradas de “magia” documenta que los escritores y artistas plásticos buscan, recurriendo a las fuerzas de alquimistas y magos, una nueva legitimación de sus poderes como creadores (*Poiesis*): “I. Efecto asombroso y que produce una especie de ilusión y de sorpresa agradables; II. Poder de seducción.” (I. Effet étonnant, et qui produit une sorte d'illusion et de surprise agréables y II. Puissance de séduction, p. 913). La limitación temporal de los ejemplos que incluye, comenzando con de la Harpe, autor de la obra monumental *Lycée ou Cours de Littérature ancienne et moderne* (1799-1805), hasta Sainte-Beuve, sitúa a la magia, después de la Revolución Francesa, en el campo de las prácticas literarias. Se les adjudica así un efecto connotado con valores estéticos positivos.

En la segunda edición de 1868 y en la tercera de 1877 del *Meyers Konversationslexikon* pueden observarse otros dos importantes desplazamientos de sentido, sobre la base del mantenimiento de las categorías y opciones teóricas básicas posteriores a la Ilustración. “Magie” sale del campo de lo religioso y aparece casi como uno de los muchos subconceptos de “superstición”, aunque la amplitud del concepto resulta restringida en el sentido en que con “Magie” se designa una relación de la superstición con una acción práctica: “Se la adjudica a las prácticas de los grupos de poblaciones extranjeras” (Sie wird zwar den Praktiken der ausländischen Bevölkerungsgruppen zugeschrieben), pero implica también la significación que ha alcanzado la “doctrina del magnetismo animal, inclusive en círculos educados, en tiempos recientes y en nuestros días” (Lehre vom thierischen Magnetismus selbst in gebildeten Kreisen in der neuern und neuesten Zeit). Como fenómeno que no puede pasarse por alto, llama la atención el surgimiento de un “espiritualismo o espiritismo moderno” (modernen Spiritualismus oder Spiritismus²⁰), cuyos partidarios son cada vez más numerosos sobre todo en los Estados Unidos y en Inglaterra. En las dos ediciones se emplean las mismas formulaciones para definir “Magie”:

el pretendido arte de producir efectos maravillosos por medios secretos, sobrenaturales, que en general significa lo mismo que hechizo. La magia convoca por la fuerza a los espíritus, somete los demonios a los hombres, o los protege contra

die vermeintliche Kunst, durch geheimnißvolle, übernatürliche Mittel wunderbare Wirkungen hervorzubringen, im allgemeinen gleichbedeutend mit Zauberei. Die Magie citirt mit Zwang die Geister, unterstellt die Menschen

sus hechizos con contrahechizos. Tales delirios se encuentran entre los pueblos paganos civilizados, lo mismo que entre los salvajes.

Dämonen, oder schützt sie gegen deren Zauber durch Gegenzauber. Dergleichen Wahn findet sich bei den heidnischen Kulturvölkern, sowie auch bei den Wilden (p. 734).

Es común también a las dos ediciones el propósito de dar cuenta de todas las formas en que aparece la magia en el curso de la historia de la civilización, desde la época antigua hasta la moderna, con una significativa diferencia. En la segunda edición se establece una cesura entre Oriente y la Grecia europea: “Puede que sea mucho lo transmitido de la magia oriental a los helenos, pero de todos modos no son con seguridad esas influencias extranjeras la fuente de la magia griega”. (“Mag auch Vieles aus der orientalischen Magie zu den Hellenen übergegangen sein, so sind doch diese fremden Einflüsse sicherlich nicht die Quelle der griechischen Magie²¹.”) En la tercera edición hay claros cambios en el vocabulario elegido y en la forma de aproximación. La propagación de la magia es explicada de acuerdo con una teoría difusionista a la vez que aparece ahora más matizada la idea de una “fuente” comprobable de la magia:

Entre los griegos y romanos recibió el nombre de magia aquella forma de hechicería llegada de los magos babilónicos a los medos, a los persas y a los parnos que de allí se difundió por el Oriente y también el Occidente. [...] Mucho de la magia oriental puede haber pasado a los helenos. Al mismo tiempo se encuentran ya en Homero y en la época que va hasta las guerras persas, muchas manifestaciones que pertenecen al campo de la magia, sin que provengan del extranjero.

Den Namen Magie erhielt bei den Griechen und Römern jene Form der Zauberei, welche von den babylonischen Magiern zu den Medern, Persern und Parthern gekommen war und sich von da über den Orient und auch den Occident verbreitet hatte. [...] Vieles aus der orientalischen Magie mag zu den Hellenen übergegangen sein. Gleichwohl sind schon bei Homer und in der Zeit bis zu den Perserkriegen zahlreiche Erscheinungen zu finden, welche dem Gebiet der Magie angehören, ohne aus der Fremde herzurühren²².

A partir de la consideración de sus características principales, la magia es devaluada, para situarla como correspondiente “a los escalones más bajas de la civilización” (den niedrigsten Stufen der Civilisation, p. 74). A su campo pertenecen los fenómenos que la todavía muy joven antropología designa como “animismo” y “antropomorfismo”: magia es una actitud espiritual de “los hombres ignorantes” (der unwissenden Menschen) que

todo lo vieron como animado por espíritu y pensaron a sus dioses, que se imaginaron de acuerdo con las características humanas, como seres naturales sometidos a las leyes de la naturaleza (y por eso

alles für durch Geister belebt ansah und seine Götter, die er sich nach menschlicher Art vorstellte, als Naturwesen den Naturgesetzen unterworfen dachte [...], daß er sich durch allerlei Formeln und

debieron suponer) que a través de toda clase de fórmulas y ceremonias, mediante la observancia de modos de vida particulares y otras cosas semejantes, podían ponerse en posesión de fuerzas que ejercían su efecto secretamente, que serían más poderosas que los dioses y que de esa manera debían ponerles a sus servicios.

Ceremonien, durch eine besondere Lebensweise u. dgl. in den Besitz geheimnisvoll wirkender Kräfte setzen könnte, die stärker als die Götter seien, und daß ihm diese dadurch dienstbar werden müßten (p. 75).

En la entrada que sigue, correspondiente a la palabra “Magier”, la tercera edición del *Meyer Konversationslexikon* incluye un nuevo significado: “Mágico, que produce encantamiento; Linterna mágica, ver Linterna” (Magisch, zauberhaft; magische Laterna, s. Laterna mágica, p. 75). Esa vieja tecnología de imitación óptica, con tres siglos de antigüedad a sus espaldas y cuyas imágenes se designaban con el nombre de “Fantasmagorías”, forma parte desde la década de 1830 del inventario fijo de las diversiones populares en las sociedades en camino a la industrialización. ■

¹ Arthur Darby Nock, Paul and the Magus, en: *Essays on Religion and the Ancient World*. Clarendon Press (Oxford, 1972), pp. 308-330.

² Raffaella Garosi, “Indagine sulla formazione del concetto di magia nella cultura romana”, en: Paolo Xella (Ed.), *Magia. Studi di storia delle religioni in memoria di Raffaella Garosi*. Bulzoni (Roma, 1976), pp. 13-93.

³ Edith Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition of Through Tragedy*. Clarendon Press (Oxford 1989), 75, 89 ss.; Robert Garland, *Introducing new gods: the politics of Athenian religion*. Cornell University Press (New York, 1992), pp. 145-150.

⁴ Herodoti, *Historiae*, I, 132; *ibid.*, 7, 37; Xenophon, *Kyr.* 8, I, 23; Martin Litchfield West, *Early Greek Philosophy and the Orient*. Oxford University Press (New York, 1971), pp. 239-242; Walter Burkert, *Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur*. Carl Winter Universitätsverlag (Heidelberg, 1984), p. 45.

⁵ Burkert, Walter. Goës. *Zum griechischen Schamamismus*. Rheinisches Museum 105 (1962), p. 36.

⁶ Platon, *Alk.* I, p. 122a.

⁷ Platon, *Rep.* 57, p. 2e; PLATON, *Ax.* 37, p. 1a.

⁸ Platon, *Rep.* p. 364b.

⁹ Platon, *Symp.* p. 202e.

¹⁰ Heraklit, *Fr.* 14, en: H. Diels (Ed.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, gr.-al., tomo I (Berlin 1912), p. 81.

¹¹ Gorgias; *Helenēs enkōmion*, pp. 10 y 14.

¹² Jacqueline De Romilly, *Magie and Rhetoric in Ancient Greece*. Harvard University Press (Cambridge 1975).

¹³ Geoffrey E. R. Lloyd, *Magic, Reason and Experience. Studies in the Origin and Development of Greek Science*. Cambridge University Press (Cambridge 1979), pp. 10-48.

¹⁴ Cicerio, *Div.* I, pp. 4-6; I, p. 91.

¹⁵ Plinius, *Nat.* 30, I ss.; Ed. de R. König/J.Hopp (München 1991), 116 ss.

¹⁶ John Lough, *The Encyclopédie in Eighteenth-Century England and Other Studies* (Newcastle 1970), pp. 188.

¹⁷ Jean Le Rond d'Alembert an Voltaire (21-VII-1757), en:

Voltaire, *Les Œuvres complètes*, Ed. de T. Besterman, entre otros, Vol. 102 (Genf 1971), p. 105.

¹⁸ Antoine-Noe Polier de Bottens, “Magie”, en: Diderot, *Encyclopedie*, 9 (1975), p. 852.

¹⁹ “Magie”, en: Larousse, Vol. 10 (Paris 1873), p. 915.

²⁰ “Magie”, en: Meyer, Vol. 11 (1868), 48; ver igualmente Vol. 11 (1877), p. 74.

²¹ “Magie”, en: Meyer, Vo. 11 (1868), p. 48.

²² “Magie”, en: Meyer, Vol. 11 (1877), pp. 74-75.



SAMUEL VÁSQUEZ
Poeta y dramaturgo

Fotografías: Taller de Artes de Medellín

Lo primero que todo creador crea es la nada, es decir, el espacio para la creación. Este espacio no viene dado de antemano: es preciso crearlo de manera análoga como se crea el vacío en física. Este no es un espacio sin nada, este es un espacio lleno de nada. Es en esa nada donde la obra vivirá. Como en la poesía, antes que el sonido hay que escuchar el silencio de las palabras: su escritura es la sombra de ese silencio. Así la forma no será una imposición del creador a la materia, no se tallará la materia, no se la forzarán para expresar al *yo* creador, sino que la forma será una epifanía de la materia misma.

Sólo así el arte será como esa luz, “primer animal visible de lo invisible”, de la que nos hablara José Lezama Lima.

Una de las funciones más importantes del arte es su rompimiento de la continuidad. Rompimiento de la continuidad de lo real, de lo cotidiano, de lo histórico. Ese es su sentido verdaderamente subversivo.

El arte como generador de realidad poética rompe con lo dado real, engendrando deseos no autorizados, introduciendo a los espectadores en un diálogo no-real pero posible, abriéndolos a imágenes anhelables, sin inducir esperanza que es sólo presente postergado, estupefaciente para la desesperación. La esperanza es el más pesado de los males en la Caja de Pandora, por eso se encuentra en el fondo, y su oscuro peso no es justo descargarlo sobre la espalda de los hombres. Con la promesa de otra vida después de esta, el hombre perdió su sentido trágico, que tan favorable y fructífero ha sido para el teatro.

El arte genera una tensión necesaria entre el yo y lo otro, entre creación y realidad, entre individuo y sociedad. El tiempo del arte transcurre entre el tiempo cotidiano y el tiempo histórico, el espacio del arte está entre la vida personal y el mundo. Y la presión de la realidad, la presión de la vida, hacen denso el lenguaje hasta la poesía, tal como lo advertía Thomas Stearns Eliot. La historia es más larga

que nuestra vida, pero el arte permanece con más sentido que la historia misma. Como dice Friedrich Hölderlin, “lo que permanece lo fundan los poetas”.

Todo arte inscrito en categorías estéticas impuestas es parasitario e innecesario. Escribimos teatro, no a partir de una estética establecida que nos impondría unos moldes, que nos sometería a unas variables previamente determinadas, sino desde la poética, que es anterior a la palabra misma.

El verbo primigenio, el verbo del Paraíso es el silencio. Sólo después de la expulsión emerge la palabra, producto exclusivamente humano —que Dios ignora y sospecha— como una necesidad de los desterrados para decir lo no evidente. Más allá del nombre diferenciador de las cosas, el lenguaje busca descifrar el canto que las cosas callan cuando las estamos mirando. Aceptar la representación es asumir una distancia con lo real, es poner un vestido a la naturaleza. Pero la realidad continúa pidiendo palabras; pero la verdad sigue esperando palabras. Donde la representación sí tiene una función fundamental es en su capacidad de mostrar lo invisible.

Hay que cuidarse de escribir obras útiles: el público las usará como pañuelos desechables.

Hay que cuidarse de escribir obras maestras: olvidarán pronto que fueron engendradas en el amor, y terminarán ejerciendo un poder que aniquilará al autor mismo, y le sacarán los ojos. O, lo que es peor, terminarán cómplices de algún no deseado poder.

La putica Monelle de Marcel Schwob decía:

El mismo deseo de lo nuevo no es más que la apetencia del alma que desea formarse.

Y las almas desechan las formas antiguas, así como las serpientes sus viejas pieles.

Y los pacientes coleccionistas de viejas pieles de serpiente entristecen a las serpientes jóvenes porque tienen sobre ellas un poder mágico.

Pues aquel que posee las viejas pieles de serpiente

impide la transformación de las serpientes jóvenes.

He aquí por qué las serpientes desnudan su cuerpo en el verde sendero de una espesura profunda. Y una vez al año, las jóvenes se reúnen en círculo para quemar las viejas pieles.

En un medio como el nuestro tan seducido y manipulado por las luces del espectáculo que han introducido las grandes temporadas, las enormes ferias y festivales, las deplorables y mentirosas subastas y el comercio del arte, la discusión sobre si la poesía es madre de verdad o de belleza, o si es hija de verdad o de belleza, o si es hermana de verdad o de belleza, es provechosa y necesaria.

Creo que cuando el poeta tiene urgencia de verdad termina engendrando belleza, y cuando siente urgencia de belleza termina generando verdad. Y este corredor infinito que lleva de la verdad a la belleza y de la belleza a la verdad, es el espacio poético por excelencia.

Cuando Arthur Rimbaud dice esa cosa terrible: “Ayer senté a la belleza en mis rodillas y la encontré amarga”, resulta de una belleza que conmueve tanto como la verdad que dice. Parecida a los cuadros de Francis Bacon o a las obras de Shakespeare en donde el horror de la tragedia ha encontrado una belleza tal que le sirve de conducto a la verdad que nos dice.

La belleza sola nos aliena.

La verdad sola nos mata.

El arte es una verdad bella de una belleza verdadera.

La obra no tiene por qué operar como solución de los problemas no resueltos de la realidad, sino como la manera más poética posible de poner en estado de alerta al espectador. No se busca suprimir las contradicciones, sino exacerbar la sensibilidad del espectador hacia las contradicciones mismas.

El teatro es, por excelencia, el arte de las contradicciones: un personaje expresa un sentimiento, expone un pensamiento, y otro personaje dice luego lo contrario, sin que el autor se falsee, sin que el autor mienta: cada personaje lo dice desde la veracidad de su yo. Así, el teatro usa naturalmente la heteronimia, tan cara y buscada por

tantos poetas, haciendo transparente la contradicción latente en todo autor no apoltronado en el triste trono de paja de su ego. La contradicción palpita en el corazón mismo del teatro. De ella surge el diálogo, diálogo que devela el conflicto. Del diálogo nace la belleza. Del conflicto emerge la necesidad de verdad.

Mas no es tarea del dramaturgo resolver el conflicto en el escenario, sino evidenciarlo.

Sin embargo, es más importante el conflicto que pueda surgir entre obra y espectador, que el conflicto que pueda surgir entre los diversos personajes de la obra.

¿Cómo devolverle a la gente su condición de espectador, en cambio de la de cliente o partidario que le ha asignado hoy el teatro entre nosotros?

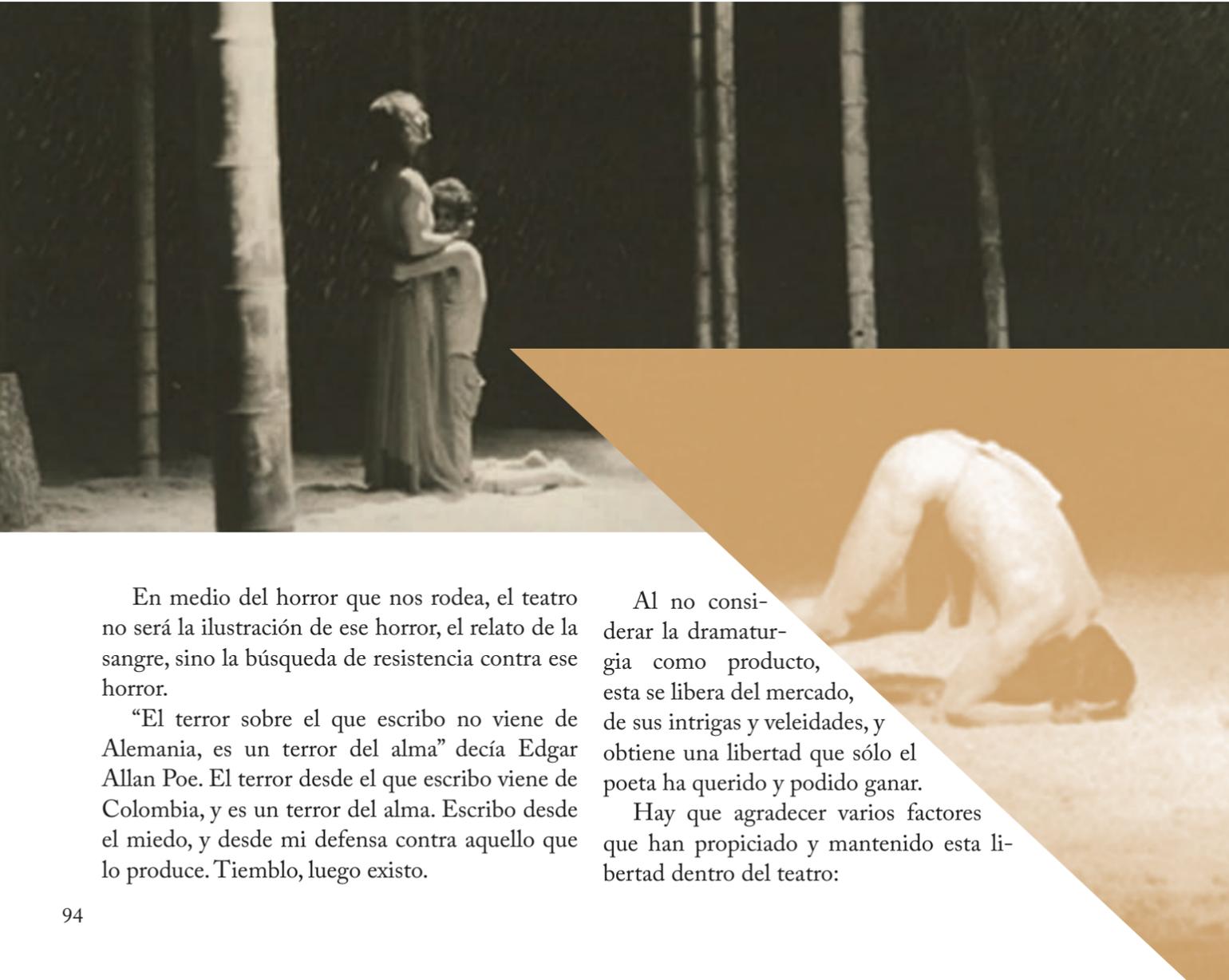
La historia de la humanidad no puede seguir considerándose aparte de la historia del planeta, y sus peligros. Ya no se cuelga a los insumisos de los árboles, no porque hayamos ganado un elemental sentido de humanidad, sino porque ya no hay árboles.

No concibo el teatro como producto.

El teatro como producto no perturba nada, embota la sensibilidad. Y “lo que viene al mundo para no perturbar nada, no merece consideración ni paciencia”, como nos enseña René Char.

No concibo el teatro como producto, concibo el teatro como obra de arte de procesos.

No concibo la dramaturgia como producto, sino como un elemento dentro de los procesos del teatro.



En medio del horror que nos rodea, el teatro no será la ilustración de ese horror, el relato de la sangre, sino la búsqueda de resistencia contra ese horror.

“El terror sobre el que escribo no viene de Alemania, es un terror del alma” decía Edgar Allan Poe. El terror desde el que escribo viene de Colombia, y es un terror del alma. Escribo desde el miedo, y desde mi defensa contra aquello que lo produce. Tiemblo, luego existo.

Al no considerar la dramaturgia como producto, esta se libera del mercado, de sus intrigas y veleidades, y obtiene una libertad que sólo el poeta ha querido y podido ganar.

Hay que agradecer varios factores que han propiciado y mantenido esta libertad dentro del teatro:



La poesía que, sin respeto por los lindes y aduanas que otros géneros artísticos han levantado para conservar su pureza, ha inundado felizmente en algunas ocasiones el terreno del teatro, fertilizándolo como el Nilo lo hacía en Egipto, aunque con menor frecuencia de lo deseable.



La expresión en primera persona. El narrador omnisciente está suprimido y, siempre “yo es otro”.



El lenguaje fragmentado, no lineal, no discursivo, no narrativo.



La acción no naturalista, no lineal, no sucesiva.



La atmósfera no ilustrativa, no pintoresca, no anecdótica, que incorporaron las artes plásticas y visuales: los elementos espaciales abstractos y surreales que supieron introducir en la escena.

La gran perturbación que infiltró Antonin Artaud, gran subversivo de la acción y del espacio escénicos; la *mierdra*, el humor patafísico y el viento libertario que introdujo, no sin dificultades, Alfred Jarry; y el inquietante silencio que supo traer Samuel Beckett y la confusión que dejó entrar. (Para Beckett las palabras intentan suplantar las cosas por su cadáver: el significado.)



El principal enemigo del teatro es el éxito. (El reconocimiento exime de conocimiento.) Cuando la obra alcanza el éxito, unifica al público: las diferencias se olvidan, las contradicciones se soslayan. Nunca busco la unanimidad del público, sino, por lo contrario, pretendo su división. Sobre todo, pretendo su división por lo que callan.

El principal error del teatro es ser ilustración de la realidad, del lenguaje, del espacio, del tiempo. Y entre más ilustrativo alcance a ser, mayor es su pérdida de sentido.

Ha resultado ahora cierta la frase de Heiner Müller: “Una obra que tenga pies y cabeza es incapaz de expresar el mundo hoy”. ■

FRANKENSTEIN, UNA ANTITEODICEA

CAMPO RICARDO BURGOS LÓPEZ

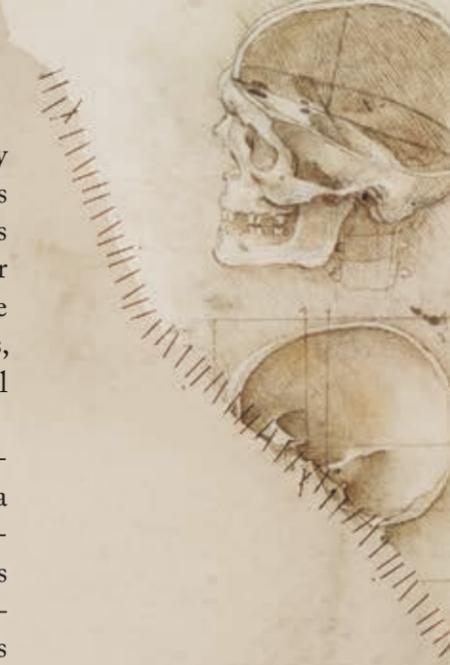
Profesor Escuela de Filosofía
Universidad Sergio Arboleda



Por ser un clásico de la literatura, la novela *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley ha sido leída y reinterpretada en un sinnúmero de formas en los más de doscientos años que lleva circulando en el planeta, pero quisiéramos proponer otro modo de leerla (¡uno más!); en concreto, quisiéramos sugerir que la obra de la escritora británica posee un fuerte sabor teológico que reescribiendo el mito del pecado original cristiano y los relatos gnósticos, concluye que Dios, más que el hombre, es el responsable por el mal y el sufrimiento en el mundo.

La historia de un científico llamado Víctor Frankenstein que recopilando y armando fragmentos de cadáveres, una noche termina dándole vida a una criatura, para luego huir horrorizado ante lo que ha creado —como decíamos— ha suscitado infinidad de lecturas, pero la más tradicional de ellas consiste en ver esta novela gótica como una advertencia en contra de la *hbris* o soberbia humana que lleva a transgredir los límites impuestos por los dioses o por la naturaleza; Víctor Frankenstein viola una ley (según algunos “divina”, y según otros “natural”), y como resultado de ello, deberá afrontar el castigo correspondiente. Asimismo, el sacrilegio cometido por Víctor le llevará a la conclusión de que la adquisición de ciertos saberes por parte del hombre no solo es algo peligroso, sino también inconveniente (Shelley, 2017: 31-41). Al respecto, en cierto momento, Víctor afirma: “Learn from me, if not by my precepts, at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge, and how much happier that man is who believes his native town to be the world, than he who aspires to become greater than his nature will allow” (Shelley, p. 35). En otras palabras: aprende de mí, si no es por mis preceptos al menos por mi ejemplo, que tan peligroso es la adquisición del conocimiento, y cuanto más feliz es ese hombre que cree que su ciudad nativa es el mundo, como aquel que aspira a convertirse en algo más grande de lo que la naturaleza le ha permitido.

Después de esta primera exégesis, la obra de Shelley ha sido vista de inúmeros modos, citemos algunos: actualización de mitos fundamentales de Occidente como el de Fausto, el de Satán o el de Prometeo (Lecerle, 2001: 9-19); un génesis que nos habla de la fundación de un nuevo orden a partir de la nada (Lecerle: 19); metáfora de la Revolución Francesa y de las revoluciones del siglo XIX que como la criatura de Frankenstein un día eran generosas y al día siguiente perfectamente despiadadas (Lecerle: 45-63); reflejo de situaciones biográficas de Mary Shelley, de su esposo, el poeta Percy Bysshe Shelley, y en general de su familia (Lepore, 2018); alegato a favor de la abolición de la esclavitud por cuanto la criatura de la novela representaba a los esclavos a quienes no se les consideraba humanos (Lepore 2018); “catecismo para diseñadores de robots e inventores de inteligencias artificiales” dado que el monstruo diseñado por Víctor Frankenstein acaba siendo metáfora y personificación de la inteligencia artificial y los robots, y la novela termina recordando a los hombres de ciencia que tienen responsabilidades con las criaturas que liberan en el mundo (Lepore 2018).



Para complementar el panorama anterior, quisiera esbozar otro modo en el cual podría mirarse la narración. En concreto quisiera mostrar que la obra de Shelley es al menos tres cosas: una inversión del mito cristiano del *Génesis*, una variación narrativa a partir de las ideas gnósticas y que, en última instancia, entraña un juicio a Dios por parte del hombre.

Primero apuntaré que *Frankenstein* es una obra que invierte el mito judeocristiano del *Génesis*. En el relato judeocristiano, como se recordará, en un acto de bondad Dios crea al universo y al hombre, el hombre habita un paraíso en donde reina la armonía con Dios y la naturaleza, luego el hombre comete un pecado y es por su culpa que se altera la armonía cósmica inicial y sobrevienen el sufrimiento y el mal. En *Frankenstein*, la cosa ocurre de otro modo. El creador (Víctor) es un ser entre confundido y pecaminoso que en un acto, también entre confundido y pecaminoso, produce una criatura. Esa pobre criatura (análoga al hombre) nunca habita un paraíso, sino que desde el principio habita un orbe de conceptos borrosos y ausencia de piedad donde tiene que luchar de diferentes modos para sobrevivir. La criatura (el hombre) no ha cometido ningún pecado, solo es el invitado de última hora de un mundo que ya previamente estaba sumido en el mal. Es más, buena parte del mal que sufre la criatura (el hombre) es resultado del abandono por parte de su creador. Incluso, hay un detalle que otra vez no retrata de modo amable al creador que dibuja Shelley. En el mito judeocristiano, a petición de Adán que se siente solo, Dios le crea una compañera llamada Eva. En *Frankenstein*, la pobre criatura que es la representación del hombre, le pide a su creador (Víctor) que le fabrique una compañera para sobrellevar su soledad, y el creador se la niega. Es claro que si en el mito bíblico, Dios es bondadoso e inocente y el hombre el confuso y pecador, en *Frankenstein* es al revés: el creador es entre confuso y pecador, y el hombre la víctima inocente.

Ahora veamos el modo en que Shelley varía los relatos gnósticos. Como se recordará, el gnosticismo es un grupo de tendencias sincréticas filosófico-religiosas que fueron populares en los primeros siglos de la era cristiana y que, finalmente, fueron declaradas heréticas por la ortodoxia cristiana al uso. La tesis fundamental del gnosticismo (sin considerar notas particulares que tiene cada una de sus distintas líneas) es que existe un Dios absoluto e incognoscible en un nivel muy alejado del hombre, y que por alguna razón una *emanación* de ese Dios absoluto (un demiurgo o dios menor) acaba creando al hombre y al universo material que conocemos. Lo esencial es retener que el universo material que conocemos es una degradación a partir de una realidad absoluta y que el hombre estaría condenado a jamás volver al dios absoluto, si no fuera porque existe una gnosis o conocimiento redentor que otra vez puede llevar al hombre y a las criaturas materiales, a olvidarse de este mundo empírico y ascender nuevamente hasta alcanzar otra vez al dios supremo. Como se advertirá, en *Frankenstein* se cumplen algunas notas del discurso gnóstico: Víctor Frankenstein es una suerte de dios menor o demiurgo que crea a la criatura que hace las veces del hombre y a su vez —igual que en el gnosticismo— la criatura experimenta el mundo

material como un sufrimiento y una degradación de la cual hay que escapar. Pero si Shelley coincide en estos puntos con el relato gnóstico, difiere en otros: En el universo de *Frankenstein* no hay ningún conocimiento salvador sino que, por el contrario, se plantea que el conocimiento puede ser nocivo y peligroso. Asimismo, en la novela de Shelley no hay ningún redentor que nos permita recobrar el paraíso, nada de eso, la ficción de la autora finaliza de un modo trágico y pesimista (muere Víctor, se suicida la criatura y la humanidad continúa tan indiferente y brutal como siempre). En todo caso, lo que debe subrayarse es que Shelley, en un estilo gnóstico, describe la creación del hombre (de la criatura) como una caída en el mal y el sufrimiento, y que el demiurgo creador (Víctor) no es un ser bondadoso y sapiente sino una degradación de Dios (hay que recordar, incluso, que en algunas versiones gnósticas se afirma que este universo fue creado por un demonio). En el gnosticismo la creación del hombre y del universo es vista como un error y en eso Shelley coincide: Víctor (el demiurgo) crea a la criatura (el hombre) tanto por error como por vileza. Luego, Shelley añadirá como notas propias que el demiurgo abandona a la criatura y no se responsabiliza de ella, y se las arreglará para mostrar que si la criatura es malvada, Víctor lo es más (si el hombre es malvado, Dios lo es más).

Y así llegamos a la tercera aseveración de esta lectura del texto de Shelley. En *Frankenstein*, si asumimos que Víctor es imagen de un dios creador, y el monstruo o criatura una imagen del hombre, el dios o demiurgo es el que sale mal parado porque arroja al hombre a una existencia desdichada. Por eso la criatura asevera de Víctor que él es “the author at once of my existence and of its unspeakable torments” (Shelley, p. 184), es decir, que él es al mismo tiempo el autor de su existencia y de sus inefables tormentos. La criatura es malvada, pero su creador lo es más. La humanidad es malvada, pero quien la trajo hasta acá es peor. La novela, entonces, acaba siendo un juicio de Dios y del hombre, donde se los condena a los dos, pero se subraya que el pecado de Dios es mayor. En *Frankenstein*, Shelley se ha anticipado a otras obras de arte donde Dios ha sido juzgado y condenado. En la obra teatral *The Trial of God* (1979, *El juicio de Dios*) de Elie Wiesel, un grupo de rabinos juzga a Dios por permitir el sufrimiento de los niños y concluye que Dios es culpable de crímenes contra la humanidad. En *God on Trial* (2008, *Juicio a Dios*), dirigida por Andy De Emmony, un grupo de prisioneros en un campo de concentración alemán juzga a Dios y dictamina que es culpable del sufrimiento del pueblo judío y, por extensión, de la humanidad. Si la teodicea es una rama de la filosofía que supuestamente justifica que puedan coexistir el sufrimiento, el mal y Dios, para finalmente absolver a Dios por esta contradicción, una antiteodicea haría lo contrario: responsabilizaría a Dios por el mal y el sufrimiento humano y de las criaturas. *Frankenstein* entonces es, claramente, una antiteodicea, un ajustarle las cuentas a Dios. ■

Referencias

- Lecerle, Jean-Jacques. *Frankenstein: Mito y Filosofía*. Trad. Emilio Bernini. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001.
- Lepore, Jill. “The Strange and Twisted Life of Frankenstein”. *The New Yorker*. 5 Feb. 2018. 10 May. 2019. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/02/12/the-strange-and-twisted-life-of-frankenstein>.
- Shelley, Mary. *Frankenstein or The Modern Prometheus*. David. H. Guston, Ed Finn and Jason Scott Robert (Editors). Cambridge: MA, MIT Press, 2017.



CUERPO Y PODER

UN DIÁLOGO APÓCRIFO ENTRE BARUCH SPINOZA Y MICHEL FOUCAULT

IVANNSAN ZAMBRANO GUTIÉRREZ

Profesor
Facultad de Educación
Universidad de Antioquia

En una calle de Ámsterdam, Baruch y Michel se han hecho amigos. En las noches caminan y conversan. Aquí uno de sus diálogos.

—Michel, si observamos el comportamiento de lo que existe, lo “vivo”, se evidencia, no sin dificultad, una cierta regularidad, una suerte de “conocimiento”, un tipo de perseverar inmanente a todo lo existente. Si prestamos atención, daremos cuenta de que ese “conocimiento”, es o puede ser para los hombres un camino que siendo caminado y comprendido constituye una ética, una vía ética de vivir la vida. Los hombres, sus cuerpos, son también parte de la vida. En la comprensión del cuerpo, de lo que es el individuo, es posible comprender la vida y saber qué somos y en esa vía cómo vivir. Antes que Freud, yo afirmé: la esencia de los hombres es el deseo. El hombre es una manera de ser de la vida, para mí la Sustancia. El deseo trae en sí mismo los elementos que hacen de él y del cuerpo que lo contiene un *conatus* (perseverar en el ser), uno que en su afirmación, en su deseo de durar, puede vivir bien si comprende lo que es o mal, si se abastece de ideas que van en contra de él o la vida. Los hombres deben saber de sí mismos, conocerse adecuadamente, y así comprender la vida.

—Sí, Baruch, hablé de eso en el último tomo de *Historia de la sexualidad* y en un curso, que posteriormente fue publicado y titulado *La hermenéutica del sujeto*. El tema de la cultura de sí. Respecto a la idea de hombre, he hablado del análisis de los juegos de verdad (arqueología) y relaciones de poder (genealogía) en medio de los cuales, en diferentes momentos históricos se constituyen objetos, conceptos y el hombre mismo. En esta línea he realizado un estudio de nuestro presente, visibilizando la voluntad de verdad que nos constituye a nosotros mismos. Una ontología del presente y no de los entes o las esencias trascendentales que han querido ocupar el lugar de la verdad. Así las cosas, me interesa evidenciar los modos de subjetivación del ser humano en el camino de la experiencia y de la búsqueda de verdad, esos que conducen al individuo a ser sujeto de una forma de vida, una forma de vivir el presente. Yo no hablo de lo que es el hombre, sino de lo que el hombre, es decir, nosotros, somos en este preciso momento de la historia. Pensé la arqueología y la genealogía como escenarios analíticos que

responden a ese interés, primeramente la arqueología, que se pregunta por los juegos de verdad y falsedad en el discurso, en la emergencia del saber, del sujeto, también la genealogía, que analiza en dicha emergencia el modo en que opera el poder. Baruch, los cuerpos, el hombre, los conceptos, no existen per se, éstos son constituidos en juegos de poder y saber en el seno del discurso, allí los cuerpos se producen y reproducen. El cuerpo no existe en sí mismo, el cuerpo no sabe de sí, a él no le es inmanente ningún saber, por el contrario, los saberes a través de formas de poder, lo atraviesan y le dan forma. Él es producido, normalizado y disciplinado. No existe el cuerpo ni el sujeto en tanto instancia fundadora de verdad, de discurso, de episteme, existen relaciones de fuerza, fuerzas sobre fuerzas, sucesión de situaciones estratégicas en las que, de acuerdo a sus racionalidades, se define una dirección no derivada de la planificación de alguien, y que sin embargo, encauzan ese impulso de vida que alimenta a los individuos.

—Entonces los cuerpos, los individuos no existen *per se*, pues son producto de lo dicho, del discurso. Nada existe *per se*... la realidad es discursiva.

—¡Sí!

—Michel... piensa esto: ¿qué pone en pie al cuerpo de un ternero una vez éste es expulsado del cuerpo de la madre vaca? ¿Qué saber subyace al cuerpo del ternero que lo hace hacer lo que debe hacer? Muchos dirían instinto, pero, creo que en ese acto hay una muestra de algo, un “conocimiento” inmanente a la vida, uno articulado al orden y conexión natural de las cosas.

—Un hombre es diferente a un animal, Baruch, nosotros hemos sido labrados en las palabras, ellos en sí mismos, no. Ahora, sé a qué te referes y... me inquietas, creo que tus palabras se inscriben en un discurso universal y en una historia que se afirma en el origen, la continuidad y la finalidad: meta-historias, historias que responden más al deseo de lo inalterable, inmóvil, idéntico y solidificado; metafísica, una que ha servido a unos para imponerse a otros, dejando de lado la intrincada y compleja realidad en la que devienen los hombres. Hemos vivido de historias que ordenan la vida en una sola historia, una sola forma de ser, de nombrarnos, como si no hubiesen luchas y forcejeos en el devenir de esas historias... Baruch, hemos de percibir las desviaciones, los errores y fallos de apreciación, descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no están en absoluto la verdad ni el ser, sino el accidente. En esta vía entendemos críticamente la vida y podemos vivirla mejor.

—¡Que el camino no opaque la meta, Michel! Una cosa es lo que hacen los hombres con el pensamiento —seguramente me hablaras del poder— y otra, la finalidad de un pensamiento, una existencia, la humana, que ha tratado de comprenderse a sí misma, saber qué es en sí y en relación con lo que la rodea. Hemos tratado de entender la existencia y ciertamente hay tensiones, forcejeos... casi que no logramos ponernos de acuerdo, y sin embargo, es más lo común que lo disperso, son más las intenciones de vivir que de morir. Ahora, entiendo que en cierta forma la metafísica —y he allí las peleas entre los hombres en el seno de sus pensamientos, de sus convicciones y apuestas, unas llenas de odio, testarudez, otras comprensión y cautela— pensó al hombre sin el cuerpo, al hombre en el mundo de las ideas y no en su realidad concreta, también se prestó para



esclavizar a los hombres. Yo no he pensado al hombre de esa forma. Para mí el hombre vive de sus pasiones, aquellas articuladas al cuerpo. He partido de ellas para pensar al hombre y la vida en sí... Pero habla, quiero escucharte.

—Baruch, debemos pensar al hombre, sí, pero no para encontrar en él un individuo, un sentimiento o una idea, los caracteres genéricos que permiten asimilarlo a otros, decir que es él y no otro, sino, para percibir todas las marcas sutiles singulares que pueden entrecruzarse en él y formar una raíz difícil de desenredar. Amigo, el cuerpo está aprisionado en una serie de regímenes de poder y saber que lo atraviesan, roto por los ritmos de trabajo, reposo, fiestas, intoxicado por venenos, que no son otra cosa que el mismo alimento, los valores, los hábitos y las leyes morales. Nada en el hombre, ni en su cuerpo es lo suficientemente fijo para comprender a los hombres y reconocerse en ellos.

—¿Qué finalidad tiene pensar al hombre de esa forma?

—Creo que debemos responder a la pregunta por lo que somos no en esencia ni al interior de un ser del que seríamos parte, sino en el escenario de un presente que nos produce, nos doblega, de una historia que no construye, sino que la mayoría del tiempo destruye al cuerpo, la vida. Solo respondiendo a la pregunta por lo que somos, podremos pensar lo que podremos ser.

—Según como lo planteas, y sin decir que sea falso, creo que al final quien piensa la vida en esta vía, y quiere responder a la pregunta ¿cómo vivir?, termina perdiéndose en ella, pues la luz siempre será oscuridad. Tú piensas al hombre, y sin embargo no al hombre de carne y hueso, aquel que es parte de la naturaleza en tanto ser biológico, sino, a aquel hombre que los hombres imaginan o piensan que son, a aquella idea de hombre donde se recrean los hombres, olvidas que ellos ante todo viven de los afectos, y que es en el seno de los mismos en relación a la naturaleza que podemos entenderlos. A veces por ver el árbol no vemos el bosque Michel... responder qué es el cuerpo, el hombre, nos ayudaría a comprender lo que dice él, lo que busca, lo que necesita y lo que puede hacer respecto a sí mismo. Tú entiendes al hombre en la oscuridad en la que se resguarda y se recrea, intentas develar las relaciones de poder y saber que subyacen a sus manifestaciones, comprender qué hay en sus gritos, sus búsquedas. Yo intento prender la luz, y dar cuenta de lo que el hombre es, y de esa forma, propiciar que el hombre se atienda a sí mismo, que encuentre en sí mismo según lo que es, un horizonte de vida.

—Baruch, todo es interpretación. Lo único cierto es que la humanidad no progresa lentamente, de combate en combate, hacia una reciprocidad universal... no, las reglas están hechas para servir a unos y otros, a esto o aquello. En todo esto, el poder, quien hace uso de él, quien lo ampara y lo utiliza, quien haciendo uso de ese poder dota al cuerpo de un rostro, uno que al final no es él mismo, sino una idea exterior a él, una idea de cuerpo que ha sido hablada, pensada y reproducida siguiendo ciertos interés, cierta forma de ver la vida, una idea producto de relaciones de fuerza que han dotado a la misma de cierta particularidad. Es necesario entender las fuerzas tal como se despliegan, para ir ascendiendo y ver cómo se constituyen los sujetos, los grupos, las instituciones.

—¿El poder?... ¿Qué es el poder?

—El poder no es una esencia, una sustancia, tampoco un instrumento que unos detentan y otros padecen, no es algo vertical, un arma de los opresores en contra de los oprimidos, no, no es eso. Baruch, el poder es algo disperso, confuso, algo que circula, una relación de fuerza, un entramado de relaciones que unos y otros ejercen y que sin embargo, es inmanente a todos. El poder integra el saber y el saber el poder. El poder se ejerce ordenando, alterando, modificando, todo con base en un saber, un conocimiento que es más la respuesta a una estrategia de poder que se va constituyendo y hegemonizando.

—Se trata de una física de los cuerpos... relaciones de fuerza. Coincido en que el poder no es una esencia, sino algo que se ejerce. Para mí el individuo es potencia, y en esa medida, un grado de potencia, un impulso, que se ejerce, que se afirma. Ahora, creo que el poder ejercido sobre los individuos no viene solo de afuera, sino, que el mismo encuentra una manera ser en el individuo debido a que éste se relaciona de una particular manera con él. Esto debido a las ideas que tiene el individuo y que lo llevan a relacionarse con el mundo y consigo mismo, ideas que si son adecuadas, permiten que el poder o quien lo ejerce, quien ve aumentado



su *conatus* en él, no disminuya, que no atente contra la existencia del individuo en sí. Antes hablé del *conatus*, el perseverar en el ser. Cada individuo, cada cosa, intenta tanto como puede, durar. Durar es el objetivo de existir. El individuo es potencia, es lo que puede según su potencia. He ahí el poder, aquella fuerza que entra en relación con otras fuerzas siempre buscando existir, vivir. Pienso en aquel ternero, él se levanta, lo hace rápido. De antemano la vida “sabe”, (un saber intuitivo) que si el ternero no se levanta, está en riesgo, puede dejar de vivir, algo lo puede atacar. Él debe moverse. Nuestros cuerpos hacen cosas increíbles, en ellos (y en todo lo existente) hay un saber que observado detenidamente nos indica un camino, un orden natural... piensa en todo lo que ocurre al interior de nuestro cuerpo, todas esas clasificaciones, esos filtros, esas elecciones, el cuerpo distingue entre lo que hace bien y lo que hace mal y aun así, sostenemos que nada dice el cuerpo. Por otro lado, si en nuestro devenir somos un accidente, un producto azaroso de luchas en las que se nos labra, se nos da forma en uno y otro camino, si no hay un fin ni un modelo, entonces, cuando nos preguntamos qué hacer, solo encontramos relativismo. ¿Qué hacer Foucault?... si es así, estamos condenados al fluir de una vida que nos disminuye en el juego azaroso del poder, una vida a la que en ocasiones escapamos, y sin embargo, una vida, un dispositivo que nos determina. Creo en lo que dices, pero ¿Cómo resistimos? ¿Cómo luchamos? Michel, para mi nuestras ideas ciertamente construyen la realidad, pero, si son buenas ideas (adecuadas), hacen de la misma algo bueno, algo benéfico individual y colectivamente, algo que aumenta la vida en todas sus expresiones, pues hace posible el fin de la misma, vivir, y no algo que la disminuye, que atenta contra esa vida. ¿Qué finalidad tiene la vida Michel? tú, siguiendo a Nietzsche, podrías decir ninguna, yo digo existir, durar tanto como sea posible, y las condiciones necesarias para ello pasan por entender qué somos, qué necesitamos y qué buscamos... aumentos, no disminuciones.

—Entiendo que estas interesado en una verdad respecto a cómo vivir y finalmente qué es la vida. Ahora, la “verdad” está ligada a sistemas de poder que la producen y mantienen. No es posible liberar la “verdad” de aquellos sistemas. La verdad es en sí misma poder... ¿sabes? Hay que separar la verdad de las formas hegemónicas en que ha sido producida. Estudié un conjunto de formas de subjetivación, una suerte de cultura de sí en la época antigua principalmente. Evidencí una suerte de tecnologías a través de las cuales los individuos llevaban a cabo un trabajo sobre sí mismos, una que los inscribía en una ética y que tenía unos fines loables, pues tenía que ver con cultivar y gobernar la propia vida, la búsqueda de una verdad que trajera consigo paz y armonía. Tú hablas de que los hombres deben saber de sí, conocer qué son y en esa vía saber cómo vivir. Creo que dichas tecnologías son un correlato de dicha afirmación. Si pudiese escoger entre los modos de subjetivación de los que han de hacer uso los hombres para habitar el mundo, seguramente pensaría en estas tecnologías de sí, prácticas de sí, pues tienen un fin ético y político.

—¡Michel, estoy cansado! Será responsabilidad de los que nos leen pensar y encontrar el camino, en ellos mismos. ▣

Volumen 29 N° 127 / Julio - Septiembre 2019 / \$14.000

KINETOSCOPIO

ColomboAmericano | Medellín



ADQUIERE TU SUSCRIPCIÓN ANUAL A LA REVISTA KINETOSCOPIO

Valor suscripción: \$60.000

Más información: 204 04 04 ext. 1048 | kineto@colomboworld.com

Encuétrala en Medellín

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

@revkinetoscopio @revkinetoscopio /revkinetoscopio



Campo
Bolígrafo / 28 x 43 cm.
Ricardo Macía Lalinde, 2019



INGRID JONKER:

MY VROT VOLK

SELNICH VIVAS HURTADO

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

De acuerdo con la edición holandesa *Ik herhaal je* [Yo te repaso] (Uitgeverij Podium, Amsterdam, 2000), traducida por Gerrit Komrij, la obra poética de Ingrid Jonker se compone de tres libros: *Ontvlugting* [Evasión] (1956), *Rook en oker* (1963) y *Kantelson* (1966). De ellos, el segundo y el tercero han sido traducidos magistralmente al español por Agustín B. Sequeros y publicados por la Editorial de la Universidad de Antioquia, bajo los títulos de *Humo y ocre* (2015) y *Sol volcado* (2019). Esta novedad editorial trasciende los límites y las expectativas del mercado colombiano pues propicia un encuentro entre tradiciones poéticas y luchas sociales lejanas, pero profundamente conectadas: la kriol del Caribe y la afrikáans de Sudáfrica. Un ejemplo de ese parentesco se encuentra en un fragmento del poema “Ek dryf in di wind” [Yo manejo en el viento] de *Kantelson*:

My swart Afrika
volg my eensame vingers
volg my afwesige beeld
eensaam soos 'n uil
en die vereensaamde vingers van die wêreld
eensaam soos my suster
My volk het van my afgevrot
wat sal word van die vrot volk
'n hand kan nie alleen bid nie

Mi África negra
sigue mis dedos solitarios
sigue mi ausente imagen
solitaria como un búho
y los desamparados dedos del mundo
solitarios como mi hermana
Mi pueblo se me ha podrido
qué será de mi pueblo en putrefacción
una mano no puede rezar sola

Kantelson, sol volcado, es al mismo tiempo una definición anticipatoria del colapso del desarrollo europeo, del cual hay que evadirse. En sentido estricto el sol volcado es el sol en declive, el sol poniente. Ninguna otra cosa significa la palabra Occidente, la tierra por donde se oculta el sol, por donde decae la vida, por donde llega la oscuridad, por donde se cultiva la soledad. Así el poema “Ek dryf in di wind” nos explica por qué vamos a la deriva. Vamos a la deriva porque nuestra África negra carece de imagen, sigue dedos solitarios, sigue los dedos desamparados del mundo. A esta África solo le queda una mano. Esa África negra, esa madre del mundo, “se me ha podrido”, vivimos en un “pueblo en putrefacción”. En este contexto, una mano sola no puede rezar, no. En tales condiciones, la madre, la hermana, la mano están solas, carecen de esperanza, de apoyo, de comunidad. En medio de tales desarmonías, *die vrot volk*, el pueblo es lo putrefacto, lo decaído. ¿A qué se debe esa putrefacción del mundo? La pregunta por la pútrida patria parece repetirse en cada sociedad contemporánea, tal como lo testimonió Winfried Georg Sebald en relación con Austria.

La obra de Ingrid Jonker goza de actualidad y contundencia, en el mismo camino de Sebald, gracias a su capacidad para cantar la tragedia ocasionada por la expansión del dinero en África. Sus poemas, escritos en una lengua minoritaria, sirven para leer las consecuencias del reparto de los pueblos africanos por parte de las potencias europeas desde 1884. Entendemos ese reparto de culturas y territorios como una debacle general de la existencia y la queremos explicar a partir de la pérdida del *shier*, para utilizar un concepto raizal que enuncia un fenómeno social de reciente deterioro en el Caribe.

Nacida en Douglas, Sudáfrica, en 1933 en el seno de una familia europea de ascendencia holandesa, Ingrid Jonker asumió la tarea irreverente de escribir poesía en afrikáans (un idioma germánico derivado del neerlandés, con préstamos fonéticos, morfológicos, léxicos y semánticos de lenguas africanas y del inglés). Para muchos una lengua inventada apenas a finales del XVII carece de capacidad poética. Madre a muy temprana edad, incursionó en las aventuras de las libertades y los tormentos sexuales, en medio de una sociedad conservadora, masculina y fanática. Férrea opositora del régimen del *apartheid* (separación de razas), promovido por su padre el periodista y senador Abraham Jonker, Ingrid tomó partido públicamente por los africanos empobrecidos, discriminados, asesinados. Se suicidó a los 31 años, luego de experimentar el desencanto de un viaje por la culta Europa, tan idealizada por el régimen sudafricano del macho europeo viril y violento. Al enterarse del suicidio de su hija —Ingrid se dejó abrazar por el mar—, Abraham Jonker le dijo a la policía: “Wat my betref, kan hulle haar terugstoot in die see”. Es decir: En lo que a mí respecta, puede usted devolver su cadáver al mar.

La hija había traicionado los principios de la sociedad segregacionista y esclavista. La hija había escrito el poema más fulminante en contra de la dictadura de los europeos africanos sobre la mayoría africana: “Die kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga”. El niño matado de un tiro por los soldados en Nyanga se publicó en periódicos oficiales, luego en *Rook en oker* y fue celebrado especialmente por los presos políticos y las víctimas de las balas del Estado. En YouTube todavía es posible ver el discurso de Nelson Mandela en 1994 leyendo el poema de Jonker o el



Ingrid Jonker. *Humo y ocre*.
Trad. Agustín B. Sequeros.
Medellín: Universidad de
Antioquia, 2015.

¹ Todas las citas en afrikáans han sido tomadas y cotejadas de las ediciones holandesa y colombiana. Las versiones al español serán siempre las de Sequeros, con excepción de los dos versos que cierran este comentario. En casos específicos haremos ampliaciones propias de ciertas palabras afrikáans.



Ingrid Jonker. *Sol volcado*.
Trad. Agustín B. Sequeros.
Medellín: Universidad de
Antioquia, 2019.

video de la madre del niño asesinado escuchando la lectura en voz alta del mismo poema. Cómo no leerlo hoy, por ejemplo, en Colombia: Ese niño “hy lê met ’n koeël deur sy kop”, el niño que yace con una bala metida en la cabeza, ese niño no está muerto:

die kind wat ’n man geword het trek deur die ganse Áfrika
die kind wat ’n reus geword het reis deur die hele wêreld
Sonder ’n pas

el niño que se ha hecho un hombre recorre toda África
el niño que se ha hecho un coloso va por todo el mundo
sin un pase

El niño asesinado por las balas del Estado ya no necesita pasaporte para recorrer el mundo, ya no necesita permiso para expresar su desacuerdo contra los que instauran el régimen del terror como sustituto al antiguo modo de vida comunitaria. Ese niño es un coloso, es decir, un símbolo que aviva las protestas y la resistencia de los pueblos oprimidos, en Sudáfrica y en el resto del mundo. Estos rasgos, enunciados de manera esquemática y ligera, dejan entrever las líneas generales de la función política en la obra de Jonker. El *shier* o la filosofía de vida propia del Caribe, en riesgo de extinción desde que empezó la colonización colombiana en los años cincuenta del siglo pasado, era lo mismo que se había perdido en Sudáfrica cuando las balas asesinaron a un niño que “net wou speel in die son”, solo quería jugar bajo el sol. El *shier* se refiere a los modos del compartir dentro del pueblo raizal, a su comprensión de la hermandad y la convivencia. Aunque el Caribe esté a miles de kilómetros de Sudáfrica, el pueblo raizal conserva las nociones del respeto comunitario que provienen de sus ancestros africanos. Por esta razón, entre los raizales el *shier* está relacionado con la crianza comunitaria, el compartir de recursos naturales y el tránsito libre por el archipiélago.

La crianza comunitaria lleva a una comprensión de la educación al aire libre como un bien colectivo, en el que es necesario que todos tengan participación sin distingo de religión, clase social, lengua o aspecto físico. Los recursos naturales compartidos hablan de una justicia social y una equidad, de tal modo que la continuidad de la vida sea posible en las condiciones más dignas. Por último, el tránsito libre por el territorio desmontaría la idea de naciones hegemónicas y uniformadas, de propietarios de la tierra, de señores y amos de esclavos. La poesía de Jonker se conecta con el *shier* raizal en sentido inverso, pero de modo ejemplificativo. La obra de Jonker explica sociológicamente cuáles son las consecuencias de la pérdida del *shier* en la África negra después de la colonización europea de 1884. El pueblo está podrido, la palabra putrefacta conduce los valores individualistas sobre la antigua sabiduría colectiva.

La educación como un bien colectivo, construido conjuntamente por el bien de la comunidad rural, de los seres que habitan un territorio que autogestiona sus alimentos y los comparte, es precisamente lo que no existe en el modelo del *apartheid*. Más bien se impone un discurso que excluye por principio la diferencia

y que obliga a la uniformidad de la vida urbana. El *apartheid* defiende la autoridad, la verticalidad, la violencia; el *shier*, el estar juntas, la cooperación, la generosidad, la confianza. El *apartheid* es una extensión del capitalismo y de su ansia individualista que ve a los otros exclusivamente como fuerza de trabajo para el enriquecimiento de los señores, legítimos hombres educados. El niño es asesinado por las balas de los soldados porque los soldados, asalariados, han sido obligados a defender un proyecto de desarrollo urbano. La ciudad acumula mercancías y promueve su consumo acelerado por medio del espejismo del dinero y la especulación ludópata. El campo, el cultivo comunitario, defiende el trueque y promueve la confianza en la palabra y en los lazos afectivos, la posibilidad de jugar al aire libre.

El congreso celebrado en Berlín entre el 15 de noviembre de 1884 y el 26 de febrero de 1885 marcó con exactitud el inicio del nuevo proceso de socavamiento material y espiritual de las culturas africanas. Se trataba del reparto de rapiñas entre potencias europeas que no terminaban de saciar sus deseos de imponer el dinero por encima de la naturaleza y los seres que la componen. No había bastado con la trata trasatlántica de millones de seres y con su esclavización en América. A comienzos del siglo xx se trataba de esclavizarlos y degradarlos en su propio territorio. La repartición dio origen a más de cincuenta países —en realidad fincas privadas como Congo y Sudáfrica— controlados por aristócratas, a la manera de Leopoldo II de Bélgica, o por multinacionales del caucho, del carbón, del oro, del marfil o por militares africanos que seguían las órdenes del capital y la opulencia.

El proyecto consistía en propiciar la migración de la población europea menos favorecida para que se acomodaran al modelo de expansión, es decir, para que instalaran los modos de vida europeos, basados en la acumulación de dinero, en territorios de economías ancestrales, solidarias. Eso comportaba, por supuesto, el uso de la violencia, del racismo y de la exclusión de una inmensa mayoría. La repartición de África a finales del siglo xix produjo en las futuras generaciones de europeos africanos y de africanos colonizados un desencanto espiritual del mismo orden que el vivido en América durante siglos de esclavitud y exterminio de la población indígena y afrodescendiente. Del mismo orden del que vive la población raizal desde la colonización colombiana.

Esta terrible coincidencia explica por qué la poesía caribeña y la poesía africana —compuestas desde las oralidades kriol o las oralidades africanas o escritas en lenguas europeas en África y América— comparten experiencias comunes frente al dolor colectivo de la pérdida del *shier* y la putrefacción del pueblo y la palabra. Ambas han sido víctimas de la misma máquina de exterminio que convierte los seres en cosas y luego las mide a partir de su rentabilidad económica. Quien se oponga a la productividad del dinero debe ser esclavizado, despreciado, excluido, eliminado o devuelto al mar. No importa que sea la propia hija, el padre debe cumplir las normas al pie de la letra.

Esa lógica del exterminio sistemático de culturas enteras se refinó e hizo más visible para el mundo en esta expansión renovada sobre África. Incluso para las hijas de los europeos africanos, para los hijos de los nuevos dueños y señores de África, la sensación de podredumbre indicaba que la humanidad ya no era vivible dentro de un modelo de sociedad legitimado por la separación de culturas y clases.



Ingrid Jonker. *Ik herhaal je*.
Vertaald door Gerrit Komrij
Amsterdam: Uitgeverij
Podium, 2000.

La humanidad que practica las masacres deja de ser especie y se torna depredadora de sí misma y de la naturaleza.

La obra de Jonker es uno de los proyectos estéticos más contundentes en contra de la expansión del capital y del terror en África. Las hijas se levantaron contra los padres porque África, a pesar de las promesas de la civilización europea, no había dejado de sufrir el exterminio y el saqueo. Si en 1961 Patrice Lumumba fue asesinado y su cadáver desaparecido en ácido por ofender el honor de los belgas, el cuerpo de Ingrid Jonker fue devuelto al mar en 1965. Es decir, en momentos en que se cosechan los movimientos independentistas de las nuevas repúblicas africanas y caribeñas resurgían y con mayor exacerbación los odios contra las voces libertarias, restauradoras de la vida.

Esa promesa de la libertad soñada por otros no tenía en la obra de Jonker un carácter de esperanza, sino un ataque a las máscaras del poder. El niño asesinado y la mujer embarazada eran la comprobación de la desaparición rotunda de la vida. En “Swanger vrou” [Mujer embarazada], de *Rook en oker*, Jonker dice:

Ek lê onder die kors van die nag, singend,
opgekrul in die riool, singend,
en my nageslag lê in die water.

Estoy echada bajo la costra de la noche, cantando,
encogida en la cloaca, cantando,
y mi descendencia está en el agua.

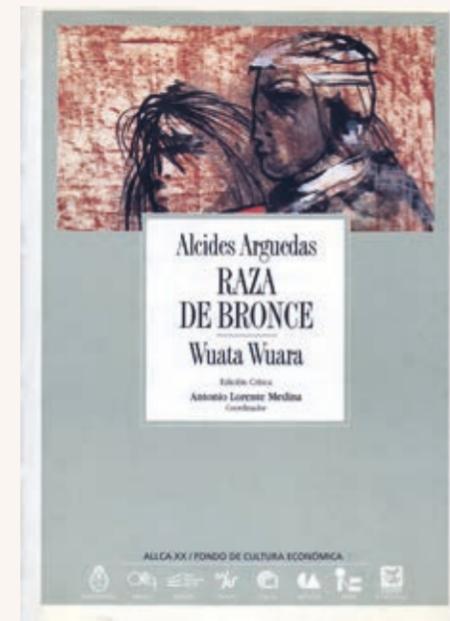
La madre África ya no es madre. La vida yace en una cloaca. La noche soporta una costra, la descendencia reproduce su putrefacción. Pero la poeta resiste, cantando. Encogida en la cloaca sigue cantando. En el poema “Mamma” de *Kantelson* la perplejidad ante la deshumanización conduce al enmudecimiento: “mamma is nie meer ’n mens nie / net ’n ’n”. Agustín B. Sequeros traduce: “Mamá ya no es una persona / no es más que un balbuceo”. Gerrit Komrij prefiere conservar en neerlandés la palabra “mens”, ser humano, y construye la expresión “alleen een ’n”, solo un ’n. La madre biológica, la madre territorio, ha perdido su calidad de ser vivo, de organismo, y se ha reducido a un balbuceo, a un ’n. Ser apenas un ’n es pasar a la condición inferior del afecto y de la existencia. Devenir menos que parásito, tal vez máquina defectuosamente parlante. A eso estamos condenados después de haber desaparecido el vínculo, el tejido con la naturaleza, la relación madre/hija. En la poesía, sin embargo, Jonker nos invita a resistir en la muerte. El poema “Puberteit” de *Ontvoluchting* canta:

Die kind in my het stil gesterf
Verwaarloo, blind en onbederf

La niña en mí murió en silencio.
Descuidada, ciega e incorruptible ■

UN SIGLO DE RAZA DE BRONCE

JUAN CARLOS ORREGO ARISMENDI
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



Alcides Arguedas, 1996
Raza de bronce. Wuata Wuara
Editorial Fondo de Cultura Económica

Hace cien años —a mediados de 1919—, la Editorial González y Medina de La Paz publicó *Raza de bronce*, la novela de Alcides Arguedas con que se consolidó el indigenismo literario andino. Antes, un par de novelas decimonónicas de autores peruanos, así como una obra de juventud del mismo Arguedas, habían insinuado importantes rasgos del subgénero sin alcanzar un dibujo pleno.

En 1848, Narciso Aréstegui había incluido algunas viñetas con indios pobres y explotados en *El padre Horán*, una de las primeras novelas publicadas en Perú, y cuyo argumento se concentra en la manipulación y abuso sexual de la joven Angélica por parte de su confesor espiritual. Cuatro décadas más tarde, Clorinda Matto de Turner puso su famosa novela *Aves sin nido* (1889) al servicio de una denuncia indigenista, toda vez que sus páginas retratan los atropellos de las autoridades civiles y eclesiásticas contra los indios de Killac, un ficticio —pero representativo— pueblo andino. Sin embargo, la escritora cusqueña enfatizó en el aspecto humanitario de la cuestión, sin poner en tela de juicio la usurpación de las tierras ancestrales por parte

de los gamonales, problema que primero Manuel González Prada y luego José Carlos Mariátegui señalaron como el único que debía resolverse para reivindicar efectivamente al indio.

Alcides Arguedas, nacido en La Paz el 15 de julio de 1879, se dedicó tempranamente al periodismo mientras estudiaba derecho y ciencias políticas, y al entrar el nuevo siglo acometió también la escritura de ficción, así como el ensayo sociológico e histórico. *Wuata Wuara* (1904), su segunda novela —un año atrás había publicado *Pisagua*—, se ocupa de la violación y asesinato de una pastora indígena del Titicaca cuyo nombre da título al libro. El crimen corre por cuenta de Alberto Carmona, dueño de la hacienda Pucuni, quien, en compañía de cuatro amigos de La Paz, lleva a Wata Wara hasta la cueva en que tiene lugar el desenlace fatal. Cuando Agiali —el novio de la pastora— y el viejo Choquehuanka —su protector— conocen los hechos, la comunidad en pleno es convocada para tomar parte en una retaliación que implicará la quema de la casa patronal y el cruento sacrificio de Carmona y sus amigos. La novela, es cierto, plantea sin ambages la cuestión de la tierra: previamente a la consumación de la venganza, Choquehuanka anima a los indios con el argumento de que, antes, “ellos eran los dueños y señores absolutos del terreno, en tanto que los otros no eran más que unos intrusos” (p. 414); pero de la misma manera vicia la reivindicación, y no solo por un retrato de la psicología indígena dominado por los rasgos del bestialismo, la indolencia y la suciedad, sino —y sobre todo— por la imagen final, antropofágica, en que las indias de Pucuni beben la sangre de Carmona, a quien Agiali arranca las entrañas de un tirón, como en un sacrificio típico de las crónicas de Indias.

Las tesis sobre la degeneración de la condición indígena vertidas en *Wuata Wuara* fueron, inicialmente, el embrión de *Pueblo enfermo* (1909), el estudio sociológico que dio notoriedad a Arguedas en el orbe hispanoamericano; y una década más tarde su trama literaria fue la materia prima de *Raza de bronce*, cuarta y última novela del autor después de la publicación de *Vida criolla* (1905). La historia de las relaciones de la pastora y su novio —quienes se llamaron Maruja y Agustín en la edición de 1919—, así como el drama del asesinato, fueron ensambladas en una narración mucho más larga que incluye un largo viaje de Agiali a los valles

cálidos y no pocos cuadros costumbristas, así como una noticia más detallada de la vida de Pablo Pantoja —como ahora se llama el patrón— y sus amigos paceños. Arguedas, ausente de Bolivia a causa de una misión diplomática en Europa, no pudo corregir las pruebas de imprenta, de modo que las impurezas del libro fueron advertidas por un crítico que sintió “indignada pena” (p. 3). La segunda edición, lanzada en Valencia (España) en 1924, apenas salió de las bodegas de la editorial Prometeo. Solo la tercera versión —publicada por la editorial Losada de Buenos Aires en 1945— vino a tener amplia difusión, además de que pudo incorporar muchas modificaciones que Arguedas había hecho durante “los mejores momentos de una vida”, según escribió él mismo en 1944. Poco después —el 6 de mayo de 1946— murió en Chulumani, al este de La Paz.

Raza de bronce está compuesta por dos partes. La primera se concentra en el viaje que Agiali y tres vecinos de su comunidad —Manuno, Quilco y Cachapa— emprenden hacia los valles cálidos de los Yungas, a donde van en busca de semillas por orden del patrón de la hacienda Kohahuyo. En el periplo, Manuno sucumbe ahogado en la creciente de un río, y Quilco regresa a casa minado por una fiebre que acaba robándole la vida. Las acciones de la segunda parte transcurren en Kohahuyo, junto al Titicaca, y se resumen en la evolución de la relación sentimental de Agiali y Wata-Wara —así acaban llamándose los protagonistas en la edición definitiva— y los hechos ligados al asesinato de la mujer. Esta parte es la que corresponde a la reescritura propiamente dicha de *Wuata Wuara*, manifiesta en el cambio de nombre de la mayoría de los personajes, la adición de material etnográfico —en esencia, los ritos ancestrales que preside Choquehuanka y la inclusión de una leyenda incásica atribuida a Alejandro Suárez, un amigo de Pantoja con alma de antropólogo—, la atenuación de las tesis de pesimismo étnico y la supresión del episodio final del banquete caníbal, pues en la novela de 1919 la venganza indígena se reduce a la incineración de la casa patronal, en la que —se sugiere al lector— se encuentran los asesinos de la pastora, de quienes se aparta el filantrópico Suárez.

Se trata de una novela sobre los poderes andinos. Estas potencias, diversas, expresan su intensidad en pasajes específicos, haciéndose evidente un contraste fundamental entre las fuerzas naturales,

imperantes en la primera parte, y las fuerzas humanas que dominan en la segunda. Para los vallunos, el río que arrastra a Manuno es algo más que una circunstancia del paisaje; en realidad, se trata de un enemigo inveterado y temible según lo presentan a los empavorecidos viajeros del altiplano: “¡Oh, ellos bien conocían el río! Toda su vida no era sino una perpetua lucha con él. Lucha tenaz, porfiada, perenne, eterna... ¡pero él siempre triunfante, siempre devastador, siempre terrible!” (p. 47). Posteriormente, al cruzar los Yungas y acercarse al gigantesco Illimani, Agiali y sus compañeros experimentan, ante la cima blanca y todavía lejana de la montaña, un sobrecogimiento análogo al que les suscitara el río: “Su presencia aterrorizaba y llenaba de angustia el ánimo de los pobres llaneros. Sentíanse vilmente empequeñecidos, impotentes, débiles. Sentían miedo de ser hombres” (p. 68). Un contrapunto a esa majestuosidad mineral lo surte el vuelo de los cóndores, a los que el narrador describe como predadores feroces, poseedores de garras que les permiten robar piezas de ganado, sin importar que, en realidad, esas aves tengan dedos flácidos como los de las gallináceas y, en consecuencia, se alimenten preferentemente de carroña. Arguedas extremó el romanticismo del cuadro introduciéndose él mismo en la figura de un joven bachiller, cazador de cóndores en las lejanas montañas a las que se arriman los indios protagonistas.

En la segunda parte, aunque se mencionan las heladas y otros golpes de la naturaleza contra la vida india, lo que está en el primer plano de la narración son las potencias humanas que entran en conflicto sobre el territorio; un conflicto que conforma la tensión esencial del indigenismo, interesado por establecer un equilibrio entre el poder tiránico de los hacendados usurpadores y el poder reivindicador de los indios sojuzgados. Al iniciarse la segunda parte se reconstruye el a priori histórico que ha hecho posible la situación particular de la novela, en la que la familia Pantoja detenta, de modo absoluto y violento, la propiedad de las tierras ancestrales de Kohahuyo. Durante el gobierno caudillista de Mariano Melgarejo (1864-1871), sus familiares y allegados políticos obtuvieron tierras de hacienda junto al Titicaca, “liberadas” esas tierras tras la masacre de sus dueños indios. El narrador es claro al delimitar los contornos de la tragedia étnica: “Así, a fuerza de sangre y lágrimas, fueron disueltas, en

tres años de lucha innoble, cosa de cien comunidades indígenas, que se repartieron entre un centenar de propietarios nuevos, habiendo no pocos que llegaron a acaparar más de veinte kilómetros seguidos de tierras de pan llevar. De este modo, más de trescientos mil indígenas resultaron desposeídos de sus tierras” (p. 116). Pablo Pantoja representa la nueva generación de los acaparadores, convencida de su derecho a ejercer dominio y control absoluto sobre la vida de los indios, quienes deben pagar con productos y servicios —incluso sexuales— su permanencia en la heredad que antes les perteneció. Con realismo psicológico, la novela muestra a un patrón persuadido de su superioridad moral bajo el argumento —emanado de su perspectiva de clase— de que el indio tiende a la ociosidad y la oculta con hipocresía; y también, con evidente pragmatismo, ese patrón rechaza cualquier esfuerzo por educar al indio, pues, por saberlo mayoría, ve su instrucción como un riesgo: “¡ay del día que esos dos millones sepan leer, hojear códigos y redactar periódicos! Ese día invocarán esos tus principios de justicia e igualdad, y en su nombre acabarán con la propiedad rústica y serán los amos” (p. 273). El capataz mestizo y el párroco codicioso son el apoyo de la tiranía de Pantoja; el ministro religioso, particularmente, convierte la desigualdad en dogma al predicar que es voluntad de Dios el que haya quiénes manden y quiénes obedezcan.

A esas fuerzas sociales dominantes se opone el indio, quien a primera vista parece estar asistido, en su pretensión de resistencia, nada más que por sus tradiciones. La segunda parte es, en cierto sentido, un zurcido de las prácticas ancestrales que han logrado mantenerse en el tiempo a pesar del exilio económico y la violencia material e ideológica de hacendados y curas: el modo de formalizar un noviazgo, el rito matrimonial con fingimiento del rapto de la mujer, los formalismos de la transmisión del mando, las costumbres funerarias y las fiestas religiosas, las prácticas adivinatorias sobre el estado del tiempo, los conjuros para la propiciación de la pesca y los usos alimenticios y medicinales, entre otros aspectos. La necesidad de actualizar esa agenda cultural es la que relieves la figura de Choquehuanka, cuya experiencia y sabiduría lo sitúan como oficiante central y guía de la comunidad entera; en palabras del narrador: “De todo hacía Choquehuanka en la región: era consejero, astrónomo,

mecánico y curandero. Parecía poseer los secretos del cielo y de la tierra” (p. 165). Pero de esa figura del viejo sabedor —típica, por lo demás, en la novela indigenista— proviene también la fuerza que sitúa a los indios en la conciencia histórica de su sujeción y los empuja a las vías de hecho. La venganza por la muerte de Wata Wara se cocina con estas palabras del anciano: “es bueno que a raíz de cualquiera de sus crímenes nos levantemos para castigarlos, y con las represalias [...] hacerles ver que no somos todavía bestias y después abrir entre ellos y nosotros profundos abismos de sangre y muerte, de manera que el odio viva latente en nuestra raza, hasta que sea fuerte y se imponga o sucumba a los males” (p. 344).

Arguedas, quien como ya se dijo quiso plasmarse en el personaje del joven cazador de cóndores —y sin duda también en el de Alejandro Suárez, estudiante de derecho, zurcador de versos y crítico de las desigualdades sociales—, materializó en el discurso de Choquehuanka sus propias intenciones como escritor indigenista. Así lo sugiere una nota de autor que cierra la novela en su tercera edición, y en la que se hace explícita la necesidad —o mejor, la posibilidad— de cambiar el destino histórico del indio boliviano: “Este libro ha debido en más de veinte años obrar lentamente en la conciencia nacional, porque de entonces a esta parte y sobre todo en estos últimos tiempos, muchos han sido los afanes de los poderes públicos para dictar leyes protectoras del indio” (p. 348).

Entre junio de 1929 y junio de 1930, Alcides Arguedas fungió como Ministro Plenipotenciario de Bolivia ante el gobierno colombiano. En esa circunstancia, fue testigo de primera mano de la contienda electoral en que los conservadores cedieron, a favor del liberal Enrique Olaya Herrera, la Presidencia de la República que habían ocupado durante medio siglo. Asimismo, el escritor boliviano tomó nota de los acontecimientos de la vida literaria bogotana, entre ellos el estreno del poeta Barba Jacob en el Teatro Colón, la visita de la novelista venezolana Teresa de la Parra y el traslado de los restos de José Asunción Silva al Cementerio Central, hecho que avivó las interpretaciones de su suicidio, en las que incluso terció Arguedas con un opúsculo publicado en la década siguiente.

Arguedas se presentó ante Miguel Abadía Méndez el 9 de julio de 1929 y, para su sorpresa,

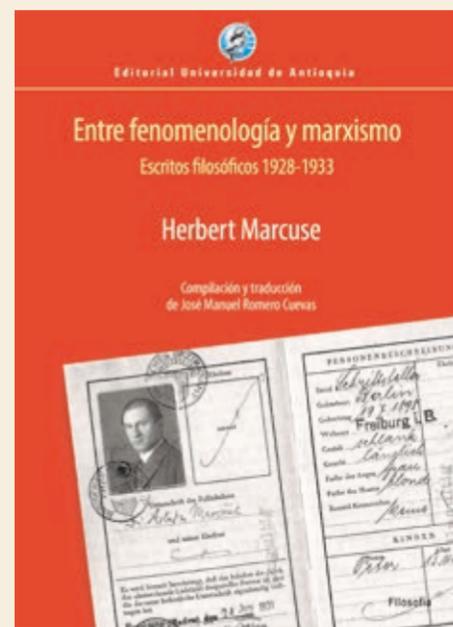
se encontró con que el mandatario colombiano había leído su novela a pesar de las precarias ediciones que, hasta entonces, se habían hecho de ella: “conozco el aspecto del altiplano porque he leído *Raza de bronce*... Me la dio Trigueros, nuestro Encargado de Negocios, cuando vino de La Paz”, reveló Abadía Méndez al escritor. Acabándose la tercera década del siglo, el diplomático Arguedas era conocido, sobre todo, por su trabajo de historiador; de hecho, poco antes de llegar a Bogotá había aparecido *Los caudillos bárbaros* (1929), su diatriba contra los gobiernos tiránicos de Mariano Melgarejo y Agustín Morales, a la postre su libro de no ficción más celebrado, junto con *Pueblo enfermo*. En cuanto a este ensayo sociológico, no puede descartarse que haya tenido buena recepción en Colombia, en vista de que sus ideas sobre la emotividad agreste y la postración histórica del indio parecen haber tenido eco en “La melancolía de la raza indígena” (1929), el famoso ensayo del periodista boyacense Armando Solano, quien, por lo demás, mostró mucho interés por el testimonio y obra de Arguedas. Cuando el escritor boliviano estuvo en Bogotá, Solano —a la sazón cronista de *El Espectador*— le pidió informes sobre la vida en Europa, donde pensaba radicarse, y una vez allí publicó el artículo de Arguedas sobre el suicidio de Silva, en la revista colombo-belga *Ulenpiegel* de enero de 1934.

Cuando, por sus diferencias con el gobierno de Hernando Siles, terminó Arguedas el encargo diplomático, varios diarios colombianos encomiaron su labor política y escritural, con la consecuente actualización de sus principales títulos, temas e ideas. Consecuencia de eso puede ser el significativo hecho de que *El indio en América. Síntesis de obras americanas sobre el problema indígena* (1948), una obra estatal de divulgación preparada por Elisa Mújica, apenas incluya comentarios de cuatro novelas latinoamericanas, una de ellas *Raza de bronce*. La escritora santandereana no tuvo duda de que se trataba de una obra inaugural al escribir que “apareció en 1919, como precursora de esas pujantes obras literarias que revelaron la realidad de la selvas mortíferas, las explotaciones del caucho, los manglares y los pantanos, las sierras de niebla y las barriadas proletarias”. Quién duda que en ese inventario cabe todo el indigenismo del siglo xx. ■

MARCUSE, PUNTO DE INFLEXIÓN

JUAN GUILLERMO GÓMEZ GARCÍA

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



Herbert Marcuse, 2019
Entre fenomenología y marxismo.
Escritos filosóficos 1928-1933
Editorial Universidad de Antioquia

La publicación de estos escritos de juventud de Marcuse, gracias a la traducción y compilación del profesor José Manuel Romero Cuevas, constituye un aporte al debate intelectual en la lengua española hoy en varios sentidos. Es, en primer lugar, un libro que enriquece y relanza así la lectura del filósofo berlinés, reconocido mundialmente por sus libros *Eros y civilización* y *El hombre unidimensional*, que fueron un referente obligado en las protestas estudiantiles de los años sesenta y setenta. Es, en segundo lugar, una ocasión para volver al origen de una discusión filosófica primordial, que quedó parcialmente trunca, sobre la posibilidad y quizá la necesidad de un diálogo entre la fenomenología (de Husserl y Heidegger) y el marxismo, tal como se trató de entablar en los años del ocaso de la República de Weimar. Es, en tercer lugar, y quizá esto constituye su mejor actualidad, un libro que invita a sus lectores, primordialmente a los jóvenes, a reavivar la pregunta por el sentido de la reflexión filosófica en general, a replantear pues las posibilidades de un modelo o paradigma del conocimiento

fundamental, el pensar filosófico, como un conocimiento fundacional, siempre en permanente renovación y que distingue, desde la vieja Grecia a hoy, la existencia de una cultura humanística inclaudicable.

Ante un panorama nacional como el colombiano, sofocado por discusiones públicas generalmente estériles y más bien teóricamente inconducentes, este libro seminal de Marcuse podría constituir un remanso de reflexión filosófica por la misma circunstancia en que fueron concebidos sus escritos y sobre todo como apuesta a abrir horizontes diferenciados ante la amenaza del irracionalismo invasivo que desembocó en el ascenso del Hitler al poder, justo en el año en que cierran las reflexiones juveniles de Marcuse, razón por la cual debe huir de una Alemania llena de odio antisemita (Marcuse es de origen judío), de polarizaciones invencibles y de exaltación multitudinaria a un caudillo feroz e inhumano. Por eso, el libro se nos aparece como un libro actual, no solo porque en él podemos leer en entrelíneas, el eclipse de la razón pública pre-hitleriana, sino por la modalidad exigente de pensamiento que subyace para contrarrestar los efectos devastadores del irracionalismo. Los años en que Marcuse escribe los textos *Entre fenomenología y marxismo*, son los años de la República de Weimar, que justo este año cumple el centenario de su Constitución. Estos son años de inseguridad cultural, luchas políticas y crisis económica pavorosas, que sobrecogieron el antiguo imperio guillermino (derrotado en la Primera Guerra mundial) y que marcan la trayectoria filosófica del joven Marcuse: los años que van del hito filosófico *Ser y tiempo* de Heidegger en 1927 al descubrimiento y recepción en 1932, como acontecimiento no menos decisivo, de los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844 de Marx. Esta juvenil aventura marcusiana, que podemos seguir en este libro comentado, es estimulante porque parece única y sobre todo es hoy, para un filósofo en formación (todo universitario genuino es un filósofo en su actitud intelectual), ejemplar por su brillantez y honradez expositiva.

En una valiosa carta del 9 de mayo de 1929 a su amigo M. Beck aquí publicada, Marcuse se refiere a su maestro Heidegger como un brillante y seguro orador, que se expresa con una desenvoltura pasmosa en medio de un auditorio atestado de 600 oyentes “(la mayoría femeninos)”: “él es todo

un tipo, una personalidad vital, un auténtico maestro, un verdadero filósofo (si todo esto pertenece también a la filosofía), y esto es hoy más que suficiente” (p.257). Pasemos a comentar los textos más relevantes. En “Contribuciones a una fenomenología del materialismo histórico” de 1928 asegura Marcuse que *Ser y tiempo* “significa un punto de inflexión en la historia de la filosofía: el punto en que la filosofía burguesa se disuelve desde adentro y deja el camino libre a una nueva ciencia concreta” (p.11). Marcuse insiste, en su escrito seminal, en la historicidad concreta y móvil del *Dasein* heideggeriano, en su estar-en-el-mundo, material e idealmente. Así tanto Marx como Heidegger participan, para el joven Marcuse, de un análisis afín de la “existencia propiamente histórica” de la condición humana e incluso relaciona la cosificación marxista por el capitalismo con la revocación heideggeriana por inautenticidad como estadios históricos humanos a superar, como cambio radical revolucionario.

Demos un paso más: es el texto “Sobre filosofía concreta” de 1929. Aquí la huella de Heidegger todavía se muestra viva, pero Marcuse se arriesga a independizarse algo más de ese ámbito terminológico tan abrasivo. Empieza a hablar él con desembarazo. El análisis existencial se vuelve más dialéctico materialista, o viceversa, es decir, se fusiona en un lenguaje crítico cada vez más identificable con Marcuse como pensador: dialoga también con Kierkegaard. El texto siguiente, la recepción subsiguiente de la obra clásica del sociólogo Karl Mannheim, *Ideología y utopía*, es muy actual. Esta temprana recepción es de suma importancia para los actuales estudios de historia intelectual y Marcuse se conserva en una línea argumentativa que lo sigue distinguiendo. Marcuse critica el método de la sociología del conocimiento de Mannheim que relativiza al marxismo como una forma consciente de ideas (un conjunto de ideas más) que corresponde o concuerda con el proletariado, condicionado socialmente, como si la verdad se pudiera condicionar funcionalmente de este modo abstracto. Es decir, como si se tratara de una discusión relativista solo de ideas (ideologías o utopías) y no de la incondicionalidad histórica del valor evidente superior de la vida socialista frente a la capitalista.

Hay otras contribuciones muy valiosas, pero por la brevedad de esta reseña, solo me refiero inevitablemente a “Nuevas fuentes para la fundamentación

del materialismo histórico” de 1932, a propósito de la publicación por vez primera de los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844 de Marx. La tesis primera de Marcuse es que los *Manuscritos* parten de categorías filosóficas que fundamentan la economía política de Marx, que tienen a su vez su fundamento en la discusión dialéctica con Hegel. En otras palabras, la interpretación filosófica de la esencia del hombre y su realización histórica, desfiguradas por el capitalismo, se convirtió en la base de la teoría de la revolución marxista. “La teoría es en sí misma una teoría práctica; la praxis no se encuentra solo y primeramente al final, sino ya al comienzo de la teoría, sin que por ello se entre en un terreno extraño a ella y externo a la teoría” (p.166). Los *Manuscritos* del 44, para Marcuse, ponen de relieve, ante todo, los efectos deshumanizadores de la economía política capitalista (la inautenticidad en sentido heideggeriano), es decir, ellos anteponen el problema filosófico de la deshumanización del hombre por el trabajo en el capitalismo, no solo como un problema económico, sino como problema radical del género humano, y de allí la necesidad de superar radicalmente este estado ignominioso que niega la esencia y la historia humana así inhumanizada (Erich Fromm retoma esta consideración al presentar en los setenta este texto de Marx). El hombre, en esencia apasionado y sufriente, subraya Marcuse, se objetiva en el trabajo, en él logra su universalidad plena y a la vez su deshumanización plena. La superación de esta se llama revolución proletaria.

Concluye el volumen con un rico Apéndice de donde destacamos la famosa entrevista concedida por Marcuse a Frederik Olafson en 1977, en la que califica a *Ser y tiempo* como “una farsa, como una falsa concreción, y que de hecho su filosofía era tan abstracta y tan ajena a la realidad, e incluso evitaba la realidad, como las filosofías que dominaban en aquel tiempo las universidades alemanas, a saber, un tipo bastante seco de neokantismo, neohegelianismo, pero también de positivismo” (p.272). Declaración lapidaria en que se remueve la herida profunda del compromiso de Heidegger con Hitler, que impulsó a Marcuse a pasar de juzgar, en sus años de juventud, la maravillosa movilidad dialéctica de las categorías de *Ser y tiempo* como un acontecimiento extraordinario a verlas luego como una mortaja filosófica que anticipó los campos de concentración.

Marcuse se nos presenta en estos escritos como

un genuino heredero de la tradición filosófica occidental, discípulo de Marx y Heidegger, revestido por el dominio filosófico de las obras y pensadores fundamentales (sin cuya exigente formación no se logra pensar filosóficamente) y por su característico temple personal moral-político. Doble exigencia que es una sola pieza, en Marcuse, pues el ejercicio mismo filosófico predispone para esa personalidad y sin cuya personalidad la misma reflexión filosófica se falsea inevitablemente. La seriedad del pensar es la seriedad del ser humano concreto-público, que se *apropia* de la verdad por sí mismo y la revierte dinámicamente al entorno, como presupuesto del ser filosófico.

Este libro lo queremos entender también como un homenaje póstumo al querido amigo, desaparecido hace dos años, Jairo Iván Escobar Moncada, quien contribuyó enormemente entre nosotros, al lado del maestro (ya muy enfermo por lo demás) Rubén Jaramillo Vélez, a la difusión, lectura y discusión rigurosa de la llamada Teoría crítica o Escuela de Fráncfort. Este libro debe ser punto de encuentro de los “frankfortianos” de nuestra lengua y un motivo para reevaluar los contenidos de una de las corrientes intelectuales más fecundas del marxismo; una ocasión a reabrir, en forma no ocasionalista, los diálogos entre marxistas, sobre todo con el marxismo-leninismo, en una Colombia que aspira a superar las acciones políticas militares armadas como medio primordial de lucha y sobre todo en una Colombia académico-intelectual que clama por la redefinición de su *praxis* política. Esto es fundamental como antídoto para quienes recitan (no lo leen a la luz actual) a Lenin, como un boticario: que da las mismas recetas de hace un siglo, muchas impracticables y contraproducentes hoy, pues olvidan lo que el mismo líder bolchevique dijo (lo cita Marcuse): la dialéctica no es una verdad abstracta, sino históricamente “una verdad siempre concreta” (p.19).

Debemos reiterar el agradecimiento al profesor Romero Cuevas, de la Universidad de Alcalá, por este trabajo de traducción, compilación e interpretación del primer Marcuse, como estímulo y vivo intercambio para todo el mundo universitario de la lengua española. Solo las tradiciones filosóficas así actualizadas, son una fuente fecunda de apropiaciones críticas, públicamente valiosas. ■

AISTHESIS, CAPITALISMO Y SECULARIZACIÓN

ROLANDO BONATO

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE



Enrique Foffani, 2018
Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía
Editorial Cátedra Vallejo

Literatura y crítica han mantenido a lo largo de la modernidad un vínculo inevitable a la hora de pensar la relación de la estética, en su relación subjetividad/lenguaje, con el horizonte de inteligibilidad del acontecer humano. Así, toda lectura crítica lleva implícita una operación de lectura que, en el caso de *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía* de Enrique Foffani presenta coordenadas claramente delimitadas. En efecto, el libro trabaja con la obra y la figura autoral de César Vallejo desde el encuadre referencial de Georg Simmel y Walter Benjamin. Extrapolados estos dos autores a la poética vallejana se da cuenta del protagonismo que el dinero, la experiencia y la memoria tienen en la obra del peruano en lo que respecta a su encrucijada con la modernidad y el capitalismo. Es decir, los dos teóricos explicitan las determinaciones más comprometidas en la subjetividad a partir de las cuales se cuele el deseo y la vida en el sujeto.

El pensamiento de José Mariátegui funge no sólo como contrapeso latinoamericano en el anclaje teórico sino también, en tanto analista marxista

que reflexionó Perú en su fase capitalista de manera contemporánea a la producción poética de César Vallejo. La reunión Mariátegui/Vallejo evidencia los polos de tensión que se da entre las vanguardias estética y política en un elemento crucial para ambos intelectuales: el guano. La Economía Política descrita por Mariátegui tiene, así, su pliegue estético en *Trilce* y viceversa. Mientras que Mariátegui ve el cambio de la economía peruana articulado al proceso de modernización de la economía de su país en el orden internacional se corresponde en Vallejo con el cambio en los modelos literarios. La interacción de estas dos obras y sus lugares de enunciación separan e integran en un mismo movimiento, las condiciones materiales y el impacto subjetivo, físico y emocional de un sujeto inscripto en el cambio de fase capitalista del Perú de las primeras décadas del siglo xx. Intensidades de la vida ya que mientras la poesía vallejana resiste la investida capitalista recuperando al guano en su memoria ancestral y resignificando el dinero en el programa poético, el autor soporta con el hambre y la violencia los embates deshumanizantes del sistema económico. Hacia finales de la misma centuria e instalado ya el programa neoliberal en el Perú y la región, el dinero se camufla con el rostro del poeta y, en ese mismo gesto sónico, Enrique Foffani ve la inserción de la moneda en la poesía latinoamericana, no como valor de cambio sino de afecto, es decir *aisthesis*, afectar y ser afectado en el orden de lo sensible. Esta *numismática de la ironía* actualiza entonces los diferentes pliegues de un tenso vínculo entre poesía y dinero que bien puede proyectarse a la humanidad toda.

Poesía y capitalismo explicitan la línea desde donde se intercepta la obra poética más destacada de la vanguardia latinoamericana. De hecho, una de las hipótesis que se define en el libro da cuenta de que la experiencia fragmentaria del sujeto moderno es, precisamente, porque este recuerda. De ahí la centralidad del dinero como índice del capitalismo, que aísla la experiencia y la vuelve incommunicable como consecuencia de la alienación y cosificación humanas.

Vallejo y el dinero se destaca especialmente por las estrategias de lectura y el modo en que el *ensayo de interpretación* —así consigna Enrique Foffani el horizonte genérico del libro— ordena formalmente el enunciado crítico. En cuanto a la

lectura forjada en el libro, por ejemplo el empleo de epígrafes-cita no surge para constatar datación biográfica sino en tanto resignificación “de la experiencia vivida en contigüidad con la experiencia que el sujeto lírico tiene del lenguaje. Es este doble espesor, experiencia de la vida/experiencia del lenguaje, el modo peculiar con que opera el discurso lírico” (p.177). La atención que le confiere el crítico al observar la poesía desde su doble e integrada constitución, forma y contenido, determinantes de un programa estético, es una apuesta especialmente tramada. En particular a lo que atañe al apóstrofe, la ironía, la hipálage, la sinestesia y la anáfora entre otras. Estas figuras son la entrada virtual a la complejidad de una obra. De hecho, en cada uso de los procedimientos formales aparecen lecturas en diferentes planos, como por ejemplo, la correlación anafórica, en la que Enrique Foffani logra escuchar *la queja* del sujeto hablante, los efectos retóricos de la hipálage o la conjunción de Dios y Rubén Darío a través de la apóstrofe en que el primero se lee como quien soporta el arte mientras que el segundo es el sacerdote de la poesía. En el tratamiento de los procedimientos se captan los gestos, los tonos, la ironía y la constructiva relación que la poesía de Vallejo tiene con el dinero y lo religioso.

Hay a lo largo del ensayo un par de duplas fundamentales para indagar la principal espesura de la escritura poética vallejianista y las vicisitudes de la subjetividad expresada en el sujeto de la enunciación: adentro/afuera y presencia/ausencia. En lo que respecta a la primera díada, Enrique Foffani indica la insistencia de la articulación autor y obra en la que, mientras el primero decide estar fuera del territorio peruano, su poética, en cambio, transita un adentro, el retorno a la lengua de la infancia. Este proceso como lo llama el crítico, de *apropiación cultural*, organiza un movimiento, una forma concreta y significativa: “El cuerpo-Vallejo está *fuera* de la zona natal andina y el territorio de la nación, los textos poéticos plantean por el contrario un *adentro*, un *adentro* [...] decide dar la vuelta a la lengua materna” (p. 249).

En lo que respecta a la dupla presencia/ausencia, Vallejo pone al dinero en el centro de estos términos. La destreza que se evidencia en *Vallejo y el dinero...* es la de indicar la mayor representación del dinero en una estrategia que implica, paradójicamente, una ausencia artera de su materialidad.

El empleo de procedimientos como la elipsis o, compositivamente a través de cortes y amputaciones a nivel formal permite representar la moneda de un modo latente mientras, al mismo tiempo, se la solapa. Foffani anota el procedimiento de la prosopopeya en el dinero en la que se puede advertir este movimiento de la presencia/ausencia a través del enmascaramiento: “Vallejo dotó al dinero de una máscara humana” (p.236). Esta figura de pensamiento montada a través de duplas o díadas construye una dialéctica que se podría denominar, en términos de Giorgio Agamben, de *inclusión excluyente* ya que vuelve al ensayo de interpretación una indagación más allá de la inscripción crítico-literaria del plan de escritura. Los propios límites del horizonte genérico propuestos son llevados a un tipo de reflexión recostado en el debate de ideas en su intersección con la estética.

La preocupación por la disposición en el horizonte de lectura con el que el texto se abre al lector se observa en diferentes planos. En este sentido, lo más destacado de la escritura es la construcción retórica que se logra con las sucesivas repeticiones del verso vallejianista, más comprometido con el mapa configurado en el libro: *la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre*. Este verso en cuestión reúne la secuencia sémica: poesía/dinero/capitalismo. La reiteración dispuesta logra no sólo cohesionar las diferentes variaciones que las hipótesis generales exhiben, sino también establece condiciones de lectura más activas. El lector capta con la insistencia de la reiteración, la potencia que las ideas y las interrelaciones de estas tienen en su vínculo certero con la obra vallejianista. El procedimiento confiere al enunciado un efecto retórico y de modulación rítmica.

Vallejo y el dinero contribuye con aportes al debate de ideas en la fase capitalista en la que estamos insertos, a la tradición crítica latinoamericana y a un rasgo de reflexión que integra el orden de lo sensible e inteligible, violentamente escindido por el pensamiento moderno. En cuanto al tema general del libro, el aporte al análisis de la figura autoral y la obra de César Vallejo es fructífero y original si estimamos la amalgama que se define con el objeto de estudio: el modo de hacer permear una formación estética determinada por el orden superestructural del sistema capitalista, sus dispositivos de fetichización y fragmentación del sujeto moderno, conjuntamente

con los procedimientos en que la poesía define un artejo decisivo para pensar una vida. En esta misma línea, a la relación poesía/dinero/capitalismo se le debe añadir el factor religioso enmarcado en el proceso de secularización de la cultura, en la especial tradición que ostenta la cultura latinoamericana. De hecho, el factor religioso conectaría estratégicamente al guano –en su dimensión simbólica– y la política económica con la tradición judeocristiana de corte escatológico.

La poesía enmarca un territorio *topoelocutivo* en el que configura una trinchera hacia el dinero, apartada de la particular mercantilización del género novela con el fin de someterlo a la ironía, explicitar sus contradicciones y paradojas, y volver la carencia de dinero una muestra de amor y ternura en la apertura del sujeto hacia el otro. La vida como indescifrable y abierta, porosa a la diferencia y esquivada a las formas de dominación se encuentra con la poesía en tanto: “ese resto que no es cooptado ni por el afuera ni siquiera por el adentro. El no lugar que el poema ha lugar” (p.73).

La poesía es la gran protagonista de este libro. De allí Enrique Foffani factura una potente hipótesis, la vinculada a la naturaleza originaria de la ficción, la oralidad. En ese sentido se produce una reflexión del lugar preponderante que la dicción tiene para una teoría de la poesía vallejianista como componente esencial de su programa estético. Es más, en el libro se puntúa el pasaje que va del modelo rítmico eufónico del Modernismo hacia una gráfica del espacio de la escritura. De igual modo, se recupera desde el Inca Garcilaso de la Vega la *memoria rumiante* como un sustrato que Vallejo deja entrever en su producción. En el texto se lee la siguiente síntesis: “tal vez la ecuación siguiente puede condensar lo que planteamos: del oído a la vista” (p.160). Vallejo escribe en una lengua que recuerda para luego llevarla al papel con el fin de aguardar la palabra que se vuelva materialidad poética. Este pasaje formal y tonal se pliega a otro en el que la carencia y el hambre producen un principio de gradación ya que de *Trilce* a *Los heraldos negros* hay un salto que va del dinero absurdo al dinero en desgracia como consecuencia del capitalismo deshumanizante. A estos sistemas de pasajes se le suma, tomados en perspectiva, lo que Enrique Foffani llama atributo *palimpsesto* en el sentido de caracterizar una escritura dispuesta sobre otras escrituras. Allí aparecen

tradiciones orales del Perú y del barroco tanto latinoamericano como español junto a otras voces de la tradición literaria moderna.

Este entrecruzamiento vocal se da por la impronta de carácter humanista que *Vallejo y el dinero* deja en evidencia. Se impone la inscripción latinoamericanista de Enrique Foffani a través del dominio de la tradición literaria, el manejo de la crítica y meta-crítica de las vanguardias regionales y de Vallejo en especial, sobre todo si atendemos a la polémica que abre en referentes latinoamericanos y europeos del peso de Juan Fló, José Cerna-Bazán, Käte Hamburger, Thomas Merton entre otros. También se advierte este carácter humanista y latinoamericanista en la recuperación de voces subalternizadas que vienen de la historia cultural del Perú y la región, y también en el trabajo intelectual al poner en circularidad, sin distinción jerárquica, prácticas culturales, discursos sociales, económicos y debates intelectuales entre Latinoamérica y Europa. Es en este dialogismo que explicita los debates estéticos y de ideas entre José Mariátegui, Karl Marx, Sigmund Freud, Walter Benjamin y César Vallejo para captar el clima sensible de época. Así, la figura del *clown* por ejemplo, tan característico de la modernidad, es pensada también en el paisaje peruano con las máscaras indígenas del pasado en un intento de tomar esa figura transculturalizada.

Literatura y crítica son convocados en un enunciado decisivo para reflexionar sobre el orden de lo sensible y lo inteligible de la experiencia moderna del sujeto contemporáneo. César Vallejo fue un contemporáneo de su tiempo en el sentido de haber experimentado las transformaciones urbanas llevadas a cabo en París; sobre todo, con la inauguración del bulevar Haussmann. La experiencia del *flâneur* en los diferentes espacios urbanos donde transitó y, sobre todo, la experiencia de la falta de dinero permitieron captar una comprensión del tiempo cultural en que su vida transcurrió. La poesía en Vallejo es esa forma-de-vida interceptada por la fase material y capitalista del primer tercio del siglo xx. Su poesía es comprensión de ese tiempo del hombre en la ciudad, tal como Enrique Foffani logra dimensionarlo junto a figuras y productos culturales como Charles Chaplin o “El hombre de la multitud” de Edgar Poe. Vallejo, según se demuestra en el libro que nos ocupa, se anticipó a muchos debates teóricos del siglo xx, al tiempo de

configurar alrededor de la lengua poética una hipótesis sobre la lengua por fuera de las prerrogativas positivistas o neopositivistas de la lingüística.

Enrique Foffani logró poner en el horizonte de lo inteligible la vida y obra de César Vallejo, no sólo por la distancia histórica que le da perspectiva sino también por la tensión subjetiva que, un siglo después, nos ubica el capitalismo en una fase que identificamos como neoliberal. La hipótesis lectora que el crítico sopesó para la obra de Vallejo crea una imagen especular hacia sí “debía hablar en el discurso crítico, ante esta fase neoliberal que todos vivimos en carne propia en América Latina, la lengua del presente [...]. No planteo un menardismo [...] sino elijo la figura del palimpsesto a la manera de Vallejo” (p. 397). Y es que la urdimbre creada entre ambas figuras, la de César Vallejo y Enrique Foffani, nos permite advertir que los viajes tanto de Vallejo como la de su obra, han encontrado finalmente su crítico lector. ■

KRIOL DAH FI MI LANGWIJ

SEDNEY S. SUÁREZ GORDON
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



Adel Christopher Livingston,
Dih kriol Man
Casa Editorial Welcome

Dih Kriol Man de Adel Christopher Livingston contiene aspiraciones titánicas. Quiere contestar al desafío propuesto hace treinta años por el *Elogio de la creolidad* de Jean Bernabé, Raphaël Confiant y Patrick Chamoiseau. Quiere dialogar con Ngũgĩ wa Thiong’o. Hasta hace algún tiempo se afirmaba que la literatura caribeña afrodescendiente aún no existía, la que existía era una preliteratura escrita en los códigos de la colonia, que desconocía la interacción entre autores y lectores de lenguas diversas; era una literatura plagada de un autocomplaciente sentimiento de revancha y autoexotismo. Esto recuerda el debate de Ngũgĩ wa Thiong’o, cuando, al ocuparse de la llamada literatura africana de mediados del siglo veinte, dijo que esa no era una literatura africana. Era una literatura europea en África. La intención de Christopher al escribir en una lengua no hegemónica reafirma lo que hace tiempo sospechábamos: la escogencia de la lengua para articular la auto determinación y la relación con el universo es crucial para situar la experiencia creativa.

Cuando Christopher escribe —sobre todo cuando escribe— se alza en contra del doble código colonial. Responde en un kriol sanandresano con la fuerza y potencia que quiere irrumpir y agrietar hacia una nueva literatura kriol. Sin rencores, sin revanchas pendientes, la escritura kriol de Christopher está dispuesta a la recuperación de una memoria. Se libera del filtro exterior que aprisiona la mirada propia y niega la legitimidad del raizal. A su vez lucha por la facultad de explorar autónomamente en su propio lenguaje el mundo que habita, para finalmente derribar la infinita trampa de la exotización suscrita por el folclorismo.

Con una técnica que consiste en rodar y acercar los sonidos de la oralidad, logra hacer emerger del silencio —existente entre la escritura y el habla— el ritmo otro de un pueblo. Ese ritmo llega despacio como el mar, arruma las palabras y forja una espuma por la cual se vislumbran los matices de la arquitectura espiritual de la lengua del pueblo raizal. El kriol sanandresano es una lengua que surge del relámpago babélico propio de la historia colonial americana. Tras la continua superposición y desplazamiento de diferentes culturas, avasalladas y avasallantes, el Caribe se configura como un territorio de tránsito y disputa.

Así mismo las lenguas que surgen de tal intercambio de superposición y fuga se vuelven una respuesta a la experiencia desbordada. El kriol sanandresano es la lengua de muchas lenguas. Tanto de aquellos que llegan huyendo, buscándose a sí mismos en un nuevo proyecto económico, como de aquellos que fueron arrancados de su tierra, encadenados y obligados a cruzar el horizonte despojados de sí mismos. En la lengua kriol hay aventura y búsqueda de viajeros y también condena, silencio y oprobio. En esta lengua se habita una instancia del tiempo a veces alucinante y maravillosa; otras veces, terrible y mortal.

Cuando el mar arrojó sobre San Andrés, Providencia y Santa Catalina barcos provenientes de los lugares más remotos, las mujeres y los hombres que traían el germen no sospecharon que sus lenguas extraviadas y acorraladas tendrían que desdoblarse, hacerse un vertiginoso intercambio para lograr poblar de imágenes la experiencia americana. Esa sorpresa entre lenguaje en formación y territorio por nombrar está presente en el poemario de Christopher. Cada poema desea y se precipita sobre esta

ardiente memoria de culturas y pueblos que se encuentran en el vórtice de la historia oral.

Dividido en cuatro capítulos, quiere, cantando, abarcar la experiencia vital de un pueblo que recuerda entonando y danzando. Enseguida subrayamos las historias que develan y desenredan los confusos hilos que entrelazan el poder y el olvido. Se alude a narraciones situadas en el revés de la Historia. La historia oral es transgresora. Resiste y se manifiesta en forma de ritmo ascendente que vindica y restablece al raizal como sujeto capaz de imaginar y de concebir el mundo a partir de la multiplicidad de voces y culturas que le habitan.

El primer capítulo, *Dis Dah Wii*, busca y enfrenta al autor e inmediatamente al lector con la pregunta que siempre subyace a la experiencia estética caribeña: ¿Tienen los caribeños una identidad cultural propia? Esto es claro cuando el poeta canta en el poema inaugural: “Dah so tof yo hed so tof / Dah so ruol-op / Dah di mem blak pepa grien / Yo no kuom ih wat a shiem” (p. 5). Tan rucho tu cabello es / Enrollado así está / de pimienta el grano es / Sin peinar vergüenza das. La identidad del avergonzado, medido por los parámetros arbitrarios y brutales del cabello del amo, siempre será previa a la verdadera imagen. En cambio el retrato del amo, convertido en lugar de destino e ideal, siempre aspira a ser, siempre está en movimiento, en continua contingencia. La lengua, el archipiélago y el mar en la poesía de Christopher son espacios donde la pregunta identitaria se postula y se funda. Los paisajes se construyen por fuera de las fábulas del paraíso, en las cuales descansa y se renueva la lectura del turista, producto de un sistema al servicio del dinero.

En otro movimiento del mismo capítulo, se despliega la cadencia de las melodías de un ser que conjuga las experiencias cotidianas de una isla y la experiencia personal del hombre que se sabe muchos. Amparado en esta fuerza que decoloniza la expresión, el huracán llamado kriol asedia con ironía y gozo el arreglo colonial que fija al pueblo y al sujeto a una forma de cultura periférica, híbrida y degradada. Por tanto incompleta e incapaz para la poesía. El pueblo raizal canta en el libro de Christopher. Somos seres auténticos que huimos de la contemplación de la uniformidad. Al integrarnos al canto nos aceptamos en pregunta siempre irresuelta, en fragmentación de voces.

En *Dis dah fih wih*, el segundo capítulo, el autor arremolina las palabras para interpelarnos: “Unu pipl we deh riid / fi wi langwij plaant laik siid / unu lisn pahn somting / mek wi bil’op fi wi ting” (p. 17). Mi gente que está leyendo / Nuestra lengua, semilla que va creciendo / Lo que tienen que escuchar / Lo nuestro hay que apoyar. Aparece ante nosotros el deseo de universalidad que posee toda lengua. El kriol se siembra como una semilla; es el despliegue de una actividad vital. No quiere sustituir sino trazar una formación continua entre la imagen del acto de hablar y el proceso orgánico de sembrar una semilla. Sugiere que ante la continua devastación de la naturaleza que mantiene la vida de todos, los poetas están en el deber de sembrar la lengua para que crezca como árboles. Nos canta que la construcción en conjunto —única forma de parar la destrucción— solo sucede cuando lo que está fuera de mí (*unu*) lee, se abre, se deja penetrar por la voz que es semilla y también árbol cortado. La poesía se canta para volverse autoconsciente, para no solo oír, sino escuchar y transforma su accionar. El poema activa la semilla (*wi langwij*) que es la palabra viva dentro de nosotros (*wi*) que cuando germina, restaura y apacigua afuera y adentro del “yo” poético.

Ya en el tercer capítulo, *Wi no fi stie so*, la voz busca los lugares de desencuentro y sobreposición en los cuales el raizal se convierte en subalterno de la historia. A modo de amonestaciones, la voz poética reclama los derechos de su pueblo. Se cuestiona el papel de la educación, la encrucijada de un sistema trilingüe que causa un enfrentamiento de valores. La herencia de los sistemas coloniales —británico, primero, y colombiano, ahora— arrinconan al sujeto en un terreno baldío, donde abunda la desazón y el desdén hacia los nuevos valores impuestos. El hombre kriol descubre que este choque entre valores y contradicciones identitarias, sumado al abandono estatal, crea espacios de vileza. Ahora habitan los niños de otros niños que, sin sorpresas, resultan consumidos por un sistema pervertido. Arde el supuesto paraíso y el poeta canta al sonido de las llamas: “Plenty tings deh out’ah han / Mek Ah tel yo bredda man; / Tumoch piipl pahn di lan / wi no gat non privenshan” (p. 30). Se salieron de las manos/ Muchas cosas mis hermanos/ Mucha gente, atención / No tenemos prevención. Restaura así la vieja tradición kriol en la cual poesía no tiene un lugar

ornamental, sino que todo canto es un lugar donde se piensa, se construye pensamiento y crítica social.

El libro finaliza con el capítulo *Tings we wii gat*. Desanda los pasos y en espiral va fijando su mirada sobre los diferentes motivos de la tradición kriol: los artistas y su constante lucha por mantener las preguntas: “Fi wih Artis dem” (p. 36) Nuestros artistas, “Mis Galgal” (p. 37). La señora Galgal. El territorio como lugar de enunciación y sustento de la vida. El arte culinario que conjuga todos los elementos previos de la ciencia y la sabiduría. En el *rondong*, uno de los platos típicos del pueblo raizal, se anuncia el siguiente verso: “Tel mi huu gwain kuk di pat / Huu gwain grieta di koknat” (p.41). Quién va a cocinar la olla / Quién el coco va a rayar. El poeta abandona al lector con la pregunta por quién dispondrá la leche de coco en la que se cuece la cultura kriol, quiénes asumirán la defensa y la restauración de la dignidad de un pueblo si ahora a esta misma hora los niños son despojados de su propia lengua.

Hemos asistido entonces a un manifiesto amoroso, en el cual el amor, como dice Montaigne, es un deseo furioso de algo que huye de nosotros. Se escucha la voz buscándose, sembrándose en su propia sangre, en su propia piel, siguiendo el eco de las palabras que ahora son ondas sobre el mar:

Mii dah di Kriol man
 Mi kyahn taak ahn andastan
 Unu lisn evry wan. [...]
 Kriol dah fi mi langwij,
 Da fi mi, mii baan wid ih,
 Ih de iina mi blod, deh iina mi skin (p.13).

Yo soy el hombre kriol
 Lo puedo hablar y entender;
 Todos deben escuchar. [...]
 Mi idioma es el kriol
 Es mío nació en mí;
 Está en mi sangre y en mi piel 

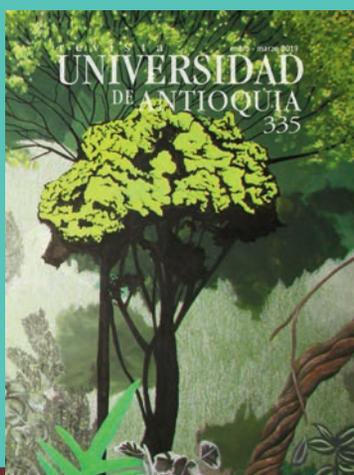
Fortuna!

DIÁLOGOS
EXTRACCIÓN, ECONOMÍA Y CULTURA
Curaduría: Oscar Roldán-Alzate

Oscar Murrillo, trades hall & institute, installation view, Carlos/Isnikawa, London, 2019. Photograph © Matthew Hollow. Courtesy the artist and Carlos/Isnikawa.

Una exposición que recaba información del arte, la cultura y la ciencia sobre la relación de la humanidad con la minería en el contexto colombiano.

Sedes
Museo Universitario UdeA / Casa Museo Pedro Nel Gómez
Hasta el 30 de abril de 2020



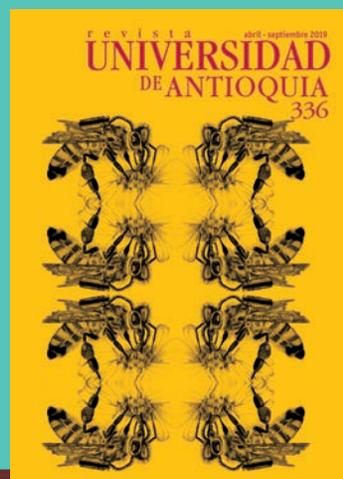
335

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



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



336

Jo'utai
 Jagiyyi
 El alma está de luto
 Una danza pensadora
 Cual menguando
 El amor desde la tradición
 mítica prehelénica
 De la dignidad humana en la novela
 y la Literatura



\$15.000

Suscríbete

Cuatro números

Estudiantes UdeA \$30.000

Profesores, empleados y egresados UdeA \$40.000

Público general \$45.000

Valor ejemplar \$15.000


 /revistaudea
 revistaudea@udea.edu.co
www.udea.edu.co/revistaudea