

r e v i s t a

abril - junio 2020

# UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

339





*En pantalla, collage digital*  
41 cm x 27 cm  
Ana María Jiménez Vélez, 2020

El collage está medido por el ingenio y la creatividad. En él se combinan imágenes para crear a partir de retazos, manchas y recortes. Cualquier idea es buena y lleva a resultados atractivos, bizarros, abstractos. Esta serie además de generar una reflexión sobre lo que está sucediendo es una invitación al tiempo consigo mismo. Las imágenes permiten hacer algo porque sí, porque ya nos cansamos de mirar las pantallas y queremos saber qué podemos lograr con nuestras manos.

# ANA MARÍA JIMÉNEZ VELÉZ



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 editor*

Selnich Vivas Hurtado

*Asistente de dirección*

Sedney S. Suárez Gordon

*Diseño y diagramación*

Juliana Mesa Mejía

*Corrección de estilo*

Maribel Berrío Moncada

*Auxiliar administrativo*

Luis Carlos Bañol Muñoz

*Comité editorial*

Hilda Mar Rodríguez,

Gloria Inés Sánchez,

Alfredo de los Ríos,

Carlos Arturo Fernández,

Juan Carlos Orrego,

Oscar Roldán-Alzate,

Pablo Cuartas Restrepo,

Jorge Mario Múnera

*Impresión*

Litografía Francisco Jaramillo V.

Carrera 58A # 29 - 41

Medellín, Antioquia, Colombia

Tel.: (574) 350 15 80

*Correspondencia y suscripciones:*

Departamento de Publicaciones,

Universidad de Antioquia

Bloque 28, oficina 233,

Ciudad Universitaria

Calle 67 No. 53-108

Apartado 1226, Medellín, Colombia

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

revistaudea@udea.edu.co

*Página web*

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

*Canje:* Sistema de Bibliotecas,

Universidad de Antioquia

Bloque 8, Ciudad Universitaria

E-mail: [canjeydonacionbiblioteca@udea.edu.co](mailto:canjeydonacionbiblioteca@udea.edu.co)

Licencia del Ministerio de Gobierno 00238

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*.



Preferible es el paseo matutino a la muda emancipación del metro cuadrado.

SOLO QUIENES GOZAN DE SUS DOMINIOS PREDICAN LA SOLEDAD CREATIVA, EL MISTICISMO RECONCILIADOR Y LA CORRESPONSABILIDAD EN BIEN DE LA MADRE TIERRA.

Cada confidencia es más represora. Su botella revienta las promesas.

SI LA HAY. ACASO PROPIA. ACASO COMPARTIDA. LA HABITACIÓN SE ESTRECHA A SATISFACCIÓN DEL CONTAGIO.

¿RETORNAR AL HOGAR CUANDO EL PATRIARCA Y SUS SECUACES REGULAN EL HÁLITO?  
Otra vez la debilidad, la enfermedad, la penuria, la vejez elevan los indicadores del Estado.

Su obsolescencia se programa con salidas esporádicas.

SI EL RACISMO TRIUNFARA NOS EXTINGUIRÍAMOS; APLICA DOSIS MODERADAS A UN GRUPO POR TEMPORADAS.

# NO ESTÁS SOLA

- 1** EDITORIAL
- 6** SÚPLICA  
JUDITH NIETO
- 8** SOY UNA MUJER-SUEÑO  
**NIKAIIRIYANGODIKUE**  
ANASTASIA CANDRE YAMACURI
- 12** SEMBRADORA DE CANCIONES,  
SEMBRADORA DE VIDA  
CRISTINA MARÍN  
WILLIAM POSADA  
LAURA MARÍN  
MARÍA EUGENIA LONDOÑO
- 16** CONTRADICCIONES  
SONIA MARTÍNEZ DE AGUIRRE
- 20** CÓMO DOMAR UNA LENGUA SALVAJE  
GLORIA ANZALDÚA



- 32** BORGES: EN LAS MÁRGENES DE LA FILOSOFÍA  
MARIA CAMILA GALVIS HENAO
- 38** STEVENSON Y LA RICA  
AMBIVALENCIA DE THOREAU  
FREDDY TÉLLEZ
- 42** WILCOCK: EN UNA  
LENGUA DE LA EXTRAÑEZA  
JUAN FELIPE VARELA GARCÍA
- 46** PROFESORA DE FILOSOFÍA  
GUSTAVO FORERO
- 54** ABANDONO DE ESPECIE  
SVETA ALUNA
- 58** CONTRA LA INDIFERENCIA DEL MUNDO  
ANDRÉS ESTEBAN ACOSTA

# AMENAZA



# RETORNAR

**66** SEMILLAS

LELIA SCHEWE  
ALEXANDER YARZA  
JULIANA MESA

**74** LA QUINA AMERICANA  
Y LAS FIEBRES EUROPEAS

JORGE MANUEL ESCOBAR ORTIZ

**80** BAAN

LOLIA POMARE MYLES

**88** MUJERES EN LA PRIMERA MENSTRUACIÓN  
NUMIÄ NAÄ NEË AMOSEKJÄSÉ NIÏ

JOSEFA URDANETA BARQUINO  
LISANDRO JARAMILLO URDANETA



**104** MARTA RODRÍGUEZ,  
SU MIRADA SIEMPRE PRESENTE

LAURA MORA ORTEGA

**108** LA FUGACIDAD DE LA VIDA

ADRIANA ROJAS E.

**112** LO DULCE, LO EFÍMERO:  
FORMAS DEL ESCAPE

STEVEN MOTTA

**116** VIAJE DE UNA MUDEZ IRREVOCABLE

MARÍA ISABEL GAVIRIA

**120** CONSIGNA LIBERTARIA

SELNICH VIVAS HURTADO

# ALIMENTARNOS







*No estás sola*  
Collage digital  
41 cm x 27 cm  
Ana María Jiménez Vélez, 2020

# SÚPLICA

JUDITH NIETO

Escritora y profesora de la Escuela de  
Microbiología de la Universidad de Antioquia.



Cuántas horas, atentos al puntero del reloj obstinado en detener el paso del tiempo,  
cuánta paciencia para transcurrir con este abril inolvidable en el que todos estuvimos solos,  
apenas alumbrados por la breve eternidad del planeta que nada anunció,  
cuántos paisajes persisten en un mundo categóricamente detenido,  
cuánto por seguir aquí, aquietados por este destino ajeno,  
cuántas deidades sordas a los conjuros para espantar el color aterrador de estos días,  
cuánto aguardar para que la desesperación deje de cotizar al alza,  
cuántas páginas de periódicos abiertas con su color cromado para asentar en un solo día  
tantos obituarios salpicados de lágrimas,  
cuánto tiempo deshojado en un siglo para saber que en un año, y por la decrepitud de los  
cuerpos sin aire, el mundo se hizo uno,  
cuántas noches para la abuela pasar y pasar con sus dedos frágiles las cuentas de su rosario,  
esa forma de detener entre rezos a otro que parte con una historia no contada,  
cuánto ir y venir de esa puerta desgonzada para negar la cercanía peregrina,  
cuántos, entre mandatos, arrancados de las multitudes escasas y siempre tan nuestras,  
cuántos mensajes llegaron deshechos en la letra portadora del peor de los augurios,  
cuántos niños quietos y sin preguntas ante los días de luz que les fueron arañados,  
cuántas orfandades explayadas sobre la herida que se riega,  
cuánto dolor para perpetuar el amor por las pérdidas, ahora, elogio de las sombras,  
cuántas puertas obstinadas en su abrumadora clausura,  
cuántos dioses requeridos para calmar el temblor de tantos cuerpos cercados por el miedo,  
cuántas vueltas necesarias alrededor del planeta para agotar este son de muerte,  
cuánto tiempo de llevar la espalda inclinada sobre el papel tras el que persigo el grito  
ahogado que me trepa por la voz. ■

# Nikairiyangodikue

**ANASTASIA CANDRE YAMACURI**

Artista, investigadora y poeta murui-muina.  
Su nombre ancestral Tĩnuango significa  
la que coge frutas de canangucho.

Nikairiya izoi komuidikue  
Eiño nikaidikue, ringodikue  
Kue duenia, ñuera uaina nikairitikue

Kue kakana uai monaiya  
ja jitaingodikue, kaimare inidikue  
Kue nikairiya uafuena jaaide, fia nikaiñede

Kaziya ringodikue ua ringodikue  
Naimeki ringodikue fareka ringodikue  
Kue komeki farekabina ite

Fienide uai naimedikue  
Nikairiya izoide  
Kue uai manaide, jiyua uai  
Manuena nikairitikue, i kue manoriya  
Manoritikue, kaimare inidikue  
Monaide, kaimare kazidikue  
Jiyodikue taijiemo komeki uide  
Kue nikairiya dai monaiya  
Nikairiñede komena iñede  
Naga kome nikairite  
Afe nikai monifuena monaiya



# Soy una mujer-sueño

Como un sueño me engendraron;  
soy el sueño de mi madre, soy mujer.  
Cuando era pequeña, soñaba palabras bonitas,

y la palabra que escuché amaneció.  
Cuando ya era joven, dormía dulcemente;  
mi sueño se hizo realidad, no era solo un sueño.

Soy mujer de despertar, verdadera mujer,  
soy mujer dulce, mujer de yuca dulce;  
mi corazón es como el zumo dulce de la yuca,

a las palabras malas las endulzo,  
como en un sueño.

Mi palabra es serena, palabra sanadora.

Soñé de curaciones, y me curé,  
me fui curando y dormí dulcemente.

Amaneció y me desperté alegre.

Me sané y pensé en mi trabajo,  
es mi sueño que se está realizando.

No hay persona que no sueñe,  
toda persona sueña;  
esos sueños se transforman en abundancia.

Moniya uai  
Tajitate, rijitade, initañede

Ja nikaiñede, ua raana ite  
Ua ringo, uruki eina mameide  
Ie izoide, ringodikue komeki ñuera  
Kue buuna fieni finoñedikue  
Ñue kazidikue  
Ñuera uaido monaitikue  
Ñuera komekido bai jaaidikue  
Ñue meine bitikue  
Ñue rigakue  
Ñue zikodikue  
Ñue zairidikue  
Ñue zafedikue  
Ñue yizidikue  
Ñue ogakue  
Monifuena fuitikue  
Ni mei kue uai, jaka fuiñede  
Tiinide, fia jagiyina ite



La palabra de la abundancia  
hace trabajar, hace sembrar, no deja dormir;


ya no es sueño, ya es una realidad.  
Verdadera mujer, madre de las criaturas;  
soy mujer y mi corazón es dulce,  
a nadie hago mal.

Me despierto bien,  
con buenas palabras amanezco,  
sigo adelante con buen corazón,  
y regreso bien otra vez.

Fui bien plantada,  
tuve buen retoño,  
crecí bien,  
florece bien,  
di buenos frutos,  
me cosecharon bien,  
finalicé en abundancia.

Así es mi palabra, nunca terminará  
no muere, perdurará como el viento. ■

Traducción de Anastasia Candre y Juan Álvaro Echeverri.  
Se reproduce con permiso de la revista *Mundo Amazónico*, 5, 2014



**SEBRADORA  
DE CANCIONES,  
SEBRADORA  
DE VIDA**

Sonia Martínez de Aguirre  
Foto: Elisa Echavarría



CRISTINA MARÍN<sup>1</sup>, WILLIAM POSADA<sup>2</sup>,  
LAURA MARÍN<sup>3</sup>, MARÍA EUGENIA LONDOÑO<sup>4</sup>

Sonia Martínez, la cantautora protagonista de estas líneas, nació en Medellín (1930) en un hogar de seis hijos. Comenzó a estudiar guitarra a los siete años, estimulada por su familia. Aunque tímida en ese entonces, la pequeña pelirroja se caracterizaba por su alegría a flor de piel. Desde muy niña demostró gran interés por el arte, en particular por la música, la literatura y el teatro. Pasiones que la han acompañado durante toda su vida. Comenzó su labor compositiva a los sesenta y seis años, siendo madre de cinco hijos y una abuela aterciopelada. En julio de 2020 cumplirá noventa años y para celebrarlos queremos compartir una muestra de su prolífica obra.

Empezó a componer en 1996 y cuenta con más de cuatrocientas canciones, numerosos poemas, monólogos y guiones teatrales humorísticos. Así, con su ingenio y teatralidad, trajo personajes y escenas del mundo de la fantasía a bambucos, guabinas, torbellinos, cumbias, joropos. Dio vida, en sus composiciones, a duendes, hadas, dichos, refranes, supersticiones, amores imposibles, amores juguetones, amores incondicionales y desamores. Sus creaciones vibran plenas de humor, imaginación y alegría. El mundo de la composición de la música vocal colombiana tiene en Sonia Martínez un regalo, una compositora ensoñadora hecha de música, guitarra, amor y palabra.

Es una compositora audaz y multifacética. Su género preferido es el bolero y ha escrito mucha de su obra con esta estética; también se destaca en géneros andinos colombianos y del Caribe. Tiene además composiciones libres, canciones latinoamericanas, *swing*, rap, poesía cantada, canciones al estilo llanero colombo-venezolano, canciones infantiles, villancicos, rancheras y *canciones para sacarse el clavo*; creadora de parodias, música para teatro, libretos humorísticos y trabajos musicales colaborativos.

Cantar, para Sonia Martínez, es una necesidad vital; así como narrar a través de los cantos lo es para nuestros pueblos campesinos y ancestrales. Para ella, las canciones son un medio de transmisión de la memoria histórica y cultural; logran ser un crisol en donde convergen y se cruzan diferentes mundos: el musical, el literario, el histórico, el político, el económico, el social. Reflejan con igual brillo voces individuales y voces comunes.

Sonia Martínez cuenta las historias del proceso de urbanismo en Medellín, de cómo pasó de ser una ciudad rural a una cosmopolita. Canta la transformación de la mujer, el cambio del lenguaje. Las palabras en sus canciones ya no son las mismas: algunas han muerto y otras tienen nueva vida. Su voz narra la visión de los niños del ayer y del hoy y demuestra cómo las montañas siguen abrigando la ciudad lo mismo que hace noventa años.

<sup>1y2</sup> Estudiante de Licenciatura en Música, Universidad de Antioquia.

<sup>3</sup> Estudiante de Música-Instrumento, Universidad de Antioquia.

<sup>4</sup> Investigadora - Grupo Música Regionales UdeA, etnomusicóloga y profesora Universidad de Antioquia.

¿Y cómo se escribe una canción? Sonia es enfática en esto: lo primero es la letra, lo que se va a decir y cómo se va a expresar con ayuda de la música. Música y verso van de la mano; por esto muchas de sus letras son profundamente rítmicas y sugieren el género, la instrumentación y la forma. Sus composiciones provienen de la óptica femenina: desde la niña pelirroja y pecosa, hasta la de una mujer madura, lo cual nos brinda una visión panorámica actual y crítica.

Es importante reconocer, como recuerda Díaz-Pimienta (2014), que la mujer ha sido víctima de los grandes prejuicios patriarcales: se dice que la cultura escrita es superior a la cultura oral, la cultura europea superior a la cultura popular americana o las obras de arte de los hombres son más valiosas que las de las mujeres. A través de sus composiciones Sonia Martínez reivindica el rol de una mujer que puede dedicarse a las artes y esto también es una forma de resistencia y de no tener miedo de expresar su propia voz. Sus composiciones reflejan, entre otras cosas, la voz, silenciada por tanto tiempo, de la mujer artista, creativa y soñadora.

Tres aspectos fundamentales se pueden subrayar en esta compositora. Su profundo conocimiento del bolero permite que logre reapropiarlo e integrarlo a muchas de sus canciones; igualmente, su voz de contralto cálida y abrazadora, las temáticas sentimentales y picarescas, así como el sonido de su guitarra son un reflejo de la relación con la trova y el filin cubano.

El segundo aspecto a destacar es el humor, que da cuenta de su chispa e ingenio. Sonia saca toda su ironía, sarcasmo y humor cuando aborda el tema de los hombres. “Su música dice las verdades contadas a su manera y en su propio lenguaje, que encuentran resonancia y complicidad en el público” (Gómez et al., 2010, p. 68).

El tercer aspecto es el performance. Debemos recordar que Gilberto Martínez, su hermano, fue dramaturgo y director de teatro. Sonia musicalizó muchas de sus obras, con canciones que enriquecían y apoyaban las escenas de una manera significativa. La relación con Gilberto y con el teatro potenció en ella su capacidad histriónica y de comunicación con el público. Es así como, en composiciones para teatro, la fuerza de la escena define, en gran medida, aspectos tales como el género, la forma y la instrumentación. Cabe destacar que la compositora es hábil guitarrista; logrando así, una unión indisoluble entre música, texto e interpretación.

A continuación, presentamos una de sus canciones más queridas. *Contradicciones* es un pasillo compuesto en 1998, ganador del Festival Mono Núñez en la categoría obra inédita vocal. En este pasillo emplea progresiones armónicas y acordes que hacen referencia al movimiento del filin cubano. A estos aspectos se suman giros armónicos no tradicionales, sustituciones y acordes de color. En su época esta composición constituyó una innovación desde la estructura del texto, los diseños melódicos y el encadenamiento armónico. En la mayoría de los textos que participaron en el concurso de 1998 se hacía alusión a las costumbres campesinas y al amor con un toque inocente o pícaro.



*Contradicciones*, en cambio, presenta una apología de sentimientos contrarios prestada del mundo del bolero. Esta obra ha sido una de sus canciones más interpretadas y difundidas.

Las músicas colombianas son un jardín lejano que a gran distancia parece solo un punto de color que a veces palidece, pero cuando nos acercamos aparecen ante nuestros ojos cientos de flores con múltiples matices. Allí nos damos cuenta que eso que veíamos tan homogéneo está conformado por asombrosas flores que tienen sus propios colores y que albergan en sí mismas universos de vida y diversidad. ■

El proyecto *Sembradora de canciones, sembradora de vida. Inventario y catálogo de la obra de la cantautora antioqueña Sonia Martínez de Aguirre (primera etapa)* recibió el apoyo del Comité para el desarrollo de la investigación (CODI), 2016-01.

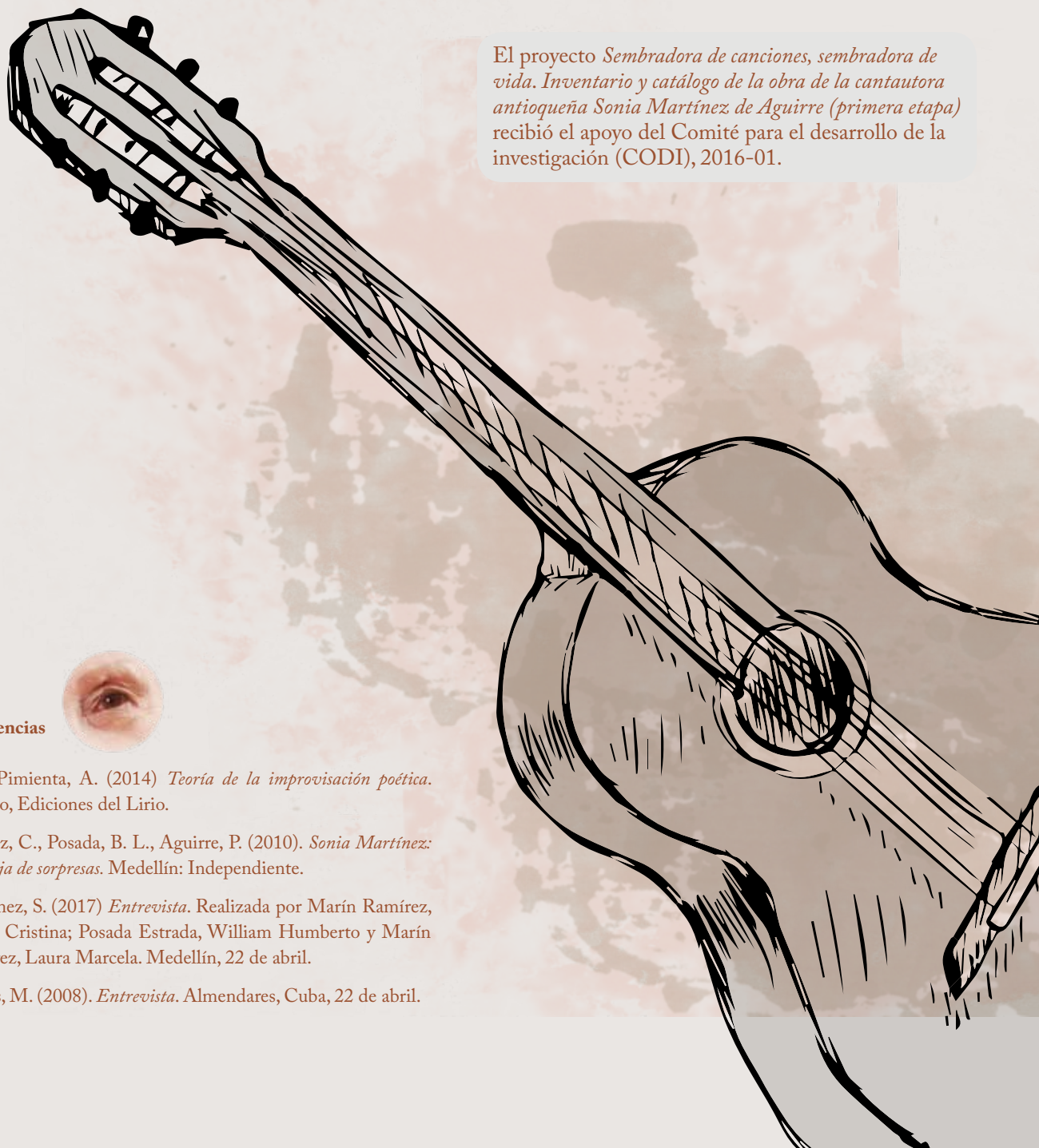
#### Referencias

Díaz-Pimienta, A. (2014) *Teoría de la improvisación poética*. México, Ediciones del Lirio.

Gómez, C., Posada, B. L., Aguirre, P. (2010). *Sonia Martínez: una caja de sorpresas*. Medellín: Independiente.

Martínez, S. (2017) *Entrevista*. Realizada por Marín Ramírez, María Cristina; Posada Estrada, William Humberto y Marín Ramírez, Laura Marcela. Medellín, 22 de abril.

Valdés, M. (2008). *Entrevista*. Almendares, Cuba, 22 de abril.



# Contradicciones

(Pasillo)

L y M: SONIA MARTINEZ. 1998

Transcripción: Colectivo La Puerta Mágica 2017

Melodia

Intro.

A B m7 E7 C#m F#7

6 B m7 E7 A m B b7

10 B7 E7 A m A m/C D m7

15 G7 C C

18 B m7(b5) B b Maj7 A m A m/G A m/F# F7 F7 B m7(b5)

23 E7 E m7(b5) A7 D m7 G7 C C //

28 B m7(b5) E7 A Maj7(add9) A Maj7(add9) D(add9)

33 A Maj7(add9) A Maj7(add9) D(add9) A Maj7(add9) A Maj7(add9)

Há bla me en si  
len cio sin de cir me na da, no quie ro tus o jos,  
quie ro tu mi ra da, no bus co tus  
bra zos, si no tus ar do res, no me des jar di nes, re gá la me  
flo res; me jor que la vi da, o fré ce mea lien to y con tus can  
cio nes da me el sen ti mien to. En el mun do ra ro de las e mo  
cio nes, son i ne vi ta bles las con tra di ccio nes, te de se o



Contradicciones

2

38 C#m7(b5) F#7 Bm D D#dim C#m7 F#7 Bm E7

li bre, sin lla ves ni puer tas, sin ha cer pre gun tas, ni\_a guar dar res

43 A Am B7 E7

pues tas. Te\_a mo\_a con tra tiem po, sin rit mo, sin

47 Am Am Dm7 G7 C

ho ras, me\_a tra es sin tiem po, te pien so\_a des ho ras,

52 C Bm7(b5) BbMaj7 Am Am/G Am/F# F7

no\_es en la cer te za que\_as pi ro\_a tu lum bre, es en la sor pre sa

57 F#dim E7 Em7(b5) A7 Dm7 G7 C

de la\_in cer ti dum bre, a tu ti bio le cho, más que\_a tus pa sio nes

62 C // Bm7(b5) E7 AMaj7(add9) AMaj7(add9)

me\_en ca de na\_el jue go de tus se du ccio nes. En el mun do

67 D(add9) AMaj7(add9) AMaj7(add9) D(add9) AMaj7(add9)

ra ro de las e mo cio nes, son i ne vi ta bles las con tra di ccio nes,

72 AMaj7(add9) C#m7(b5) F#7 Bm D D#dim C#m7 F#7

Si\_el a nhe lo\_es dar nos a mo res e ter nos, no\_es sa bio te ner nos,

77 Bm E13 F7 AMaj7(add9)

la cla ve es so ñar nos. \_\_\_\_\_

# CONTRADICCIONES

SONIA MARTÍNEZ DE AGUIRRE



Háblame en silencio,  
sin decirme nada;  
no quiero tus ojos,  
quiero tu mirada.

No busco tus brazos,  
sino tus ardores;  
en vez de jardines  
regálame flores.

Mejor que la vida,  
ofrécame aliento,  
y con tus canciones  
dame el sentimiento.

En el mundo raro  
de las emociones  
son inevitables  
las contradicciones.

Te deseo libre,  
sin llaves ni puertas,  
sin hacer preguntas,  
ni aguardar respuestas.

Te amo a contratiempo,  
sin ritmo, sin horas;  
me atraes sin tiempo  
te pienso a deshoras.

No es en la certeza  
que aspiro tu lumbre,  
es en la sorpresa  
de la incertidumbre.

A tu tibio lecho,  
más que las pasiones,  
me encadena el juego  
de tus seducciones.

En el mundo raro  
de las emociones  
son inevitables  
las contradicciones.

Si el anhelo es darnos  
amores eternos,  
no es sabio tenernos,  
la clave es...soñarlos. **U**



Escucha la canción  
*Contradicciones*



Volumen 30 N° 128 / Enero - Marzo 2020 / \$15.000

# KINETOSCOPIO

ColomboAmericano | Medellín

## FELLINI AÑO 100

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

Valor suscripción: \$60.000

Más información: 204 04 04 ext. 1048 | [kineto@colomboworld.com](mailto:kineto@colomboworld.com)

**Encuéntrala en Medellín**

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

   @revkinetoscopio

 Colombo  
Americano  
MEDELLÍN

# CÓMO DOMAR UNA LENGUA SALVAJE

**GLORIA ANZALDÚA**

Poeta, profesora y feminista chicana.



«Vamos a tener que controlar tu lengua», comenta el dentista, sacándome todo el metal de la boca. Trocitos de plata van cayendo en la bandeja con un tintineo. Mi boca es el filón principal de una mina.

El dentista me está drenando los nervios. Al respirar de modo entrecortado me llega un olorcillo desagradable. «Aún no puedo cerrar ese diente, sigue supurando», me comenta.

«Vamos a tener que hacer algo con tu lengua», oigo el enfado que se alza en su voz. Mi lengua no hace más que empujar los trocitos de algodón, presiona contra el taladro, contra las largas agujas finas. «Nunca he visto nada tan fuerte ni tan obstinado», dice. Y yo pienso: ¿cómo se domestica una lengua salvaje, cómo se la doma para que se esté callada?, ¿cómo se la embrida y se la ensilla? ¿Cómo se consigue que se mantenga abajo?

¿Quién dice que robar a un pueblo su lengua es menos violento que la guerra?  
—Ray Gwyn Smith<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Moorland is Cold Country*, libro no publicado.

Me acuerdo de que me pillaron hablando español en el recreo —lo que me valió tres golpes en los nudillos con una dura regla—. Me acuerdo de que me enviaron al rincón por «contestar» a la maestra angla cuando todo lo que intentaba hacer era enseñarle a pronunciar mi nombre. «Si quieres ser Americana, habla inglés. Si no te gusta, vuélvete a México, donde te corresponde».

«Quiero que hables inglés. *Pa'hallar buen trabajo tienes que saber hablar el inglés bien. Qué vale toda tu educación si todavía hablas inglés con un accent*», me decía mi madre, avergonzada porque yo hablaba English como una *Mexican*. En la Universidad Pan American, a mí, y a todos los estudiantes chicanos, se nos exigía que tomáramos dos clases de inglés hablado. Su función: acabar con nuestro *accent*.

Atacar la forma de expresión de una persona con una intención de censura constituye una violación de la Primera Enmienda. *El Anglo con cara de inocente nos arrancó la lengua*. A las lenguas salvajes no se las puede domesticar, solo se las puede cortar.





## Vencer la tradición del silencio

*Ahogadas, escupimos el oscuro.  
Peleando con nuestra propia sombra  
el silencio nos sepulta.*

*En boca cerrada no entran moscas. «Flies don't enter a closed mouth»* era un dicho que oía mucho cuando era niña. *Ser habladora* era ser chismosa y embustera, era hablar demasiado. *Las muchachitas bien criadas*, las niñas bien educadas no son respondonas. Es una *falta de respeto* contestar al padre o a la madre. Me acuerdo de uno de los pecados que le contaba al sacerdote en el confesionario las pocas veces que me fui a confesar: contestarle a mi madre, *hablar pa'trás, repelar. Hocicono, repelona, chismosa*, tener una boca muy grande, cuestionar, andar con cuentos son todos síntomas de ser una *mal criada*. En mi cultura son todas palabras que son despreciativas cuando se aplican a mujeres. Nunca las he oído aplicadas a hombres.

La primera vez que escuché a dos mujeres, una puertorriqueña y una cubana, decir la palabra *nosotras*, me quedé *shockeada*. No sabía que existiera esa palabra. Las Chicanas usan *nosotros* tanto si somos hombres como si somos mujeres. Se nos roba nuestro ser femenino por el masculino plural. El lenguaje es un discurso masculino.

<sup>2</sup> «*Di rayze aheym/The Journey Home*», en Melanie Kaye/ Kantrowitz e Irena Klepfisz (eds.), *The Tribe of Dina: A Jewish Womens Anthology*, Montpelier, Sinister Wisdom Books, 1986, p. 49.

Y nuestras lenguas se han quedado  
secas                    lo salvaje se  
ha secado en nuestras lenguas                    y  
se nos ha olvidado hablar.  
—Irena Klepfisz<sup>2</sup>

Incluso nuestra propia gente, otros hablantes de español *nos quieren poner candados en la boca*. Nos quieren reprimir con su bolsa de *reglas de academia*.

## Oye cómo ladra: el lenguaje de la frontera

Quien tiene boca se equivoca.  
—Refrán mexicano

«*Pocha*, traidora cultural, al hablar inglés estás hablando la lengua del opresor, estás echando a perder el español», me han acusado diversos Latinos y Latinas. Los puristas y la mayor parte de los Latinos consideran deficiente el español chicano, una mutilación del español.



Pero el español chicano es un idioma fronterizo que se desarrolló de manera natural. Cambio, *evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción* han generado variantes del español chicano, *un nuevo lenguaje. Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir.* El español chicano no es incorrecto, es una lengua viva.

Para gentes que ni son españolas ni viven en un país en que el español sea la primera lengua; para personas que viven en un país en que el inglés es la lengua dominante, pero que no son Anglas; para personas que no se pueden identificar con el español estándar (castellano, formal) ni con el inglés estándar, ¿qué les queda, más que crear su propia lengua? Una lengua a la que puedan conectar su identidad, una lengua capaz de comunicar las realidades y los valores auténticos para ellos, una lengua con palabras que no son ni *español ni inglés*, ni Spanish ni English, sino las dos cosas a la vez. Hablamos una especie de *patois*, un dialecto, una lengua bifurcada, una variante de dos idiomas.

El español chicano surgió de la necesidad de los Chicanos de identificarse a sí mismos como un grupo distinto y separado. Necesitábamos una lengua con la que pudiéramos comunicarnos con nosotros mismos, un idioma secreto. Para algunos de nosotros, la lengua es una patria más cercana que el suroeste, pues muchas personas Chicanas viven actualmente en el Medio Oeste y en el este. Y como somos un grupo complejo y heterogéneo, hablamos muchas lenguas. Algunas de las lenguas que hablamos son:

1. Inglés estándar.
2. Inglés de clase obrera y argot.
3. Español estándar.
4. Español mexicano estándar.
5. Dialecto español del norte de México.
6. Español chicano (Texas, Nuevo México, Arizona y California tienen variantes regionales).
7. Tex-mex.
8. *Pachuco* (llamado *caló*).

Mis lenguas «comunes» son los idiomas que hablo con mi hermana y hermanos, con mis amigos y amigas. Son las últimas cinco de la lista, de las que la 6 y la 7 son las más cercanas a mi corazón. De la escuela, los medios y mis situaciones laborales he aprendido inglés estándar y de clase obrera. De Mamagrande Locha y de leer literatura española y mexicana he aprendido español estándar y español mexicano estándar. De los *recién llegados*, los migrantes mexicanos, y de los *braceros* aprendí

The first time I heard two women, a Puerto Rican and a Cuban, say the word *nosotras*, I was shocked. I had not known the word existed.

el dialecto del norte de México. Con los mexicanos intento hablar o español mexicano estándar o el dialecto del norte de México. De mis padres y de los Chicanos que viven en el Valle, aprendí el español chicano de Texas y lo hablo con mi madre, con mi hermano pequeño (que se casó con una mexicana y que no mezcla casi nunca el español y el inglés), con mis tías y otros parientes.

Con Chicanas de *Nuevo México* o *Arizona* hablo un poco de español chicano, pero a menudo no comprenden lo que digo. Con la mayor parte de las Chicanas de California hablo siempre en inglés (a menos que se me olvide). Cuando me trasladé a San Francisco, a veces soltaba algo en español y, sin darme cuenta, creaba una situación embarazosa para ellas. A menudo es solo cuando estoy con una Chicana *tejana* cuando puedo hablar con libertad.

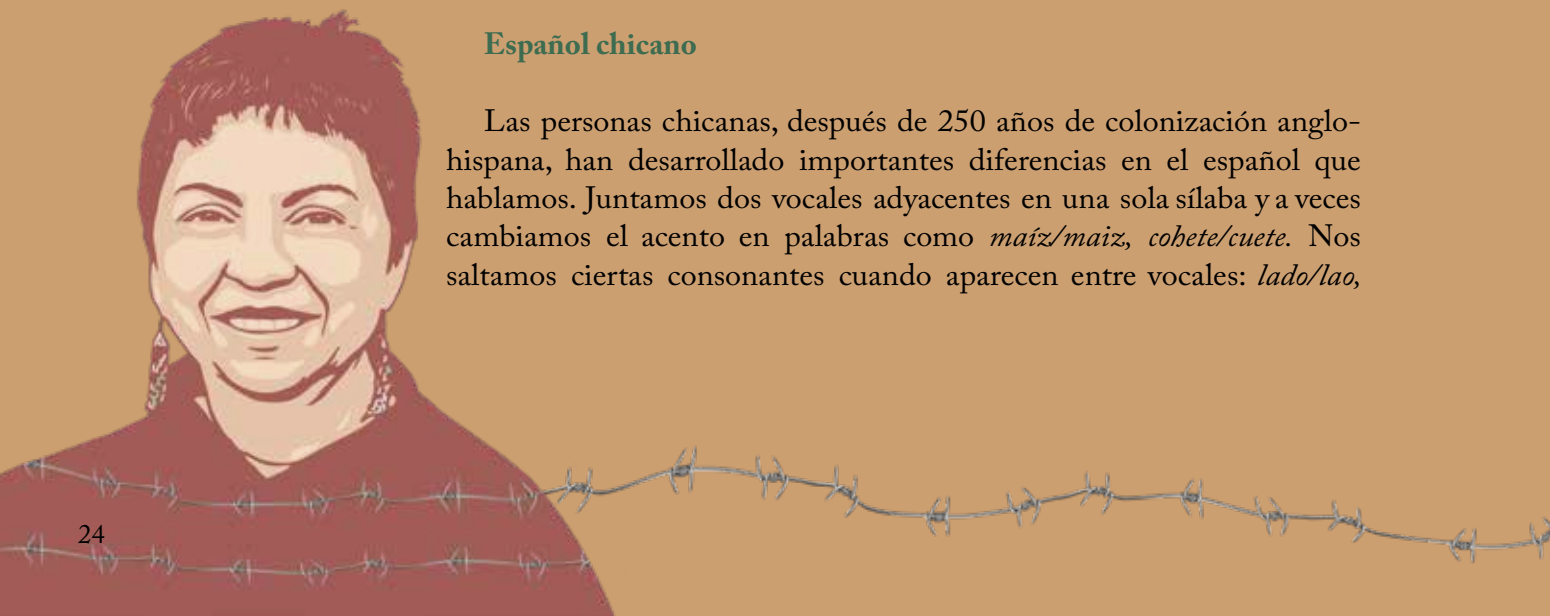
Las palabras distorsionadas por el inglés se conocen como *anglicisms* o *pochismos*. El *poch* es un mexicano anglicado o un americano de origen mexicano que habla español con un acento característico de los norteamericanos o que distorsiona y reconstruye el idioma por efecto de la influencia del inglés.<sup>3</sup> *Tex-mex*, o *Spanglish*, es lo que me sale más natural. Puedo saltar del inglés al español en la misma frase o hasta en la misma palabra. Con mi hermana y con mi hermano Nune y con personas chicanas *tejanas* de mi edad hablo en *tex-mex*.

De los chavos y la gente de mi edad aprendí *Pachuco*. *Esta lengua* (el idioma del movimiento de los *zoot suiters*) es una lengua de rebeldía, tanto contra el español estándar como contra el *Standard English*. Es un idioma secreto. Los miembros adultos de esa cultura y los fuereños no lo pueden entender. Está compuesto de términos de argot del español y el inglés. *Ruca* quiere decir «chica» o «mujer», *vato* es un tipo o un hombre, *chale* quiere decir «no», *simón* es «sí»; *churo* es «claro» o, por supuesto, hablar es *periquiar*, *pigionear* es darse un pico, acariciarse, *qué gacho* significa «qué mal» o «qué mal gusto». *Ponte águila* significa «cuidado, ojo»; la muerte es *la pelona*. Por falta de práctica y por no tener con quien hablarlo, he perdido casi todos mis conocimientos de la lengua *Pachuca*.

### Español chicano

Las personas chicanas, después de 250 años de colonización anglo-hispana, han desarrollado importantes diferencias en el español que hablamos. Juntamos dos vocales adyacentes en una sola sílaba y a veces cambiamos el acento en palabras como *maíz/maiz*, *cobete/cuete*. Nos saltamos ciertas consonantes cuando aparecen entre vocales: *lado/lao*,

<sup>3</sup> R. C. Ortega, *Dialectología del barrio*, traducción de Hortencia S. Alwan, Los Ángeles, R.C. Ortega Publisher & Bookseller, 1977, p.132.





*mojado/mojao*. Las personas chicanas del sur de Texas pronuncian *f* como *j*, por ejemplo *jue* ( *fue*). Las personas chicanas utilizan «arcaísmos», términos que ya no se usan en español, palabras que han desaparecido del uso. Por ejemplo, decimos *semos*, *truje*, *haiga*, *ansina* y *naiden*. Conservamos la *j* arcaica, como en *jalar*, que se deriva de una letra anterior *h* (como en francés *halar* o el germánico *halon*, que se perdió en el español estándar en el siglo xvi), pero que aún se encuentra en ciertos dialectos regionales como el que se habla en el sur de Texas. (Por motivos geográficos, las personas chicanas del Valle en el sur de Texas se quedaron aisladas lingüísticamente de otros hablantes de español. Tendemos a usar palabras que los españoles trajeron de la España de la Edad Media. La mayor parte de los colonizadores españoles en México y en el suroeste procedían de Extremadura —entre ellos, Hernán Cortés— y de Andalucía. Los andaluces pronuncian la *ll* como *y griega* y sus *des* suelen verse absorbidas por las vocales adyacentes: *tirado* se convierte en *tirao*. Ellos trajeron el *lenguaje popular, dialectos y regionalismos*).<sup>4</sup>

Los Chicanos y otros hablantes de español también pronuncian *ll* como *y griega* y el sonido *z* como *s*<sup>5</sup>. Nos comemos sonidos iniciales, decimos, por ejemplo, *tar* en vez de *estar*, *toy* en vez de *estoy*, *hora* en vez de *ahora* (los  *cubanos* y los *puertorriqueños* también se comen las letras iniciales de algunas palabras.) También dejamos fuera la sílaba final, como en *pa* en lugar de *para*.


El sonido intervocálico *y* que corresponde a la *ll* en *tortilla*, *ella*, *botella*, suele cambiarse a *tortia* o *tortiya*, *ea*, *botea*. En ciertas palabras añadimos una sílaba extra al comienzo: *atacar* por *tocar*; *agastar* por *gastar*. A veces decimos *lavaste las vacijas*, otras veces *lavates* (cambiando la terminación *aste* por *ates*).

Usamos anglicismos, palabras que hemos tomado del inglés: *bola* de *ball* (pelota, balón), *carpeta* de *carpet* (moqueta, alfombra, recepción de hotel); *máquina de lavar* de *washing machine* (en lugar de *lavadora*). El argot tex-mex, creado añadiendo un sonido español al comienzo o al final de una palabra *English* como *cooki* para *cocinar* (*cook*), *watch* para *observar*, *vigilar* (*watch*), *parki* para *aparcar* (*park*) y *rapi* para *violar* (*rape*), es el resultado de las presiones que sufren los hablantes de español para adaptarse al inglés.


No usamos la persona *vosotros/as* ni las formas verbales que le corresponden. No decimos *claro* (para decir *sí*), *imagínate* o *me emociona*, a menos que hayamos aprendido español de las latinas, de algún libro o en un aula. Otros grupos de hablantes de español están viviendo el mismo proceso, o procesos similares, en su español.

<sup>4</sup> Eduardo Hernández-Chávez, Andrew D. Cohen y Anthony F. Beltramo, *El lenguaje de los chicanos: Regional and Social Characteristics of Language Used By Mexican Americans*, Arlington, Center for Applied Linguistics, 1975, p. 39.

<sup>5</sup> Hernández-Chávez, XVII.



Racially, culturally and  
linguistically *somos*  
*huerfanos*-we speak an  
orphan tongue.



## Terrorismo lingüístico

*Deslenguadas. Somos los de español deficiente.* Somos la pesadilla lingüística de ustedes, lo que les parece una aberración en el habla, su *mestizaje* lingüístico, el objeto de su *burla*. Como nosotras y nosotros hablamos con lenguas de fuego, se crucifica a nuestra cultura. Racial, cultural y lingüísticamente *somos huérfanos*, hablamos una lengua huérfana.

Las Chicanas que han crecido hablando español chicano han interiorizado la creencia de que hablamos un español malo. Es una lengua bastarda, ilegítima. Y como asumimos que nuestra lengua ha sido usada contra nosotras por parte de la cultura dominante, utilizamos nuestras diferencias lingüísticas unas contra otras.

Las feministas chicanas a menudo se eluden unas a otras con sospecha y vacilación. Durante mucho tiempo no pude comprender por qué, hasta que caí en la cuenta. Acercarse a otra Chicana es como mirarse en un espejo. Nos da miedo lo que podamos ver en él. *Pena*. Vergüenza. Baja autoestima. Se nos dice en la infancia que nuestra lengua es incorrecta. Los ataques repetidos contra nuestra lengua nativa debilitan nuestro sentido de nosotras mismas. Los ataques continúan a lo largo de nuestra vida.

Las Chicanas se sienten incómodas hablando en español con las Latinas, les da miedo su censura. Su lengua no fue prohibida en sus respectivos países. Han tenido toda una vida de inmersión en su lengua nativa: generaciones, siglos en los que el español ha sido la primera lengua, que se ha enseñado en las escuelas, se ha escuchado en la radio y la televisión y se ha leído en los periódicos.

Si una persona, Chicana o Latina, tiene en baja estima mi lengua nativa, también me tiene a mí en baja estima. A menudo con las *mexicanas* y *Latinas* hablamos en inglés como lengua neutral. Incluso entre las Chicanas tendemos a hablar inglés en fiestas o congresos. Y, sin embargo, al mismo tiempo, nos da miedo que la otra persona piense que somos *agringadas* porque no hablamos español chicano. Nos oprimimos la una a la otra tratando de ser más Chicanas que nadie, luchando por ser las «verdaderas» meras Chicanas, hablando como hablan las personas Chicanas. No existe un único idioma chicano, al igual que no existe una única vivencia Chicana. Una Chicana monolingüe cuya primera lengua es el inglés o el español es tan Chicana como otra que habla diversas

variedades de español. Una Chicana de Michigan o Chicago o Detroit es tan Chicana como otra del suroeste. El español chicano es tan diverso lingüísticamente como lo es regionalmente.

Para fines de este siglo,<sup>6</sup> los hablantes de español constituirán la mayor minoría de Estados Unidos, un país donde se anima a los alumnos de instituto y de universidad a hacer cursos de francés porque se considera que esta lengua es más «cult». Pero para que una lengua siga viva debe ser usada.<sup>7</sup> Para cuando termine este siglo, el *English*, no el español, será la lengua materna de la mayoría de los Chicanos y Latinos.

Así que, si de verdad quieres hacerme daño, habla mal de mi idioma. La identidad étnica es como una segunda piel de la identidad lingüística —yo soy mi lengua—. Hasta que pueda enorgullecerme de mi idioma, no puedo enorgullecerme de mí misma. Hasta que pueda aceptar como legítimos el español chicano de Texas, el tex-mex y todas las otras lenguas que hablo, no puedo aceptar mi propia legitimidad. Hasta que sea libre de escribir en bilingüe y hasta que pueda saltar y cambiar de código sin tener que traducir todo el tiempo, mientras tenga que hablar *English or Spanish* cuando preferiría hablar *Spanglish*, y mientras tenga que adaptarme a los hablantes de inglés en vez de que se acomoden ellos a mí, mi lengua seguirá siendo ilegítima.

Nunca más me van a hacer sentir vergüenza por existir. Tendré mi propia voz: india, española, blanca. Tendré mi lengua de serpiente —mi voz de mujer, mi voz sexual, mi voz de poeta—. Venceré la tradición del silencio.

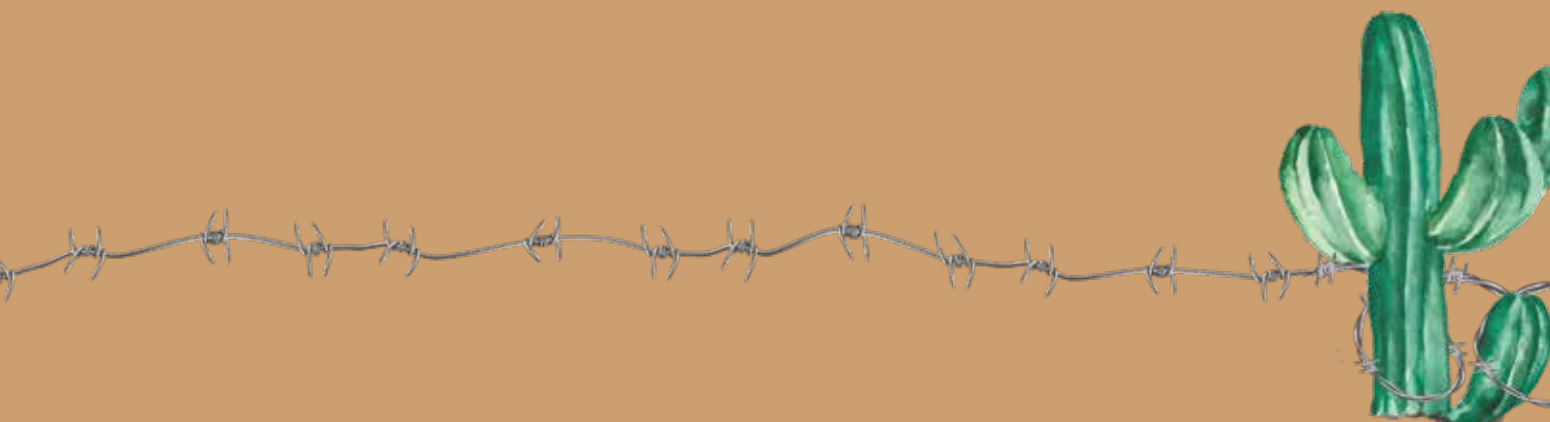
Mis dedos  
Se mueven pícaros sobre tu palma.  
Como las mujeres en todas partes, hablamos en código...  
—Melanie Kaye/Kantrowitz.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Gloria Anzaldúa publicó este libro en 1987, por lo que se refiere a finales del siglo xx.

<sup>7</sup> Irena Klepfisz, «Secular Jewish Identity: Yidishkayt in America», en Kaye/Kantrowitz y Klepfisz (eds.), *The Tribe of Dina*, p. 43.

<sup>8</sup> «Sign», en *We Speak In Code: Poems and Other Writings*, Pittsburgh, Motherroot Publications, Inc., 1980, p. 85.

Tomado de *Borderlands/ La frontera la nueva mestiza*. Traducción de Carmen Valle. Capitán Swing Libros, 2016. Se reproduce con la autorización de la editorial.



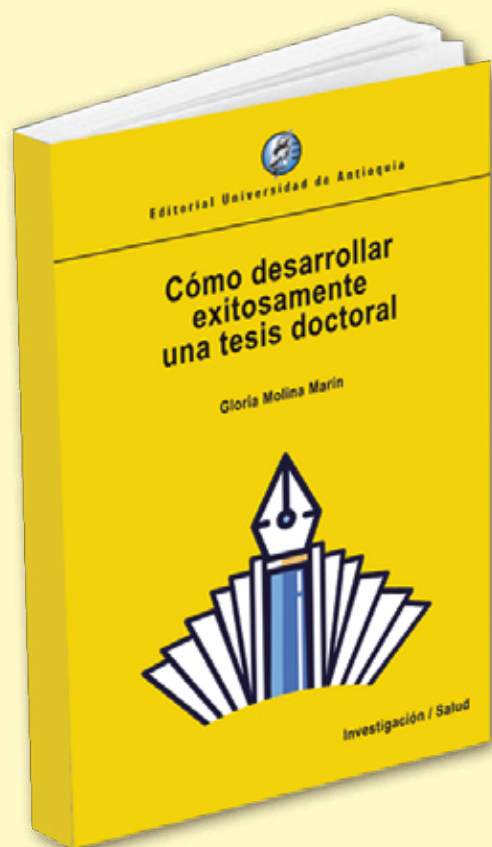




**Editorial Universidad de Antioquia®**


Una editorial para leer el mundo





Venta en línea

<http://editorial.udea.edu.co>

@editorialudea 









*Amenaza*  
Collage digital  
41 cm x 27 cm  
Ana María Jiménez Vélez, 2020



A black and white portrait of a man, likely Jorge Luis Borges, wearing a brown tweed jacket, a white shirt, and a dark striped tie. The image is heavily stylized with text overlays. The word 'BORGES:' is in a large, bold, gold-colored font on a black rectangular background, positioned over the man's forehead. Below it, 'EN LAS' is in a white, sans-serif font on a dark, oval-shaped background that covers his eyes. Further down, 'MÁRGENES' is in a white, sans-serif font on a black rectangular background, and 'DE LA FILOSOFÍA' is in a white, sans-serif font on another black rectangular background, both covering his nose and mouth. The overall composition is centered and uses high contrast between the text and the background elements.

**BORGES:**

EN LAS

MÁRGENES  
DE LA FILOSOFÍA

**MARIA CAMILA GALVIS HENAO**

Estudiante de Maestría en Literatura  
Universidad Tecnológica de Pereira

Quien busque certezas que no lea a Jorge Luis Borges. En sus páginas ningún pensamiento que requiera la complacencia de una confirmación se sentirá cómodo. Todo lo contrario, cada una de sus ideas, articuladas en el vaivén de un laberinto infinito, es causa de perplejidad. “Un laberinto tiene como fin confundir a los hombres”, dice Marco Flaminio Rufo en “El inmortal”. Su literatura no es la excepción. Entre caminos que nacen de una misma ruta y luego se bifurcan *ad infinitum*, el lector incauto que busque una posible salida no hallará ninguna. No lo hará porque no existe. En el universo borgeano lo singular es fuente de pluralidad, pretexto de una multiplicidad inagotable. Cada salida es la entrada a nuevos y diversos senderos. Susplicacia y paciencia parecen pues elementos igualmente necesarios para su comprensión. Perderse, detenerse y recomenzar es, quizá, el desafío más grande que nos propone. En medio de una cultura que elogia la economía del pensamiento, entendiendo por símbolos de valor la facilidad y rapidez; su llamado es a bajar la velocidad, reconsiderar las cosas cuanto sea necesario. Leer sin prisa, a la manera de Nietzsche, para encontrar indicios, al estilo de Sherlock Holmes. Indicios que, en todo caso, jamás conducen a un punto final. Las propuestas borgeanas no poseen el sentido de palabra última. Esto explica la necesidad latente del autor por corregir sus textos incontables veces. Al asumirlos siempre borradores, se aseguraba de volver a ellos y leerlos con la severidad de un crítico que no se permite pasar de largo ningún detalle. Sabía bien que palabras, signos e ideas finales son el reflejo de un entendimiento estático, clausurado por falta de actividad.

Justamente en ello radica el carácter filosófico de su literatura: moviliza el pensamiento mediante la duda, sospecha e inquietud. Ficción que filosofa o filosofía que ficciona da igual el nombre que le demos. Ninguna categoría puede encerrar el sentido de una apuesta estética que huye a los límites y dialoga con la alteridad que se sabe siempre otra. Es una invitación a mirar la vida con ojos de infante, para cuestionar con sutil agudeza todo lo considerado incuestionable por tener un supuesto carácter de obviedad. Lo obvio es ceguera selectiva, no vemos más allá de lo que queremos ver. Donde todos dicen costumbre, Borges grita asombro. Bien dijo Aristóteles que los hombres comienzan siempre a filosofar impulsados por la admiración, ya sea de fenómenos simples, comunes; o complejos, *v.gr.*, las leyes del cosmos. Asombrarse y filosofar: dos caras de la misma moneda. La estupefacción propia del asombro es la manera en que se nos revela el carácter enigmático y atractivo de la vida, en el cual la filosofía siempre ha intentado penetrar. Quien se admira o asombra ante algo, reconoce su ignorancia. Condición necesaria para que se configure una apertura al conocimiento. No otro sentido posee el famoso *no saber* socrático. Solo lo desconocido nos insta a comprenderlo. Creer conocer algo en su totalidad cierra las puertas del descubrimiento. Además de ser una creencia a todas luces indefendible, ya hace tres siglos Kant concluyó en su *Crítica de la razón pura*, la imposibilidad del entendimiento para captar la realidad objetiva e invariante del fenómeno. ¡Como si existiera tal realidad suprasensible! Yendo un paso más adelante, hemos de asistir con Nietzsche al ocaso de la verdad, no hay hechos sino



interpretaciones. Vale lo mismo decir: no hay sustancias sino apariencias. El registro de una percepción unívoca se rompe ante la dispersión interpretativa, ante la iniquidad de la unidimensionalidad expositiva. Propiamente, la ficción cumple con una tarea considerable: nutrir la pluralidad de rumbos y explicaciones de todos los mundos posibles.

Conclusión a la cual nos conduce Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, relato que despliega claramente el talante filosófico de su propuesta, irreductible a la alusión de algunos nombres y conceptos de la historia de la filosofía. Allí narra la existencia de Tlön, planeta regido por leyes idealistas. “Ser es ser percibido”, sentenció Berkeley en su momento. Premisa que cobra total sentido en este lugar. No hay realidad alguna que trascienda a la mente tlonista, todo se resume en la percepción de cada individuo. Abocados en un solipsismo absoluto, las ideas platónicas, guardando las debidas proporciones, tan solo cambian de morada. Ya no es necesario un mundo ultraterreno, toda vez que con San Agustín (paradójicamente buscando a Dios) fue descubierto el ámbito de la interioridad. Es el alma o la mente, el espacio requerido para albergar las ideas que se tienen del mundo, el cual solo puede ser afirmado en tanto percepción subjetiva. No es el perro que está a mi lado, sino la idea que me hago de él, la única certeza de la que me puedo valer. Un mundo edificado sobre ideas niega todo componente material. Las consecuencias de este inmaterialismo son, tal cual sucede con cualquier postura radical, complejas y paradójicas. Cuestiones que pasan de largo en el relato borgeano. Algo totalmente aceptable tratándose de una construcción ficcional que representa ciertas premisas filosóficas para desplegar un pensamiento inquieto ante relatos fundacionales. No es el idealismo en su conjunto sino la crítica a la metafísica que de él se despliega lo que convoca al escritor argentino. Si aceptamos que todo es percepción individual, nos adentramos en un terreno nominalista, el mismo de “Funes el memorioso”, donde ninguna idea universal tiene cabida. La relatividad de las percepciones no permite la construcción de un saber objetivo, universalmente válido. Por la vía de la sensibilidad no hay permanencia alguna a la cual se pueda acudir en cualquier momento para ser aprehendida. Fue por ello que Platón confirió a los sentidos el estatuto de enemigos de la verdad. Los fenómenos son mutables, inestables; devienen siempre otros. Sin presencia no queda más que apariencia pura. Esto lleva a Borges a plantear una de sus citas célebres: “la metafísica es una rama de la literatura fantástica”. Solo en la fantasía, en los sueños o desvaríos de la razón, la multiplicidad y variedad mundana es traducible en una epistemología unívoca, estática, incondicionada. Por su parte, la experiencia demuestra que el mundo es la construcción que cada uno hace de él. Inmerso en una tradición cimentada en taxonomías, Borges se acoge a las posibilidades de una época posmetafísica y señala la hermenéutica propia de su quehacer literario como un camino menos estrecho para conducir las rutas por las cuales ha de naufragar todo pensamiento que se sabe a la deriva. En el rechazo a los discursos categóricos se evidencia su filosofar en las márgenes de lo establecido.

No obstante, asumir que en Borges se halla un explícito sentido filosófico es una herejía para los guardianes de la Filosofía. Esquizofrenia comprensible si se tiene en cuenta que ocupados en buscar respuestas olvidaron quién hacía las preguntas. Negar la subjetividad de toda empresa humana es querer tapar el sol con un dedo. La filosofía no escapa a esta realidad. Las formas de filosofar son directamente proporcionales a la cantidad de individuos que hay en el mundo. Entre pretensiones científicistas, establecer un método exacto para hacer filosofía es, probablemente, el mayor exabrupto. La corroboración de este despropósito hizo que Husserl, a pesar de sus intereses, entendiera el fracaso de erigir la filosofía en ciencia rigurosa. Siglos de expresiones filosóficas diversas niegan la utopía de una razón omnicomprensiva. En “Pierre Menard, autor del Quijote”, apunta Borges: “una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía”. De hecho, el autor de *El Aleph*, heresiarca o no, representa la cara más humana de un saber que al encerrarse en los confines de la academia, sacraliza su potencial racional y envilece su procedencia emocional. Sacralización que, entre otras cosas, nos dejó la experiencia de la guillotina. En la Francia revolucionaria y “librepensante”, cuna de ilustres filósofos, la cuchilla afilada hizo rodar las cabezas de todos los individuos que en el uso pleno de su voluntad no se sometieron a la tiranía de una razón subyugada a las pasiones más viles y rastreras de la condición humana. Del amor a la razón nació el odio a quien osara pensar. Paradoja representativa de la ambigüedad que encarna la historia de la humanidad, guiada por las emociones que los idólatras de la razón en su afán adoctrinador deliran anular.

Originalmente, la filosofía es amor a la sabiduría, definición que va más allá de un análisis etimológico. Amantes de la sabiduría fueron aquellos hombres admirados por la sublimidad del cosmos, quienes penetraron en su comprensión, sin más justificación que encontrar en esto un sentido vital. De ellos estaba bastante lejana la idea de filosofía en términos de un ejercicio de erudición, basado en construir y refutar sistemas en los que se intenta contener el mundo. El afán sistemático y metafísico se impone con el paso avasallador de una razón instrumental que todo lo intenta comprender para dominar. Algo que, por demás, surge de la posibilidad de escribir una vez y



para siempre determinada lectura del mundo. La escritura eterniza la palabra proveniente de cierta lucidez fugaz. Ingenuo es olvidar la fugacidad de la que nace todo pensamiento; el cual solo es eterno en su pasividad, cuando convertido en ideología, se limita a reafirmar los resultados de operaciones mentales aparentemente categóricas. Por su parte, el pensamiento activo no puede desligarse de un escepticismo primario. Pensar es propiamente repensar. Poner en cuestión, deconstruir ideas, conceptos, doctrinas; hallar sus fundamentos y someterlos a crítica. Proceso del cual nadie sale indemne, del mismo modo que no lo hace quien lee a Borges.

En él, literatura y filosofía son sustantivos que se conjugan con los mismos verbos: pensar, imaginar, recrear. El cuestionamiento de problemas que la tradición filosófica occidental da por resueltos es la más clara muestra de ello. Infinitud, azar, inmortalidad, lenguaje, metafísica, causalidad; temas recurrentes en su obra. Lejos de juzgarlos de manera absoluta, al asumir en la literatura su modo de expresión, amplía las rutas interpretativas, erige nuevas opciones, crea mundos plurales, irreductibles en una definición. Pluralidad cosmopolita. En sus escritos nos encontramos con la universalidad propia de un enciclopedista. Pasar horas enteras en alguna biblioteca de Buenos Aires, leyendo la Enciclopedia Británica, le confirió la oportunidad de plantear sus ideas de manera intertextual y transversal. Parafraseando a Bernardo de Chartres, a hombros de gigantes se sitúa la literatura borgeana. Es un hipertexto, una biblioteca total a pequeña escala. Heráclito, Platón, Berkeley, Schopenhauer; Homero, Shakespeare, Whitman, Unamuno; espacio, tiempo, número, son algunas de las referencias a las que acude para expresar sus propuestas estéticas, filosóficas, históricas, lingüísticas. El

escritor argentino es la renovada voz de la tradición con la que dialoga en sus lecturas. Haciendo evidente así lo propuesto en el *Eclesiastés*: “nada nuevo hay bajo el sol”. A modo de palimpsesto, su obra es un acercamiento a la riqueza cultural de Occidente y Oriente. No hay que creer por tanto que se trata de una cuestión mimética, de ninguna manera. No copia lo ya dicho, se apropia de muchos pensamientos: los comprende, inquiera, ahonda en sus vacíos y matices. Profundiza hasta rincones impensados el saber del cual es heredero. Una vez asido a su ser, lo transforma en arte. Su autenticidad radica en la palabra precisa, en los juegos de una imaginación que tiene la capacidad de decir lo que otros dijeron, de una manera en que nadie lo dijo. En términos de Martha Nussbaum, diríamos que huye del estilo plano, carente de asombro y sorpresa, propio de la prosa filosófica, el cual es incapaz de abarcar en su totalidad el misterio, la complejidad y belleza





del mundo. Borges hace de la cultura de sus ancestros y contemporáneos un poema. Entre versos elaborados con la técnica propia de un erudito, compone obras a las que probablemente un lector ávido de belleza e ideas que confronten sus prejuicios, deseará volver.

Leer su obra es doblemente significativo: place el alma y nutre el espíritu. Este es el resultado de una sensibilidad que encuentra en la sesgada historia de la filosofía, variedad de expresiones estéticas que dotan de sentidos la existencia. Sin proponérselo expresamente, Borges reivindica el carácter estético de la filosofía, acerca del cual Nietzsche tanto llamó la atención. El discurso filosófico es apolíneo, intenta ordenar el caos subyacente al mundo. La forma derivada de este orden es, esencialmente, una creación artística que nada tiene que ver con la utopía de una realidad sustantiva. Confundir esta *poiesis* con una verdad inexorable es el error en el que cae toda metafísica. Confusión que encuentra en la empresa borgeana una fuente literaria fecunda. De allí se deriva la pluralidad y amplitud que reclamamos, cada vez con mayor ahínco, los individuos modernos, en tanto declaración irrevocable de nuestro derecho a escapar de los límites que los sistemas nos imponen, en su intento de sometimiento absoluto de la individualidad.

Jorge Luis Borges, en fin, a treinta y cuatro años de su muerte no ha perdido actualidad. Su pensamiento ilumina la visión de quien actualiza su presencia por medio del tránsito de su obra. Yo misma he sido él cuando en un impulso anarquista anhelo la libertad que halla en el arte una auténtica morada; cuando me asombro ante las cosas que pasan inadvertidas a los otros, encontrado en ellas un renovado sentido vital. Cuando huyo del mundo exterior y me encierro en mi biblioteca para naufragar en sus letras, repitiendo el verso que signa indeleble mi existencia: “Siento el pavor de la belleza; ¿quién se atreverá a condenarme si esta gran luna de mi soledad me perdona?” Adentrándome así en un universo donde la belleza y el pensamiento me redimen de una realidad que coarta cada paso dado, señalándome los caminos por los cuales debería divagar. ■

## Referencias



- Aristóteles. (1998). *Metafísica*. Madrid, España: Gredos.
- Borges, J. L. (2007). *Obras completas*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Kant, I. (1967). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Nietzsche, F. (2008). *Fragmentos póstumos IV*. Madrid, España: Tecnos.
- Nussbaum, M. (1995). “Introducción: Forma y contenido, filosofía y literatura”. *Estudios de filosofía 11*, Universidad de Antioquia.



Concord Woods, Massachusetts  
Foto: Jeff

## **FREDDY TÉLLEZ**

Nacido en Bogotá y doctor en filosofía de la Universidad de París VIII, vive en Europa desde hace más de cuarenta años; actualmente reside en Suiza.



\*

Henry David Thoreau (1817-1862) es ese hombre que a los diecinueve años, en la ceremonia de recepción de su diploma de bachillerato en letras, proclama en voz alta: “Este curioso mundo en el que vivimos es más maravilloso que útil. Ahí está, no tanto para que lo utilicemos, como para que lo gocemos y admiremos. El orden de las cosas debería ser invertido: el séptimo día debería ser para el hombre el del trabajo, en el que se gane el pan con el sudor de la frente, y los seis restantes su domingo consagrados a lo que le gusta, así como a su alma...”.

Y un año antes escribía: “Nuestro indio es mucho más hombre que el habitante de las grandes ciudades. Vive como hombre, piensa como hombre, muere como hombre... El segundo es instruido, sin duda. La instrucción es una invención del arte, pero no es esencial a la perfección: es incapaz de educar...”<sup>1</sup>.

Esas dos citas nos revelan a Thoreau por entero. Su vida será una explicitación, una ramificación en profundidad de esas convicciones primigénias, juveniles. Resulta difícil encontrar un caso de integridad similar, de terquedad y obsesividad ética parecidas, y *tan bien formuladas*.


Thoreau es un ejemplo destacado de desadaptación lograda. Alguien que “vivirá la paradoja”, tal como lo anota uno de sus biógrafos, “de pasar cuarenta años de aventuras en el reducido perímetro de un villorrio. Catorce volúmenes de un Diario íntimo, cinco o seis libros inmortales demuestran el éxito de la opción”<sup>2</sup>.

Al reducido perímetro de su Concord natal, en Massachusetts, podría agregarse la pretendida exigua actividad autoproclamada por el mismo autor, quien a los veintiún años escribía en su Diario: “qué (gran) héroe se puede ser, sin (siquiera) tener que levantar un dedo”<sup>3</sup>. Thoreau, que nunca abandonó su región natal, es un ejemplo vivo de inactividad productiva, esa especie de oxímoron que revela más bien su intensa actividad interior. Pues es allí donde él hierve cual un volcán.

\*

Según se sabe, sus compañeros de estudio lo llamaban “el juez”. Toda su obra es un ejercicio crítico, a veces desmesurado, a veces de constatación. Pero crítico. Si ser lúcido significa no cerrar los ojos y observar y sopesar su propio presente, Thoreau fue, con Emerson (1803-1882), uno de los hombres más lúcidos de su época. Si ser juez implica situarse por encima





de los otros, para verlos mejor, condenándolos o apoyándolos según el caso, Thoreau fue uno de los jueces más implacables de sus contemporáneos y de su tiempo.

Esa es la primera capa constitutiva de su “desadaptación”: una capacidad analítica fuera de norma. De ahí igualmente su integridad moral. Thoreau encarna todo el complejo rigor de la frase “vivir como se piensa”. Digo “complejo rigor” en el sentido de severidad de juicio, pero asimismo de riqueza. Thoreau fue un “fabricante” de ideas y principios, que se extenderán, como es sabido, por todo el planeta. Que baste pensar en *La desobediencia civil*. También en *Walden o la vida en el bosque*, sin duda, aunque en menor medida por ser ese un modo de vida inaccesible al común de los mortales. De ahí que antes que de ideas se trate de formas de existencia, y precisamente porque en él esa diferencia no existió.

Vivir y pensar fueron en él una sola cosa. Al diablo, si el riesgo fue a veces la rigidez del comportamiento, el ascetismo moral y el criticismo severo de la mirada. Al diablo, insisto, vista la eficacia y productividad del ejemplo que dejó. Sin embargo, podríamos interrogar un hecho sintomático: me refiero a que, según parece, sus conciudadanos lo consideraban “a crank”, un maniático.

Robert Louis Stevenson (1850-1894) fue uno de los pocos escritores de ese siglo, si no el único, que supo confrontarse a esa problemática y que constituye lo que podríamos llamar la rica ambivalencia de Thoreau. En un ensayo de 1880 dedicado al autor, Stevenson establece de él un retrato crudo y severo. Refiriéndose a un grabado de su rostro, el escritor escocés considera que en este “no se halla la más mínima traza de calor humano”, a la vez que lo adorna de rasgos negativos: poco indulgente, descortés y “ni siquiera amable”. De hecho, continúa, Thoreau “se conmovía muy poco y sus pálidas sonrisas adolecían de convicción”<sup>4</sup>. A partir de ahí, las características se encadenan: Thoreau sería alguien al que le gusta posar, al que le era más fácil decir no que sí, al que el humor le parecía una virtud indigna; alguien que no deseaba compartir sus virtudes sino que las conservaba solo para él; su vida sin entusiasmo, temerosa del contacto con el mundo, estaría marcada por el temor e incluso la cobardía; era un espectador pasivo que se mostraba “fríamente cruel” en su búsqueda de bondad e “incluso mórbido en su busca de salud”.



Y aquí vale la pena citar por entero el siguiente párrafo:

Cuando vemos a ese mismo hombre privarse en prácticamente todos los dominios de casi todo lo que a sus conciudadanos les gustaba consumir de manera inocente, además de evitar las dificultades [...] de un comercio con la sociedad humana, reconocemos entonces esa salud valetudinaria que es más delicada que la enfermedad misma. Nada nos obliga a testimoniar respeto por ese modo de vida artificial. Una verdadera salud está por encima de dicho rigorismo. [...] El hombre obligado de renunciar a los hábitos de sus contemporáneos para llegar a ser feliz, se asemeja a aquel que para ese fin recurre al opio (Stevenson, 2009).

Allí no se detiene, claro está, el análisis de Stevenson. A lo largo de su escrito él no cesará de subrayar el valor positivo de la vida y el pensamiento de Thoreau. Pero es el balance complejo entre su visión cruda negativa y su admiración a pesar de todo, que conforma el mérito de su estudio. Por encima de una concepción apologética la vida de Thoreau resalta mejor. O para decirlo en sus propios términos: “Excepción hecha de sus excentricidades (y Stevenson las enumera una a una sin ninguna condescendencia) él había sondeado y puesto en obra una verdad de aplicaciones universales”.

Otra cita del mismo texto puede ayudarnos a explicitar nuestro propósito. Stevenson afirma: “Vivir puede resultar a veces difícil, pero no tiene en absoluto nada de meritorio en sí, y debemos poseer otros argumentos para justificar ante nuestra conciencia el hecho de continuar existiendo en esta tierra superpoblada”. Thoreau es aquel que no dejó de aportarnos argumentos para justificar nuestra existencia en esta tierra. Sólo que su riqueza se encuentra asimismo en otro pasaje de su obra del que Stevenson estima que podría dirigirse con certeza a su propio autor. A saber: “No seáis demasiado morales. Así corréis el riesgo de privaros en exceso de la vida...”

\*

Cómo vivir sin que en ello se nos vaya la vida: esa preocupación que caracteriza a quienes sienten la terrible fugacidad del simple transcurrir, Thoreau la encarna de manera plena. Stevenson nos muestra que él la personifica a la vez *ambivalentemente*. **U**

<sup>1</sup> Léon Bazalgette, *Henry Thoreau sauvage*, Rieder et Cie. Éditeurs, Paris, 1924.

<sup>2</sup> Régis Michaud, *La vie inspirée d'Emerson*, Plon, Paris, 1930.

<sup>3</sup> Henry David Thoreau, *Journal, 1837-1861*, Denoël, Paris, 1986.

<sup>4</sup> R. L. Stevenson, *Un roi barbare. Essai sur H.D. Thoreau*, Finitude, Paris, 2009.

# WILCOCK: EN UNA LENGUA DE LA EXTRAÑEZA

JUAN FELIPE VARELA GARCÍA\*

\*Filólogo Hispanista de la Universidad de Antioquia y traductor autodidacta del italiano.

*Se per caso io dovessi rimanere in Italia, e riuscissi a imparare un po' meglio la lingua, farei certo il traduttore, perché mi sembra un mestiere più onesto che non quello di critico o capriccioso pensatore. [Si, por azar, yo debiese permanecer en Italia y lograrse aprender un poco mejor la lengua, de seguro sería traductor porque me parece un oficio más honesto que el de crítico o caprichoso pensador].*

Carta de Juan Rodolfo Wilcock a Italo Calvino, 14 de junio de 1962



Fotogramas del video  
*Un'ora con Rodolfo Wilcock*  
de Gastone Favero.

Hacer de la lengua primaria un habitar pasajero. Arraigarse, es decir, echar raíces, equivale a endurecerse y paralizarse. Quienes transitan entre las lenguas sin dominarlas completamente saben que el proceso de aprendizaje va acompañado siempre de ductilidad y fragilidad, de los anojos, las fantasías y los caprichos del hablante visitante. Con sus inseguridades —pero sin dejar nunca de lado su peculiar *humour*— Wilcock se dirigía al prestigioso Italo Calvino cuando este le propuso colaborar en la editorial Einaudi como lector y traductor de escritores en lengua inglesa y española: «prima dovrei

imparare a usare, se non altro, le preposizioni italiane; e prima ancora le consonanti doppie. Soltanto allora potrei esigere che le segretarie della casa Einaudi mi chiamino Wilcock invece di Wilcokk» [primero debería aprender a usar, por lo menos, las preposiciones italianas; e incluso antes las consonantes dobles. Solo entonces podría exigir que las secretarias de casa Einaudi me llamen Wilcock en lugar de Wilcokk], escribía en la misma carta del 14 de junio de 1962.



Juan Rodolfo Wilcock nació en Buenos Aires el 17 de abril de 1919; de padre inglés, Charles Leonard Wilcock, y madre argentina de origen ítalo-suizo, Aida Romegialli. Su núcleo familiar presagia ya una existencia en las lenguas otras. En 1943 obtiene el título de Ingeniero Civil, profesión que abandona rápidamente, pues su temprana formación literaria y los vínculos de amistad con la intelectualidad argentina de la revista *Sur* —Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, juego de luces y sonidos que constituye una suerte de trinidad divina en la que Wilcock se siente espectador fascinado— habrían de depararle otros caminos, más allá de los ferrocarriles porteños.

En 1957 se desatan dos osadas ‘renuncias’: Wilcock se desentiende de su obra publicada hasta entonces (algunos afirman que quema, otros que retira de las bibliotecas y librerías bonaerenses sus seis primeros poemarios más la obra teatral escrita con Silvina Ocampo) y se propone dejar de escribir en una lengua cuyo público considera apenas como el espectro de un fantasma. En junio de ese mismo año se establece en Roma y elige el italiano, no solo porque es la lengua que más se asemeja al latín, también por un deseo de autotransformación que va configurándose en el contacto entre lenguas.

Un libro de cuentos como *Il caos* (1960), el primero publicado en el idioma hospedante, será el detonante perfecto de esa lengua mutable creada por Wilcock, quien antes había publicado algunos de esos cuentos de forma independiente en revistas hispanoamericanas e italianas. Los textos dispersos fueron agrupados, traducidos por el mismo Wilcock al italiano, editados por la casa editorial de Valentino Bompiani y, ante el lamentable resultado (los monstruos cagatintas habían hecho de las suyas), el escritor optó por recuperar los derechos de la obra para refundirse en su lengua de origen.

Escribir desde afuera no es para Wilcock asumir, obediente, las reglas imperantes del idioma visitado, todo lo contrario: es el visitante quien funda sus propias reglas (o su propio caos) y acuden a él presencias, reminiscencias de aquella primera lengua casi olvidada, para pasar a escribir «en raro castellano».

La vida de este hacedor de monstruos —tan cercanos y familiares para aquellos que pertenecen al ámbito de las letras— está poblada de múltiples ficciones posibles. Pensemos en sus personajes, particularmente en las fuerzas actantes más recurrentes: el escritor, sus censores y el crítico literario. Un escriba anónimo que «musita y ordena vocablos en la sombra» (Wilcock, 2015, p. 171) es interrumpido por su editor. El veredicto sobre uno de sus libros está casi listo:



*Señor Viminal:* —No cante victoria antes de tiempo. El censor tarda siempre sus buenos meses en gestar alguna opinión. Bástele saber que su libro se encuentra en franco proceso de publicación. Después de todo, recuerde que usted escribe en castellano, a todas luces una lengua muerta.

*Escriba:* —A ratos intento revivirla (Wilcock, 2015, p. 174).

Pero revivir una lengua que, para Wilcock, parece estar agonizando, supone la creación de otra lengua nueva. En ese sentido, su irreverencia frente a la lengua primaria, que no es ni siquiera materna, difiere radicalmente de la resolución de Beckett —cuyos poemas ingleses fueron traducidos al italiano por Wilcock— al renunciar al inglés y decidirse a escribir en un francés que no dominaba, empobreciendo así su escritura, porque lo que Beckett buscaba era una literatura de la penuria, reducir la lengua a *detritus*. Siempre consecuente con su oficio de escritor-traductor y no pudiendo concebir la propia poética sino como una constante autotraducción, esto es, como una forma de traición a los arbitrarios moldes de una supuesta identidad impuesta por nacimiento (y de la que se puede prescindir si se quiere), podría afirmarse entonces que Wilcock escribe desde una lengua de la extrañeza. Y es que desde el momento en que un extranjero empieza a alabar todo aquello que le es ajeno, pierde su miedo de extranjero y se vuelve creador insospechado. Por eso la migración lingüística voluntaria de Wilcock no encuentra otras vías de realización más que en el enrarecimiento o en la burla de la nueva cultura, más que en su deterioro o empobrecimiento.

El extranjero-extraño encuentra los estímulos para potenciar su ser-traductor, así como la extravagancia va buscando su tono en la escritura del idioma adoptado, lo cual es mucho más honesto que pretender convertirse en el nuevo fabricante de un producto con fecha de vencimiento y que, de hecho, ya no se produce más: verdadera crítica literaria. Esta se encuentra en un estado de putrefacción tan lamentable que Wilcock no puede sino concebir a su «crítico letterario Berlo Zenobi» como «una massa di vermi» [una masa de gusanos] que «lascia sempre dietro qualche nematelminto morto, sulle sedie o sui cuscini» [deja siempre detrás algún nematelminto muerto sobre las sillas o los cojines] (2019, p. 40). A la repulsión por estos *ascaris lumbricoides*, que suelen adaptarse a ciertas revistas, periódicos y editoriales (esta clase de parásitos tiene una ávida necesidad de nutrición),

se suma el desprecio por los escritores mediocres, pensadores caprichosos, pero de otra categoría que no conoce las excentricidades de Wilcock, aquellos que escriben y escriben, pero que sufren en la misma proporción que publican, porque, como no tienen imaginación, están «costretti viziosamente a riprodurre gli esseri che già conoscono» [obligados viciosamente a reproducir



los seres que ya conocen] (Wilcock, 2009, p. 53). Ese tipo de escritor, para Wilcock, es un chimpancé, un animal de circo al que se le enseñan un par de trucos; lo más desagradable es ver cómo los espectadores-lectores aguardan: tienen fe en que aquel pueda llegar a realizar alguna maroma interesante y digna de aplausos.

Pero ¿qué placer hay en *no* inventar la propia mujer, los propios ángeles y demonios? Se pregunta Wilcock, quien fantasea en exceso, tanto que hoy se le conoce en Italia como el «scrittore venuto dall'Argentina che sbeffeggiò la società letteraria italiana» [escritor venido de la Argentina que se burló de la sociedad literaria italiana] (Camurri, 2010, p. 130). La imagen de un celador de zoológico no sería nada descabellada.

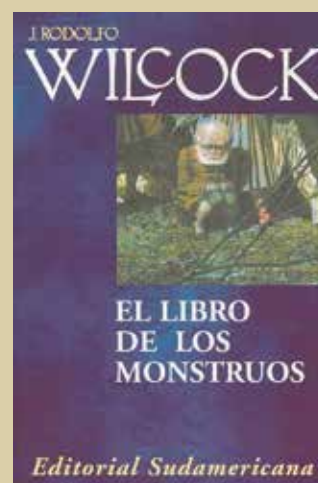
En su *serraglio* —colección de animales feroces; pero también es el serrallo del sultán— Wilcock observa, imagina, registra. Reseñó en periódicos y revistas (*Il Mondo*, *Voce Repubblicana*, *L'Espresso*) espectáculos a los que no había asistido, que no había visto o que solo existieron en su mente; fue testigo de la gran broma que derrumbó los sueños del literato iniciado; denunció la corrupción de los premios, en los que de antemano se sabe quiénes serán los editores, pero no los autores ganadores. Y lo más inquietante, aconsejó que, dentro del espacio literario, lo mejor sería esperar con ardiente paciencia la inminente amenaza atómica para recomenzar desde cero. Su hipótesis consiste en que llegará un nuevo ciclo en el que poetas como Dante no tendrán ya nada que aportar, pues en otro tiempo hubo algo que se llamó «poesía», pero ese ciclo anterior ya está concluido (se cerró en los tiempos de Mallarmé y Lewis Carroll; incluso poetas como T. S. Eliot y Eugenio Montale alcanzaron a rozar sus confines). No obstante, otros ingenios, vates consagrados con muy buena voluntad, quieren hacer creer a los jovencitos modernizados, engañados pensando que son los representantes de una nueva generación poética, que aquel mundo caduco aún palpita.

El precio que Wilcock pagó por su insolencia fue caro. Aparte de ser censurado en los medios de difusión literaria más impensables de una Italia supuestamente libre —por un orgullo editorial personal no daré nombres—, del otro lado, en su tierra natal, apenas saben que un autor así existe. Si el espectro del español, con su literatura de extrañamiento, es tan solo un habitar pasajero, valdría la pena recordar esta anécdota en la que el tono irreverente de Wilcock aflora bajo la forma de una influencia ignorada. En cierta ocasión le pregunté a una muy buena amiga si había leído a Juan Rodolfo Wilcock —entre otras cosas, es una atenta lectora de la literatura argentina—. «Fue amigo de Borges» —le dije. Ella me respondió: «No lo conozco. ¿No será más bien una invención de Borges?». **U**

## Referencias



- Camurri, E. (16/01/2010). Il genio della sprezzatura. *Il Foglio*. Recuperado de <http://www.cristinacampo.it/public/il%20foglio%2016%2001%202010%20sulla%20sprezzatura.pdf>
- Wilcock, J. R. (2009). *Il reato di scrivere*. Milano: Adelphi.
- Wilcock, J. R. (2015). Escriba. *El caos* (pp. 171-178). Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Wilcock, J. R. (2019). Berlo Zenobi. *Il libro dei mostri* [eBook] (pp. 40-41). Milano: Adelphi.



*El Libro de los monstruos*  
Juan Rodolfo Wilcock  
Editorial Sudamericana, 1999



# PROFESORA DE FILOSOFÍA

**GUSTAVO FORERO**

Escritor colombiano autor de *Desaparición* (Ediciones B, 2012) y *Amantes y destructores. Una historia del Anarquismo* (Iliada, 2019).

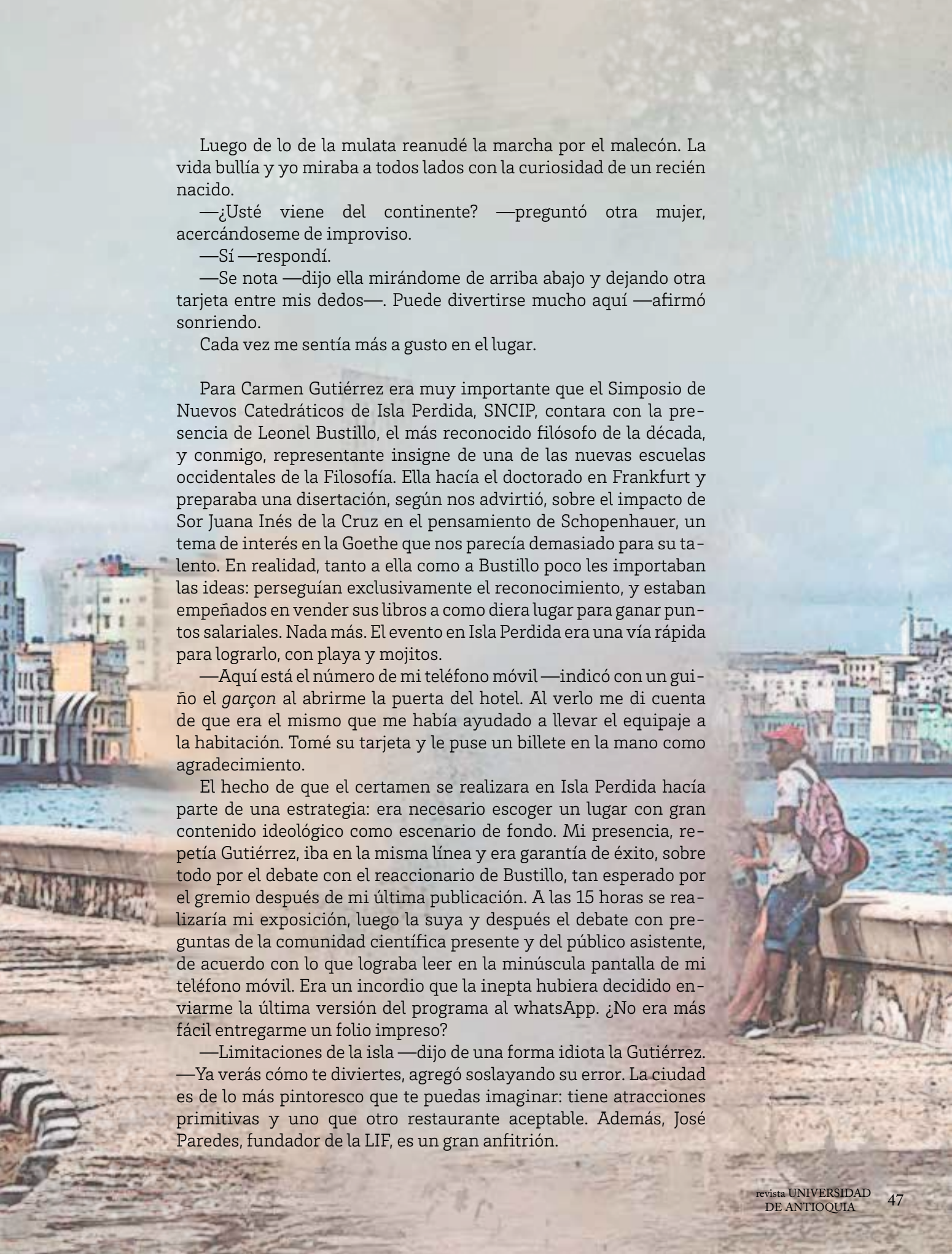
*La superioridad de la inteligencia conduce a la insociabilidad.*  
Schopenhauer

Crucé la calle 4 y llegué al Gran Paseo, que estaba ubicado a la orilla del mar. Cerré los ojos satisfecho. Al fin estaba en el famoso malecón del que tantos artistas habían hablado, el inefable Hemingway entre ellos. Mi rostro y mi cuerpo se sintieron totalmente renovados, frescos. Parecía que hubiera echado el tiempo atrás. Reanudé la marcha a pesar de que las nubes en el horizonte indicaban la proximidad de una tormenta. Al caminar sentía el aire como una caricia de peces y sal. Los gritos de la calle se chocaban con las olas, al tiempo que el sol golpeaba las pieles de isleños y turistas. ¡Qué lejos estaba todo esto de esposas, hijos o alumnos! Me sentía renacer, en libertad.

—¿Buscas compañía? —me susurró una mulata que pasó a mi lado. Me quedé mirándola, pero no se detuvo. Solo me dejó entre los dedos una tarjeta de visita que terminé metiendo en el bolsillo del pantalón, junto a las demás.

Eran ya las 17 horas del martes 13 de agosto. Había llegado ese mismo día, a las 14 horas invitado por la Academia de Estudios Filosóficos Intensivos, AEFI. En mi calidad de Ph.D. de Leipzig, el día miércoles 14, a las 15 horas, dictaría una conferencia magistral sobre las características de la Filosofía actual, tema central del SNC: Simposio de Nuevos Catedráticos. Dada la insistencia de "la inepta", Carmen Gutiérrez —que a la postre fungía como Secretaria General de la Liga Internacional de Filosofía, LIF—, había interrumpido mis ocupaciones habituales en la Academia Rostidle, AR, para asistir al certamen. Esto en términos académicos implicaba abandonar a mis "queridos" estudiantes de Filosofía Contemporánea durante una semana, del lunes 12 al viernes 16 de agosto, y en términos prácticos, más trabajo al volver y la perorata estúpida de Gutiérrez por el laburo acumulado.





Luego de lo de la mulata reanudé la marcha por el malecón. La vida bullía y yo miraba a todos lados con la curiosidad de un recién nacido.

—¿Usted viene del continente? —preguntó otra mujer, acercándoseme de improviso.

—Sí —respondí.

—Se nota —dijo ella mirándome de arriba abajo y dejando otra tarjeta entre mis dedos—. Puede divertirse mucho aquí —afirmó sonriendo.

Cada vez me sentía más a gusto en el lugar.

Para Carmen Gutiérrez era muy importante que el Simposio de Nuevos Catedráticos de Isla Perdida, SNCIP, contara con la presencia de Leonel Bustillo, el más reconocido filósofo de la década, y conmigo, representante insigne de una de las nuevas escuelas occidentales de la Filosofía. Ella hacía el doctorado en Frankfurt y preparaba una disertación, según nos advirtió, sobre el impacto de Sor Juana Inés de la Cruz en el pensamiento de Schopenhauer, un tema de interés en la Goethe que nos parecía demasiado para su talento. En realidad, tanto a ella como a Bustillo poco les importaban las ideas: perseguían exclusivamente el reconocimiento, y estaban empeñados en vender sus libros a como diera lugar para ganar puntos salariales. Nada más. El evento en Isla Perdida era una vía rápida para lograrlo, con playa y mojitos.

—Aquí está el número de mi teléfono móvil —indicó con un guiño el *garçon* al abrirme la puerta del hotel. Al verlo me di cuenta de que era el mismo que me había ayudado a llevar el equipaje a la habitación. Tomé su tarjeta y le puse un billete en la mano como agradecimiento.

El hecho de que el certamen se realizara en Isla Perdida hacía parte de una estrategia: era necesario escoger un lugar con gran contenido ideológico como escenario de fondo. Mi presencia, repetía Gutiérrez, iba en la misma línea y era garantía de éxito, sobre todo por el debate con el reaccionario de Bustillo, tan esperado por el gremio después de mi última publicación. A las 15 horas se realizaría mi exposición, luego la suya y después el debate con preguntas de la comunidad científica presente y del público asistente, de acuerdo con lo que lograba leer en la minúscula pantalla de mi teléfono móvil. Era un incordio que la inepta hubiera decidido enviarme la última versión del programa al whatsapp. ¿No era más fácil entregarme un folio impreso?

—Limitaciones de la isla —dijo de una forma idiota la Gutiérrez. —Ya verás cómo te diviertes, agregó soslayando su error. La ciudad es de lo más pintoresco que te puedas imaginar: tiene atracciones primitivas y uno que otro restaurante aceptable. Además, José Paredes, fundador de la LIF, es un gran anfitrión.



Al llegar este martes 13, tomé la habitación del Hotel Palacé, HP, cerca de la costa. Desde su balcón, veía pasar hombres, mujeres y otras naturalezas de lo más llamativos. Así, punzado por la curiosidad, decidí bajar. Quería olvidarme por un rato de que algo de mi conferencia magistral no funcionaba por completo. No estaba en Alemania, me repetía, pero ni aún así lograba convencerme de lo que sin lugar a dudas era una nimiedad. Con algo de esta culpa profesional, tomé entonces los folios impresos de mi intervención y salí a pasear por el malecón.

Un ser muy peculiar que atendía la recepción, ataviado de un minúsculo ajuar, me había entregado la primera tarjeta.

Luego, un tanto seducido con las sonrisas precedentes a lo de las tarjetas, llegué a un restaurante frente a la playa, el *Saison des huîtres*. Tanta oferta epidérmica me había abierto el apetito. Tomé asiento en una de las mesas descargando a un lado los folios que había traído del hotel. El fuego de una pequeña bujía refulgía en el centro. A su lado, vi otra tarjeta. Al principio ni reparé en ella, pues parecía igual a las anteriores.

—¿Va a tomar algo? —inquirió entonces una joven que apareció de la nada. Su delicada apariencia me resultó tan impactante que justo en ese preciso instante sentí que los folios y las reservas en torno a mi conferencia salían expulsados de mi cabeza como un bumerang.

—Dame un whisky doble en las rocas —dije con dificultad.

La aparición escribió el pedido en su libreta. Yo me quedé observándola sin quitar mis ojos de sus caderas: su voluptuosidad era exquisita. Caminaba como surcando. Le seguí el rastro hasta que se perdió por una puerta que, supuse, llevaba a la cocina. Entonces sentí una dolorosa decepción, y no sé por qué extraña asociación de ideas, comprendí, con exactitud meridiana, lo que fallaba en la forma de exponer el tema de mi conferencia.

Mientras buscaba un bolígrafo en el bolsillo de mi camisa, la alucinación hecha camarera trajo el whisky en una bandeja. Apenas había alcanzado a echarla de menos, o así lo creí, cuando reapareció. Al mirarla de nuevo, hipnotizado, lo olvidé todo, literalmente todo, incluida cualquier inseguridad relacionada con lo escrito para el SNCIP. Su belleza latina era inenarrable, al punto que en definitiva me provocó un agudo dolor en el pecho y la sensación de que, pese a todo lo que había pensado de Gutiérrez, Paredes y compañía; de mis libros sobre la Filosofía Contemporánea, de Bustillo y demás; de los móviles pragmáticos del asunto el ser, en realidad, el reconocimiento de la ilusión que nacía del dolor era el propósito mismo de mi viaje.

—¿Le anoto esto en su cuenta? —interrogó la divinidad.

—¿Cómo dices? —le increpé abstraído por su perfección.

—Usted está en el Palacé, ¿verdad?

—Sí, por supuesto —respondí tomando conciencia de lo que me pedía—. ¿Cómo lo sabes?

—Aquí *todo* se sabe —contestó quejándose entre líneas de la situación de la isla. Así lo creí.

—Sí, anótalo en mi cuenta del hotel —agregué—. Y anota también una propina para ti.



—Es usted muy amable.

Entonces, dio la espalda y se dirigió nuevamente a la cocina.

—Tú sabrás cuál es mi habitación —le dije en un murmullo audible, tratando de retenerla.

Pero al parecer, no me oyó.

Otra vez la seguí con la mirada.

Recordé en ese momento la tarjeta que había visto al sentarme en la mesa. Decía *Vania* y, como las demás, tenía el número de un teléfono móvil.

Con la tarjeta en la mano, me quedé mirando hacia la cocina con la esperanza de que la muchacha cruzara la puerta. Y como no vino rápidamente, sintiéndome un poco frustrado por su ausencia me distraje en la relectura superficial de algunos apartados de mi conferencia. De todos modos, ya sabía lo que debía cambiar.

“La ilusión —comenzaba— crece en la medida en que disminuye la inteligencia. Como dijo alguna vez André Maurois, muchos hombres creen en la primacía de la razón y así se hacen sorprendentes *ilusiones*.”

Comprendí entonces la contradicción lógica del aserto, pero pensé que en esto no había problema. Eran las palabras del autor.

—¿Va a comer algo? —me preguntó súbitamente la muchacha en una nueva alucinación beatífica.

—No sé —dije desconcertado.

—¿Le traigo la carta? —agregó.

—Sí, por favor —contesté encandilado por su magnificencia.

—El plato típico del restaurante son las ostras, pero... yo prefiero la tilapia roja en salsa de almendras —dijo al extenderme el menú con su mano.

—Muy bien —le respondí como un autómata, sin dejar de pasear mis ojos por sus formas. Yo no quería consultar la carta, solo deseaba observarla.

—Tráeme esa tilapia —dije mirándola a los ojos.

La chica se retiró y se dirigió a la cocina.

Sintiéndome abandonado en medio de la nada, con el restaurante ocupado apenas por un par de turistas, reanudé la lectura de mi texto. Mi premisa fundamental, si mal no lo recordaba, era que yo no podía ser más que un transmisor de datos, un renombrador, pues ya todo está escrito: en los clásicos, en *La Biblia*, en *El Corán*, en Lévi-Strauss, en los tratados... El tiempo de nuevas ideas ha pasado y lo único que queda es organizar información y exponerla.

—Olvidé preguntarle... —me sorprendió de nuevo Vania—. ¿Quiere vino blanco para acompañar la cena?

¿Vino? Yo miraba sus ojos negrísimo, su piel brillante, la forma de mover sus manos, sus formas... Estaba sumido en un éxtasis contemplativo. Pero Vania, por supuesto, esperaba impaciente mi decisión ética.

—¿Le traigo... vino blanco?

—¿Hay vino blanco? —pregunté idiotizado.

—Sí —dijo—. Para los extranjeros hay de todo.

—Tráeme un *Chardonnay* frío —solicité manoseando con mi mente su espléndido cuerpo. Vania se marchó, de nuevo, y tuve que conformarme otra vez con la lectura de los folios:



"Desde la antigüedad, grandes filósofos se plantearon la cuestión como algo consubstancial a la evolución de la cultura. La reflexión en otros temas epistemológicos y las demás cuestiones humanas, incluido el arte, representaban materia rica para la *Intelligenz* de la época. Bien conocida es la sentencia antigua y matemática de que el hombre es mortal por sus temores e inmortal por sus deseos. Para los griegos, ante todo los presocráticos, la cuestión de la ilusión se vinculaba con el definitivo devenir al no-ser al que tenía que enfrentarse el hombre desde su nacimiento."

El impacto que Vania provocaba en mí era devastador. Tenía que hacer un gran esfuerzo para que, una vez desaparecía de mi vista, pudiera concentrarme en la lectura de mi conferencia. Con suma dificultad, mis sentidos se apaciguaban. Aunque... lo poco que releía me resultaba correcto. Reflexionaba en algunas de las oraciones de mi texto y me resultaban idóneas, no solo conceptualmente, quiero decir, sino *formalmente*. Sin duda, Vania provocaba este milagro y tenía que salir de la cocina para agradecerérselo.

Ojeando hacia allá, sin interés alguno, sucedió algo inesperado: distinguí la presencia del doctor Paredes en la sala, a cinco mesas de la mía, acompañado de una mujer obesa. Aunque solo lo había visto en fotografías, tuve la certeza de que se trataba de él: tenía la expresión de sabelotodo que yo le atribuía y una actitud reflexiva propia de quien mira y oye sin atender. El famoso académico me sonrió. Sin duda, también me reconoció por fotografías: las del SNCIP que servían para casos como este en que resulta necesario establecer identidades. Sin dudarlo, con la cortesía que me fue posible en mis circunstancias le devolví el saludo. Alcancé a pensar que por una dulce ilusión no podía dar al traste con mi carrera; me quedaba al menos este atisbo de conciencia. El hombre se levantó entonces y me hizo una señal para que me uniera a su mesa. Por mi parte, señalando a Vania le sugerí que declinaba la invitación porque debía quedarme en la mía, y, al parecer, por su sonrisa cómplice, lo comprendió.

Al instante, como una salvación frente a otra posible intromisión de Paredes en mis asuntos, Vania llegó con lo que sería la tilapia roja. El plato mismo me tenía sin cuidado dada su proximidad y yo la miraba en detalle. Con una sonrisa cortés que agravaba el dolor de mi pecho, la bella mujer puso el plato sobre la mesa.

—Espero que sea de su agrado —dijo.

—Claro que lo será. Se ve exquisito... ¡Como tú!

Sin duda, el whisky y la presencia de Vania me sumergieron en la delectación extraordinaria justa para proferir semejantes palabras. Mi atracción por ella iba en crescendo: aunque, lo mío no era un flirteo. Ella me había dispensado la claridad absoluta frente al propósito de mi texto.

—No me hagas caso —dije casi inmediatamente, sonriendo y tratando de ganar su interés, o al menos su indulgencia—. Hablo mucho. Mi lugar es la academia.

—¿Satisfecho, entonces, *profesor*? —preguntó ella de manera cortante, ignorando a la vez disculpa y coqueteo.

—¡Sí! ¡Excelente! La tilapia parece deliciosa.

—Si se le ofrece otra cosa...



—No —dije—, por ahora, no. Gracias —agregué, y Vania, que me miraba de soslayo, dio un giro para marcharse.

—¡Espera! —le dije. El alcohol y el dolor de mi pecho, que se incrementaba al tiempo que ella se iba, me empujaban a llamarla—. Tú... —comencé— ¡eres Vania!

—¿Vania? —repitió ella sorprendida—.

—Vania —repetí con una risa maliciosa pero estúpida.

La de la tarjeta —continué emocionado mostrándole el cartoncito—. Es que... quiero pedirte algo... ¡Entiéndeme! ¡Quisiera que tú y yo... —La chica me miraba perpleja—. Tú sabes...

Ella se dio la vuelta de inmediato y caminó otra vez hacia la cocina. Ante esta reacción, tuve un asomo de duda. ¿Ella era Vania? Me quedé mirando la puerta del fondo y, sin quererlo, me di cuenta de que de nuevo Paredes miraba hacia mi mesa. Le hice otro guiño tratando de disipar su interés, pero él me respondió entonces con un gesto directo, de esos que se entienden entre hombres en este tipo de situaciones. En respuesta, le sonreí con la camaradería propia del asunto y con picardía ambos retomamos nuestras respectivas cenas. A continuación corté, pinché, como pude levanté el tenedor y empecé a comer la tilapia, y, para evitar otro encuentro visual con el académico, retomé la lectura de mis folios fingiendo concentración.

Intenté leer otro folio, pero no logré avanzar un ápice... no dejaba de pensar en las caderas de Vania. Pasaban los minutos y la chica no volvía. Con dificultad terminé la tilapia y, mientras esperaba su regreso, serví y bebí varias copas del vino que ella misma me había sugerido. La botella se terminaba. Entonces, noté que las demás camareras que se encontraban en la sala, me dirigían cada tanto sus puntillosas miradas. Yo pasaba de la lectura de los folios a la vigilancia de la puerta de la cocina con la esperanza de que la chica volviera a asomar. Pero Vania no salía. Varios comensales empezaban a impacientarse por su ausencia, incluido Paredes, que miraba hacia la cocina y enseguida me miraba a mí por el rabillo del ojo con un dejo que ya me pareció vulgar. La divulgación de una situación como esta acaso podía afectar mi prestigio. La mujer que acompañaba al académico podría ser una bocaza y, si hasta ahora no había advertido nuestro lenguaje masculino, mientras hablaba con el hombre pasaba cada tanto sus ojos por mi mesa a fin de confirmar posibles conjeturas. Poco a poco las risas de ambos, sus comentarios, sus miradas soslayadas me impacientaban. Retomé los folios y releí las mismas frases que había leído antes, pero cosa curiosa: en ese momento me parecieron solo frases vacías. Todo sin Vania parecía una incongruencia.

Al fin, Vania reapareció deslumbrante como al principio en el amplio salón. Repiqueteé con los dedos y felizmente ella vino a mi mesa pasando junto a Paredes, que no se abstuvo de mirarla de forma descarada.

—¿Se le ofrece algo más al *profesor*? —dijo en tono displicente, como si acabáramos de vernos—. ¿Acaso, la cuenta? —preguntó con una evidente sorna en sus ojos.

—No, aún no —le contesté de forma estúpida—. Quiero otro whisky doble, en las rocas.

—No hay —respondió.

—¡Siempre hay whisky en las rocas para los turistas! —sentencié, retomando sus propias palabras. Ella, en silencio y, sin duda, contrariada, se dispuso a volver a la cocina. Entonces, yo, como un tonto, quise retenerla—. ¡Ah! Y otra cosa... quisiera preguntarte algo —agregué tajante, intentando poner las cartas sobre la mesa—: ¿estás disponible esta noche?

Para este momento, Paredes y su estúpida compañera estaban manifiestamente interesados en lo que ocurría en mi mesa. Por encima de la obesa, el académico me hacía gestos de complicidad y la mujer miraba a Vania con pena.

—El whisky doble, en las rocas, es posible. Lo demás, no —respondió enfurecida. Aunque conservaba su compostura, era un hecho que estaba molesta. Eso, para mi desgracia, me provocaba aún más. Como un maniático, traté de retenerla entonces, tomándole la mano antes de que se diera la vuelta.

—Quisiera una cita con Vania —dije sonriendo—, sin tener que llamarla por teléfono.

Ella, como pudo, se liberó de mí dándome la espalda y caminando deprisa. Yo, como antes, intenté escabullirme de las miradas de Paredes, su acompañante y las camareras en mi maldita conferencia.

"No era el sol el astro que giraba", leí. "*E pur si muove*", afirmó Galilei frente a la Inquisición, y el reconocimiento hizo que la tierra adquiriera contenido simbólico directamente proporcional a la evolución de la ilusión natural. Si aquella giraba alrededor del astro mayor, activa e infinita, intentando alcanzarlo con el tiempo, la misma perspectiva geométrica debía manifestarse también en el arte y en todo tipo de creación inteligente."

Al llegar a este punto, Vania me trajo de mala gana el whisky en las rocas.

—¡Gracias! —le dije—. Gracias, Vania.

Ella se retiró de nuevo sin decir nada. Mientras tanto, Paredes y la mujer que lo acompañaba volvieron a mirarme, seguidos por las envidiosas camareras. Estas me reñían en murmullos. Yo solo pensaba en Vania y en las cosas que quería hacerle. Aunque pareciera una estupidez de borracho, era un hecho que quería estar con ella.

Al rato, sin solicitarla, Vania me trajo la cuenta y con un gesto grosero me invitó a salir del lugar. Yo, con dificultad, firmé la cuenta y me levanté de la silla.

—Mi lugar también es la academia —afirmó en medio de su furia.

—¿Cómo?

—Soy Inés Cumplido, profesora de Filosofía en la Universidad —agregó inmediatamente—. El doctor Paredes me ha invitado al Simposio.

—Entonces... —todavía con la tarjeta en la mano, saqué el móvil del bolsillo y tembloroso marqué el teléfono de Vania—.

—¿Diga? —contestó ella muy digna después de sacar el móvil del delantal. **U**







# ABANDONO DE ESPECIE

**SVETA ALUNA**

Protagonista de la novela *Finales para Aluna* (Ediciones B, 2015) y autora de *Stolpersteine* (Esquina Tomada, 2019)







Ella está allí. Me mira y me saluda. Yo la saludo con la mirada y pongo en funcionamiento mi olfato. De dónde ha salido ese rostro, esos bigotes. O, mejor, a qué especie asociar ese cuerpo. Ella está ahí, me mira. Espera que yo le gruña algo. Una palabra, su nombre. Qué... No sé qué gruñir. No digo nada. Guardo silencio. Ella sigue allí. Me mira y me saluda, permite que sus bigotes toquen los míos. ¿Todavía existes? No respondo. Quizá ya no existo y por eso me saluda con tanta cercanía, por eso me encuentro aquí con ella y no sé quién es. No se mueve del camino. Se queda a la espera de que yo avance unos pasos. Le veo la terrible intención de esperar a que yo pase por su lado para darme un zarpazo. No avanzo. Me quedo en silencio preguntándole al corazón si conoce a ese ser que me saluda.

La espesura del bosque no me da señales de haber pasado por este camino antes. Sé que voy a alguna parte, pero no sé a qué lugar en particular. ¿A un salado? ¿A un río? ¿A una cueva? Huelo y eso es suficiente. Huelo y existo. De modo que no me puedo encontrar con alguien que ya no existe. Miro hacia atrás. Por el mismo camino, sin descuidar a mi enemiga. Me dispongo a regresar por donde vine. Ella me vuelve a rozar con sus bigotes. Yo miro hacia atrás y me doy cuenta que no sé de dónde he llegado hasta este punto. Me pusieron aquí de un momento a otro. A ella también la habrán puesto aquí de repente. Intento avanzar pero no puedo.

Mover una pata tardaría lo que tarda un nuevo periodo de fecundidad. Ella tampoco avanza hacia mí. Ella me vuelve a saludar. No es un saludo que me tranquilice. Tampoco me dice mi nombre, tampoco me informa quién soy. Es una extraña manera de saludar. Su nariz pegada a la mía. ¿Todavía existes?, el frío de narices se repite. Yo no alcanzo a sacar mi palabra. Es como si los ronroneos hubieran perdido su sonido, su voz. No salen, no se escuchan. Los de ella en cambio se repiten, repican en el ambiente, hacen eco con el bosque. ¿A dónde ir cuando una no sabe de dónde ha venido? Vuelvo a mirar hacia atrás. El sendero es invisible. No ha sido transitado por otros seres en mucho tiempo. No bastaría dar la vuelta al cuerpo para emprender la huida. El sendero se acaba allí donde creo que empieza. Detrás del comienzo del sendero no hay nada. Detrás del bosque que nos circunda no hay nada. Ella me sigue esperando, serena. Espera que yo le responda el saludo. Ya

no es una cuestión de mala educación. Quiero, ahora sí, quiero saludarla, pasarle mi lengua por su cara. No puedo. Eso es distinto. Abro la boca, abro los párpados, muevo los ojos con la mayor expresividad, subo y bajo las cejas, inflo y aprieto las narices, sacudo las orejas, erizo mis cabellos, pero nada de esto se convierte en un saludo para alguien que no conoce mi forma de saludar. Ella, en cambio, sí habla y es amable. ¿Existes todavía? ¿Qué tan bien existes? ¿Siempre en el mismo lugar? Ronronea, gruñe. Su voz es clara, cada vez más comprensible. Aunque parece que habla otra lengua, una que yo no conozco, le entiendo perfectamente. Me saluda. Me saluda con su saludo habitual. Con su afabilidad de años atrás. Podría decir que me conoce. Desde el nacimiento. Yo la olvidé. Era de otra especie. Hay gente extraña que jamás te olvida. Hay gente que te recuerda para toda la vida incluso aunque tú no la recuerdes y no hayas hecho nada por o en contra de ella. Sigues igual que antes, gruñes aún sin moverte del punto donde me esperas. Hago gestos con las uñas, con las garras, con las piernas para explicarte que no me puedo expresar. No me entiendes. Sigues igual de grosera. No cambias, dice tu aliento. Ahora sí ha llegado el momento de avanzar, de llegar hasta ella y destrozarle el cuello de un mordisco. Los pies no se mueven, no me responden. Los de ella tampoco. Ella es una voz que saluda en medio del bosque. Yo soy un ser que no saluda en medio del bosque. Ninguna de las dos existe para pasear por el bosque; solo para vigilar, ella, o para no saludar, yo, a los que husmeen desde afuera hacia este claro del bosque. Ninguna de las dos descuida su espalda. Ambas medimos el paso de extraños con una cola que funge de látigo. Ella y yo preparamos el ataque. Los gruñidos cesan, los ronroneos cesan. Las narices vuelven a juntarse. **U**







# UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Facultad Nacional de Salud Pública  
Héctor Abad Gómez

## Salubristas integrales *para la equidad, sustentabilidad y la paz territorial*

Dirección: Calle 62 # 52-59 Tel: 219 6800 -219 6805

E-mail: [decasaludpublica@udea.edu.co](mailto:decasaludpublica@udea.edu.co)

[comunicacionessaludpublica@udea.edu.co](mailto:comunicacionessaludpublica@udea.edu.co)

Medellín - Colombia

 [facultadnacional.saludpublica](https://www.facebook.com/facultadnacional.saludpublica)

 [FacNSaludPublic](https://twitter.com/FacNSaludPublic)

 <http://saludpublica.udea.edu.co>



## CONTRA LA INDIFERENCIA DEL MUNDO

**ANDRÉS ESTEBAN ACOSTA**

Estudiante de la Maestría en Filosofía y colaborador de la emisora cultural de la Universidad de Antioquia.

*La tristeza es el corazón que piensa.  
Enrique Santos Discépolo*





Foto: Horacio Coppola

El tango posee su propia poética. Se define como enunciación esencialmente urbana de la sentimentalidad del porteño que, por extensión, resulta ser una descripción de la sentimentalidad humana. De allí el carácter universal de sus letras. Sí, hay diferentes paisajes, lugares desde los cuales se ama o se sufre; no obstante, esos sentimientos no dejan de estar ligados a una situación común a todos los seres humanos. Es ese valor comunicativo el que interesa destacar: una experiencia compartida que se enuncia de forma particular. Para ello hay que interpretar el género desde el pensamiento, abandonando la vía de la lamentación.

Enrique Santos Discépolo (compositor, actor, director, autor teatral, poeta) es la figura más representativa del matiz filosófico de la poética del tango. Él mismo reconoció este matiz trazando su origen en un vínculo cercano con la expresión popular definida por la bohemia, el café y la vida citadina. En sus creaciones se nombra el drama de vivir, drama que tiene por consecuencia el desencanto, el pesimismo y la ironía. Pero, más allá de estos matices, Discépolo plantea una crítica contundente del estilo de vida del siglo xx, en especial, del aspecto que hace imposible el lazo de empatía o solidaridad entre las personas: la indiferencia. Sus creaciones comunican una existencia encarnada.

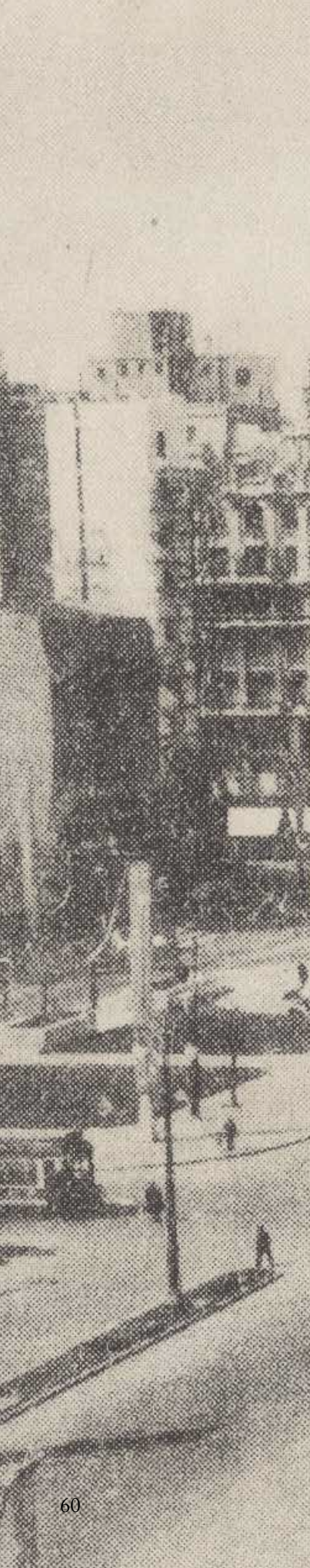
### **Al mundo nada le importa**

La filosofía critica el estado actual de cosas. Su tarea, entre otras, es someter a juicio los conceptos y las costumbres con el fin de propiciar escenarios de transformación. Tal expresión se encuentra en Discépolo: crítica de la falsedad del mundo, de las promesas de una vida cándida, del desprestigio de la moral, etc. Además, un tipo de realidad que define la época, la que comprende las dos guerras mundiales, donde la humanidad logra puntos de barbarie impensados luego de la promesa de civilidad del mundo moderno.

Un antídoto ante el avance de la máquina del desengaño es la indiferencia, la mejor forma de evadir la responsabilidad con la existencia propia y la de los demás. Quien desea no enfrentar el mundo con todas sus implicaciones, derivadas de la desprotección y consiguiente cierre de las vías de esperanza, prefiere cerrar los ojos, taparse los oídos, desviar la atención, optar por una ficción del mundo: prefiere no saber. Por imposición o por opción, o ambas, se impone otra visión de las cosas, en definitiva, el desprecio por la realidad que legitima el orden de cosas.

En el ejercicio de composición de letras, Discépolo enfatizó en el elemento de degradación del vínculo entre individuos. En 1930, luego de haber alcanzado un lugar de relevancia en el espacio de la creación poética tanguera, aparece *Yira yira*, pieza que define el tipo de relación que producía la época, entendida por las consecuencias de la crisis económica que minaron lo que alguna vez había sido la construcción del sueño del inmigrante en el sur del continente americano. Ante la impotencia por las ilusiones desparramadas, el individuo de la ciudad se ve enfrentado al crecimiento





de una situación de decadencia afectiva. De nuevo, como tantas veces en la historia, la realidad irrumpió con un relato desalentador: “Verás que todo es mentira, / verás que nada es amor, / que al mundo nada le importa... / ¡Yira!... / ¡Yira!... / Aunque te quiebre la vida, / aunque te muerda un dolor, / no esperes nunca una ayuda, / ni una mano, ni un favor”<sup>1</sup>.

*Yira yira* expresa la condición humana de la época. Se descubre el engaño del mundo, una carencia de la promesa de amor, y se cae en un ideal de vida que afirma la certeza, pequeña, de que no somos más que lo que cada uno puede con su mundo, sin esperar algo del público: “la indiferencia del mundo / —que es sordo y es mudo—”. ¿Por qué la indiferencia? Es una definición de la realidad. Esta condición no nos protege de la mentira, de los discursos que idealizan el mundo y lo presentan libre de toda soledad y sufrimiento. Se menciona para someterla a juicio, no para complacerse en ella.

Ya en *Qué vachaché* (1926), su segunda creación, Discépolo deja claro que el problema de época es precisamente la desvaloración de la moral: “¿Pero no ves, gilito embanderado, / que la razón la tiene el de más guita? / ¿Que la honradez la venden al contado / y a la moral la dan por moneditas? / ¿Que no hay ninguna verdad que se resista / frente a dos pesos moneda nacional?”<sup>2</sup> Esa moral que dan por moneditas es el efecto de la posición central del dinero: el mundo del capital configura una moral fundamentada en la idea de ganancia. Y no solo afecta el mundo de las costumbres, del comportamiento y de los juicios sobre lo correcto y lo incorrecto, también toma la forma de factor que pone la verdad, que impone su versión de las cosas.

Ahora, ¿cómo contrarrestar esta versión de la moral? ¿Cómo construir el compromiso auténtico por las demás exigencias? Este es el drama de Discépolo, la incapacidad de encontrar una alternativa. Por eso, en muchos de sus tangos optó por reflexiones desencantadas de la situación colectiva, la extensión del drama rioplatense a drama universal, porque, a fin de cuentas, el relato de descomposición de la moral, el cambio en el orden de comprensión entre lo justo y lo injusto, servía para definir a toda personalidad moldeada por el mundo del capital.

En medio de la desilusión por una sociedad sin reacción ante el avance de la mentira y la amargura, Discépolo condensó su pensamiento social en *Cambalache* (1934). Cercano a *Yira yira*, su tono es más directo en la definición de su tiempo, incluso, en el presagio de un siglo apabullante. Es la conciencia fatal que considera que ya nada puede cambiar, aunque todo deba cambiar. Con más matices de exposición del espíritu propio, de la vivencia subjetiva, *Desencanto* (1937) define este afecto como cansancio por los sueños que la vida continuamente desaprueba: “¡Qué desencanto tan hondo, / qué desconsuelo brutal! / ¡Qué ganas de echarse en el suelo / y ponerse a llorar, cansao...! / de ver la vida que siempre se burla, / y hace pedazos mi canto y mi fe”<sup>3</sup>.

Ante la indistinción entre tipos por la mudanza de los horizontes de moral, queda el escenario para que el poder encarnado en quien posee el capital sustente los valores y fundamente las acciones. Ya nada importa, total, el mundo seguirá siendo así.



## Una soledad incommunicable

La conciencia filosófica de Discépolo se sustentaba en una soledad auténtica. No consistía en el abandono, ni en la distancia con los demás. Todo lo contrario, se formó en la bohemia, en el café como espacio de encuentro de las palabras y las ideas, de crítica y transformación del mundo. Su arte de matiz realista y filosófico no fue un producto de la academia, se construyó en la mesa del café compartiendo su soledad. Cada uno debe aceptar su drama y comprender que los demás no pueden ni sentirlo ni asimilarlo de la misma forma. Esta adhesión al café quedó registrada en su último tango, *Cafetín de Buenos Aires* (1948): “En tu mezcla milagrosa / de sabihondos y suicidas, / yo aprendí filosofía... dados... timba... / y la poesía cruel / de no pensar más en mí”<sup>4</sup>.

Descubriendo la soledad propia se descubre la de los demás. Precisamente, este fue el camino que llevó a Discépolo a reconocer la indiferencia. En un mundo de infamia, la soledad es un refugio, a veces demasiado peligroso, porque nos conduce a la resignación, a la derrota existencial. Pero la opción por el arte y el pensamiento conduce a una resistencia realista, que no idealiza el mundo y que no niega la falsedad de los vínculos intersubjetivos. Es una resistencia que se vive en un dolor propio imposible de negar.

Lo que alcanzamos a comunicar de nosotros es muy poco en comparación con todo lo que pasa por nuestra sentimentalidad y por nuestra reflexión. Hay personalidades que logran comunicar un poco más, otras que eligen la protección del ensimismamiento. ¡Y cómo no!, si el mundo constantemente está juzgando con su descomposición moral: “La gente, que es brutal cuando se ensaña, / la gente, que es feroz cuando hace un mal”<sup>5</sup>. Estos versos iniciales de *Infamia* (1941) son la evidencia de la soledad que reprocha su destino en medio del juicio social. De esta soledad surge el arte que nombra la complejidad de vivir; es el intento de comunicar lo incommunicable: el dolor propio, como en *Soy un arlequín* (1929): “Soy un arlequín, / un arlequín que canta y baila / para ocultar / su corazón lleno de pena”<sup>6</sup>.

A pesar del éxito de sus composiciones, Discépolo nunca renunció a la soledad como sostén frágil de su arte y de su vida. El arlequín que esconde su aficción y encuentra en la risa el gesto que salva del abismo; la risa de los espectadores que no alcanzan a dimensionar que detrás del creador se puede esconder una tristeza incurable.

## Un gesto de resistencia

La condena de la indiferencia fue para Discépolo un estilo de vida. No se plegó en la postura fácil de abrazar con optimismo una respuesta que remediara el mundo. De allí su tristeza reflexiva que, en vez de ocultar los desajustes sociales, le permitía estar cada vez más comprometido con el dolor ajeno. Aquí la gran paradoja del desencanto, que parece conducir a la trampa del desinterés. Pero no es así, este aparece cuando el ideal de amor se enfrenta con una realidad donde no hay compromiso por erradicar la apatía colectiva, ese mutismo que impide repechar la infamia. Así, quien ama,





quien tiene esperanza, quien lucha, tiene que sentir su tristeza sin abandonar su obstinado reproche del estado de cosas.

Se trata del combate íntimo contra la injusticia, que Discépolo asemejó alguna vez en una intervención en la radio argentina con un hambre tan grande como el hambre de pan. Porque, finalmente, la indiferencia es el producto y a la vez la aliada de la injusticia.

La tristeza que piensa sintetiza el carácter filosófico de la poesía de Discépolo. Es el dolor al límite del abismo: quien sufre el mundo es porque espera que sea distinto, menos injusto. En *Uno* (1943), su tango filosófico por excelencia, resiste sin la máscara de la ilusión ingenua y emprende la lucha contra el fracaso, contra la indiferencia de vivir: “Uno, busca lleno de esperanzas / el camino que los sueños / prometieron a sus ansias... / Sabe que la lucha es cruel / y es mucha, pero lucha y se desangra / por la fe que lo empecina...”<sup>7</sup>. En estas líneas hay credibilidad en el esfuerzo de no sucumbir ante el derrumbe de todas las ilusiones. Eso es lo que permite la resistencia, conservar siempre una oportunidad.

Es difícil pensar la filosofía por fuera de sus moldes tradicionales. Mucho más difícil es considerar la posibilidad de que pueda haber reflexión filosófica en las letras de algún tipo de canción popular. Discépolo expresa lo contrario. En sus obras el elemento sentimental propone nociones filosóficas sintetizadas en uno o varios versos. Son intuiciones que ostentan el valor de ser reflexión ardua y juicio esclarecedor sobre la existencia del ser humano. **U**

#### Referencias



<sup>1</sup> Fragmento de *Yira yira* (1930). Letra y música: E. S. Discépolo.

<sup>2</sup> Fragmento de *Qué vachaché* (1926). Letra y música: E. S. Discépolo.

<sup>3</sup> Fragmento de *Desencanto* (1937). Letra: E. S. Discépolo en colaboración con Luis C. Amadori. Música: E. S. Discépolo.

<sup>4</sup> Fragmento de *Cafetín de Buenos Aires* (1948). Letra: E. S. Discépolo. Música: Mariano Mores.

<sup>5</sup> Fragmento de *Infamia* (1941). Letra y música: E. S. Discépolo.

<sup>6</sup> Fragmento de *Soy un arlequín* (1929). Letra y música: E. S. Discépolo.

<sup>7</sup> Fragmento de *Uno* (1943). Letra y música: E. S. Discépolo.



# Yira yira

MÚSICA Y LETRA: ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO

*Cuando la suerte qu' es grela,  
fayando y fayando  
te largue parao;  
cuando estés bien en la vía,  
sin rumbo, desesperao;  
cuando no tengas ni fe,  
ni yerba de ayer  
secándose al sol;  
cuando rajés los tamangos  
buscando ese mango  
que te haga morfar...  
la indiferencia del mundo  
—que es sordo y es mudo—  
recién sentirás.*

*Verás que todo es mentira,  
verás que nada es amor,  
que al mundo nada le importa...*

*¡Yira!... ¡Yira!...*

*Aunque te quiebre la vida,  
aunque te muerda un dolor,  
no esperes nunca una ayuda,  
ni una mano, ni un favor.*

*Cuando estén secas las pilas  
de todos los timbres  
que vos apretás,  
buscando un pecho fraterno  
para morir abrazao...*

*Cuando te dejen tirao  
después de cinchar  
lo mismo que a mí.*

*Cuando manyés que a tu lado  
se prueban la ropa  
que vas a dejar...*

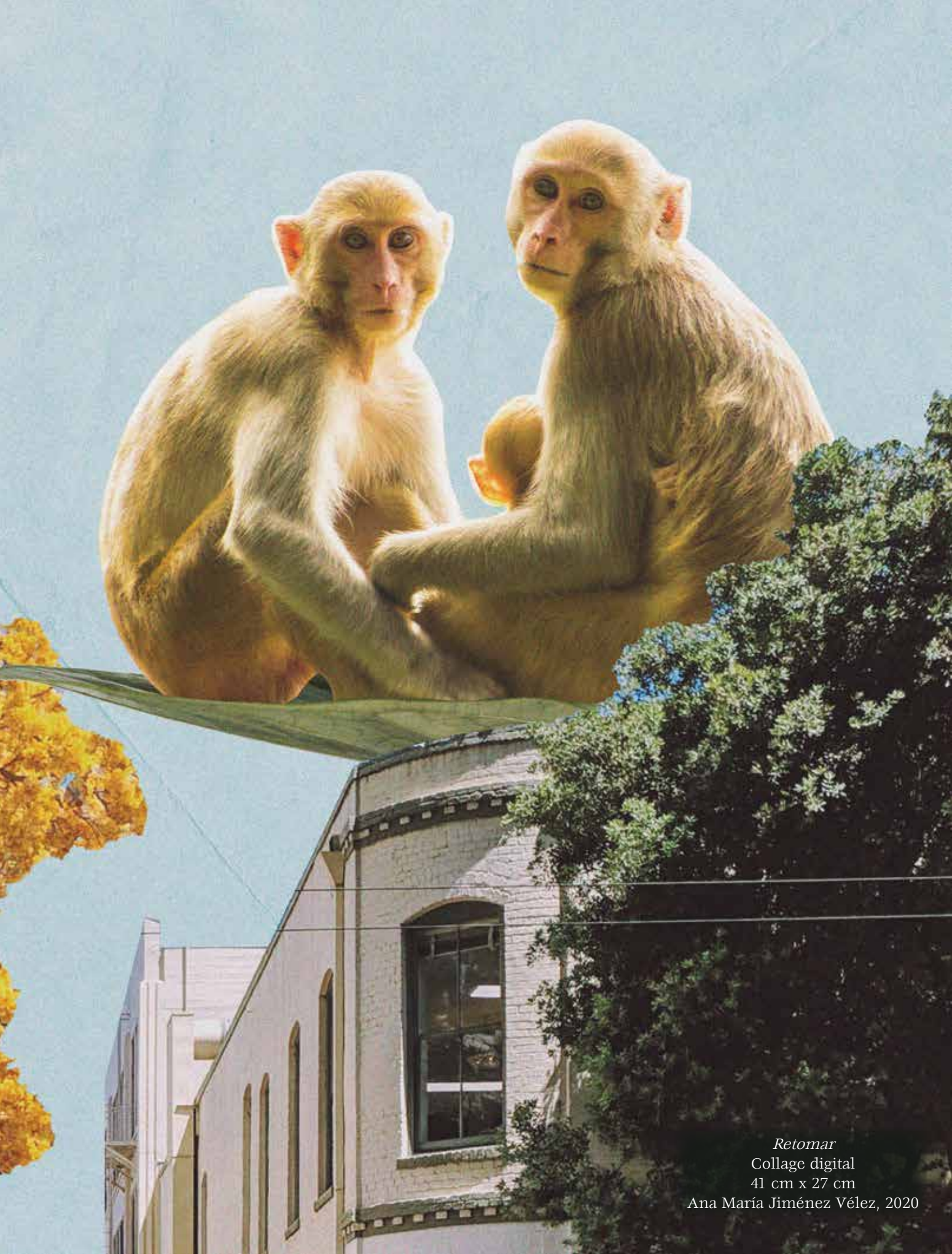
*Te acordarás de este otario  
que un día, cansado,  
¡se puso a ladrar!*



Carlos Gardel y Enrique Santos  
Discépolo dialogando  
sobre *Yira yira*







*Retomar*  
Collage digital  
41 cm x 27 cm  
Ana María Jiménez Vélez, 2020





# SEMILLAS

Idea original y textos: Lelia Schewe y Alexander Yarza  
Ilustración: Juliana Mesa Mejía







¿Cómo se llama esta artesanía?

No es una artesanía; es una *sira*.

Sirve para guardar el alimento, las ofrendas y la sabiduría.





Yo traje la semilla de todas las semillas: धान्याननि. Un símbolo y una ofrenda para esta Nueva Era de reconexión con el Útero Cósmico.

Me contaron que vamos a hacer una *chakana* con semillas.

No sabían que éramos semillas.





Creían que por mi baja visión solo podría ser ama de casa. Creían que no iba a poder ser en la vida.

Estábamos manipuladas y explotadas, sin pago. ¡Otra caza de brujas! Se terminaron los confinamientos. ¡Renacimos! ¡Somos semillas!

Ya era momento de empezar a brotar.

Después de estar confinadas, o de estar enterradas, buscan la luz, sienten el agua y brotan.

Cuando toco las semillas siento sus diferencias. Algunas empezamos a brotar.


Nosotras sabemos de confinamientos. También vimos la luz y decidimos crecer, caminar, incluso sin piernas.






¡Abajo el capitalismo!

Sí, ya está confinado.



Llegó la hora.

Se acabó el patriarcado, la normalidad. Se acabaron tantos inventos dañinos y mezquinos.



¡Vamos a disfrutar nuestras vidas en estas ecocracias germinadas!

Les contaremos a nuestras nietas. Nos aseguraremos de que esto no se repita ni en sueños.







Madre del cielo, espíritu de las plantas sagradas, armoniza los *uejená* y los *mansená* de la Tierra, las entidades vivientes, nuestros corazones.



¡Celebremos la vida!

Ya no tenemos que combatir sino compartir.



*Mati Devata, Dharam Devata,*  
te celebro. Gran Madre, en este  
amanecer te celebro. Agradecemos  
a ese susurro de la Tierra, el  
coronavirus, por darnos este regalo.

El tiempo de pandemia  
nos cambió  
completamente.

Nos libramos de tantas cosas  
horribles.







Komi nitaiyi  
Ári komi nitaiyi

Estamos tejidas  
acá arriba y hemos nacido.

Komi nitaiyi  
Ári komi nitaiyi

Komi nitaiyi  
Ári komi nitaiyi



Betza Lar (Venezuela, 1989).  
Migrante y buscadora de  
fronteras. Activista contra las  
violencias hacia las mujeres  
con discapacidad. Reside en  
Argentina.



Vandana Shiva (India, 1952).  
Defensora de todas las formas de  
vida de la Tierra. Ecofeminista,  
escritora, científica cuántica  
y filósofa de los paradigmas  
emergentes.



Berichá (Colombia, 1945-2011).  
Su nombre en lengua u'wa  
significa "caracol pequeño".  
Su otro nombre es Esperanza  
Aguablanca. Autora de *Tengo los  
pies en la cabeza*.



Silvia Federici (Italia, 1942).  
Revitalizadora de brujas  
y herejes, renovadora del  
marxismo, anticapitalista e  
impulsora de una economía  
feminista de los comunes.

# LA QUINA AMERICANA Y LAS FIEBRES EUROPEAS

JORGE MANUEL ESCOBAR ORTIZ\*

\* Docente Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia. Profesor e investigador del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín.

Con la llegada de los españoles a América, los intereses europeos durante la Conquista y luego durante la Colonia se concentraron en el oro y la plata. El territorio de la actual Colombia, inicialmente Audiencia y a partir de 1739 Virreinato de la Nueva Granada, jugó una función principalmente minera, enfocada casi de manera exclusiva en la obtención del oro. Sin embargo, según explica Jaime Jaramillo Uribe (1996), a mediados del siglo XVIII, debido al impacto de las políticas borbónicas, las exportaciones americanas hacia Europa se diversificaron y los productos vegetales ganaron un lugar importante, aunque modesto, en la economía neogranadina.

Mauricio Nieto Olarte (2006) sostiene que este giro hacia los productos vegetales estuvo respaldado por el desarrollo de sistemas para la conservación y la clasificación de las plantas. Se implementaron formas de trans-

portar especímenes vivos y semillas que permitían replantarlos en los jardines botánicos de Europa, mientras que la taxonomía linneana favoreció otras técnicas para la construcción de herbarios y la representación pictórica de aquellos especímenes que no podían transportarse. Todo esto impulsó aproximaciones alternativas al estudio de las plantas, que incidieron en los usos médicos que se hacía de ellas en Europa. Este estudio de las plantas y sus usos médicos estuvo guiado por dos factores. En primer lugar, las tradiciones indígenas locales, pues a pesar de la mala opinión que tenían de estos pueblos, los exploradores europeos se apoyaron en sus prácticas no solo para ampliar su propio conocimiento medicinal y botánico, sino para validar sus descubrimientos cuando surgían controversias científicas. En segundo lugar, los mercados ya establecidos en Europa, que llevaron a buscar diversas especies vegetales en América para poder sustituir aquellas que España tenía que importar de otros lugares para tratar las enfermedades de su población. La conjunción de ambos factores ayuda a comprender la preeminencia que adquirió la quina entre los productos vegetales provenientes de América.

José Celestino Mutis, *El arcano de la quina* (Madrid, 1828).





Una de las dificultades que Europa enfrentó periódicamente desde el Imperio Romano hasta la primera mitad del siglo xx fueron las epidemias de fiebres. Estas podían ser mortales y llegar a diezmar una tercera parte de la población con cada ocurrencia durante los veranos. No obstante, como explica Fiammetta Rocco (2003), aunque no había claridad sobre sus orígenes, tampoco había duda de que este era un problema endémico del Viejo Continente. Donde fuera que los imperios europeos se extendían por razones comerciales, militares o religiosas, las epidemias febriles los acompañaban irremediablemente. Estas epidemias eran particularmente agresivas en Roma y sus alrededores, e incluso se reconocen como la causa de la muerte de al menos cinco Papas: Inocencio VIII (1492), Alejandro VI (1503), Adriano VI (1523), Sixto V (1590) y Gregorio XV (1623). De hecho, hubo serios inconvenientes con la realización de los Cónclaves de 1623 y 1644 para la elección de un nuevo Papa. Algunos cardenales no deseaban viajar al Vaticano por temor a contraer estas fiebres y una vez allí, tal como lo habían previsto, la mayoría se contagiaron, al igual que varios miembros de sus comitivas. Algunos murieron poco después.

Aun así, estas fiebres no se consideraban en sí mismas una enfermedad. Se atribuían a una especie de vapor nocivo o miasma, proveniente de los pantanos y los cuerpos y los vegetales en descomposición, que causaba ciertas dolencias y podía terminar con la muerte. De ahí que las epidemias pronto se asociaran con la calidad del aire de los lugares y simplemente empezaran a identificarse en conjunto con el nombre de malos aires, o *mal'aria*, por su término en italiano. Tal es la denominación de la enfermedad que nosotros conocemos como malaria o paludismo.

Las epidemias de fiebres jugaron asimismo un rol importante en la Conquista de América. Jaime Jaramillo Arango (1950) lo evidencia cuando destaca su presencia en varios relatos de algunos cronistas de Indias. Por ejemplo, Fernández de Oviedo asocia el abandono temprano de San Sebastián de Urabá y Santa María la Antigua del Darién, los dos primeros poblados españoles en tierra firme, en parte a epidemias de fiebres que provocaron la muerte de unos setecientos soldados en dos meses. Diego de Ordaz, en su expedición del río Orinoco, perdió más de trescientos soldados, mientras que Jiménez de Quesada, en su exploración del río Magdalena, perdió unos cien soldados, la quinta parte de su fuerza. Las epidemias febriles tenían una incidencia directa no solo en la vida cotidiana de Europa, sino en sus proyectos expansionistas hacia los nuevos territorios descubiertos. Sin embargo, a pesar de su recurrencia, la medicina europea de la época era bastante infructuosa para tratar estas fiebres y el mercado vegetal a su disposición

# TABLA

## DE LOS CAPITULOS

contenidos en esta Obra.

<b>D</b> Escripción de las Enfermedades de los Exercitos.	pag. 13.
De las tofes.	pag. 15.
De los afectos de garganta.	pag. 29.
De la Pleuresia.	pag. 29.
De la Peripneumonia.	pag. 36.
Del Rheumatismo.	pag. 55.
De las fiebres intermitentes.	pag. 63.
De las fiebres intermitentes de Primavera.	pag. 67.
De las fiebres intermitentes del Otoño.	pag. 79.
De las fiebres quartanas.	pag. 82.
de la Hysteria.	pag. 84.
De la Hydropesia.	pag. 86.
Del Vomito.	pag. 97.
¶ 2	De

Barón van Swieten, *Descripción compendiosa de las enfermedades que reynan lo más comúnmente en los exercitos* (Madrid, 1767).



Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, Tomo 44: Quinas de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (Madrid, 1957).

no ofrecía ninguna alternativa que pudiera contrarrestarlas con certeza. Rocco cuenta que algunos remedios habituales todavía en el siglo XVII combinaban una preparación de manzana dulce con una invocación a los tres Reyes Magos: la manzana debía cortarse en tres pedazos, en ellos debía escribirse ave Gaspar, ave Melchor y ave Baltasar respectivamente, y luego los pedazos debían comerse en tres mañanas consecutivas. Otro pedía que se removiera la pepa de un durazno maduro, se pusiera en una naranja y se atara al cuello del paciente, con lo que se garantizaba su mejoría inmediata. La eficacia de estos remedios era dudosa y encontrar una cura para las fiebres continuaba siendo un asunto urgente.

Finalmente, contra toda expectativa imaginable, la cura para ese mal europeo vino de un árbol americano: la quina. Un árbol que, además, crecía en alturas donde no existían estas epidemias y que los pueblos indígenas empleaban desde antes para tratar sus propias calenturas. Su impacto fue tal en Europa que el poeta y fabulista Jean de La Fontaine publicó en 1682 su “Poème du quinquina”, una larga oda de más de seiscientos versos en que destacaba, entre otras cosas, la importancia y la dignidad de la quina sobre los metales americanos. El filósofo John Locke, en su libro *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), dio al uso de la quina (*kin kina*) el mismo rango de importancia que a la invención del compás y la imprenta. Además, sostuvo que la quina contribuyó más a la propagación del conocimiento y el bienestar humano que la construcción de escuelas, asilos y hospitales. El médico Bernardino Ramazzini, crítico de su abuso, escribió en su *Dissertatio de abusu chinae chinae* (1714) que la quina transformó la medicina tan profundamente como lo hizo antes la pólvora con la guerra. Y mucho más recientemente, Diana Elvira Soto Arango (2000), en su biografía de Francisco Antonio Zea, que tanto se benefició de su comercio en la Nueva Granada, sostiene que la quina fue el verdadero oro de la época. Estas referencias literarias, filosóficas, médicas e históricas, entre muchas otras que podrían señalarse, sugieren una transformación fundamental en los modos de vida europeos y americanos gracias a la introducción de este vegetal en la medicina y el comercio de aquel período. ¿Pero cómo llegó a establecerse el vínculo entre este árbol americano y las fiebres europeas?

El relato más extendido, reiterado con frecuencia desde el siglo XVIII, atribuye el origen de este vínculo a las fiebres de una persona en particular: la Condesa de Chinchón, a quien Linneo honró con la denominación de este género vegetal como *cinchona*. La fuente de este relato, según A. W. Haggis (1941), fue el médico genovés Sebastiano Bado, un convencido



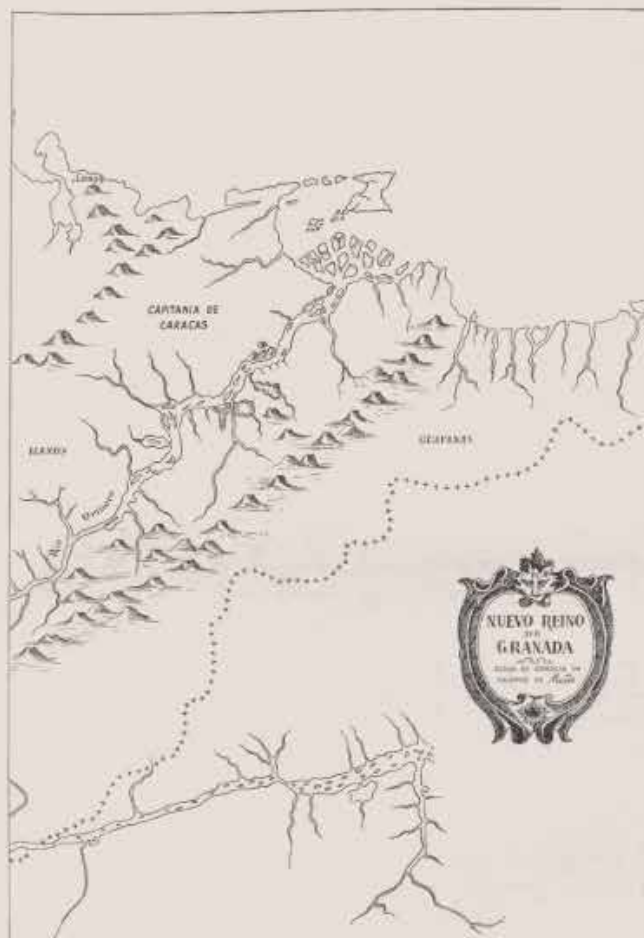
de las propiedades curativas de este árbol que incluso realizó experimentos con su corteza en el Hospital de Pammatone a principios del siglo xvii para determinar su eficacia. En el segundo capítulo de su obra *Anastasis corticis peruviae* (1663), Bado narra que treinta o cuarenta años atrás, es decir, hacia 1623-1633, la esposa del Conde de Chinchón, entonces Virrey del Perú, cayó enferma de fiebres tercianas y el rumor sobre su enfermedad se esparció rápidamente por toda la ciudad de Lima. Así llegó a oídos de un español (o, en versiones posteriores, de una mujer indígena, cuya comunidad no se identifica) que trabajaba en aquel lugar y de inmediato le escribió al Virrey para ofrecerle un tratamiento que ayudaría a su esposa a recobrar-se muy pronto. Conde y Condesa accedieron al tratamiento y, ante el asombro de todos, ella se recuperó al instante. Las gentes le suplicaron a la Condesa que revelara el remedio y ella no solo accedió, sino que ordenó un gran cargamento de la corteza para repartirla entre sanos y enfermos y que nadie tuviera que padecer nunca más las mismas dolencias que la afectaron a ella. Desde ese momento, aquella corteza se conoció entre todos como *los polvos de la Condesa*, y con el regreso del Virrey y su esposa a España se empezó a distribuir en Europa.

Bado, que nunca estuvo en América, afirma que obtuvo el relato en una carta que le dirigió Antonio Bollo, un mercader italiano que vivió en Perú por muchos años. Sin embargo, no reproduce la carta, sino que la parafrasea y, según su propia versión, lo hace en desorden. No se conservan, pues, ni la carta ni ninguna otra evidencia de su existencia, además del propio testimo-

*Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, Tomo 44: Quinas de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (Madrid, 1957).*



Una vista del Virreinato de Nueva Granada, del Virreinato de Nueva España y de la Gobernación de Santa Marta, con el Estado de Florida Occidental, así como la Provincia de la Guayana Francesa y la Guayana Negra y la Guayana Blanca y la Guayana Roja y la Guayana Azul y la Guayana Púrpura y la Guayana Rojo Oscuro y la Guayana Rojo Claro y la Guayana Rojo Muy Claro y la Guayana Rojo Muy Oscuro.



Detalle de la Capitania de Caracas, dividida en el presente, y en la Capitanía de Trinidad, con el Estado de Florida Occidental, así como la Provincia de la Guayana Francesa y la Guayana Negra y la Guayana Blanca y la Guayana Roja y la Guayana Azul y la Guayana Púrpura y la Guayana Rojo Oscuro y la Guayana Rojo Claro y la Guayana Rojo Muy Claro y la Guayana Rojo Muy Oscuro.



CINCHONA OFFICINALIS, Linn.

Quinine plant from medicinal plants.  
Robert Bentley, 1880.

nio de Bado. Esto llevó a Haggis a estudiar con atención la verosimilitud de su relato y encontró que tiene diversas inconsistencias. Para empezar, la identidad de la Condesa es incierta. Se sabe que el Conde del relato debió ser Luis Jerónimo Fernández de Cabrera y Bobadilla, Virrey del Perú entre 1629 y 1639, pero posiblemente fue su segunda esposa quien lo acompañó a Lima, y no la primera, como suele afirmarse. Asimismo, el diario del Virrey, llevado con gran meticulosidad por su secretario durante los once años de estadía en Perú, no ofrece ninguna evidencia de que la Condesa haya tenido un padecimiento con una conclusión semejante a la que describe Bado, y antes la muestra como una mujer fuerte y bastante sana. Por último, la Condesa nunca volvió a España, sino que murió en 1641 en Cartagena de Indias en el trayecto de regreso. Dado todo lo anterior, Haggis concluye que el relato de Bado y sus émulos sobre la Condesa de Chinchón no tiene ninguna base en hechos históricos.

Un relato diferente, aunque igualmente extendido, atribuye el origen del vínculo entre la quina y las fiebres a una comunidad religiosa: los jesuitas. De acuerdo con este

relato, durante el pontificado de Urbano VIII, el mismo Papa elegido en aquel febril Cónclave de 1623, la farmacia del Hospital del Santo Espíritu en Roma se convirtió en la principal dispensa médica de Europa del siglo XVII, particularmente bajo la influencia del sacerdote jesuita y luego arzobispo Juan de Lugo, nombrado director de esta institución en 1630. La principal razón es que los misioneros jesuitas que regresaban a Roma desde diferentes partes de África, Asia y ahora América traían siempre consigo muestras de nuevas curas que habían encontrado en sus viajes y que los médicos ensayaban con sus enfermos en el hospital. Una de esas muestras vino en el equipaje de un misionero que regresaba del Perú en la forma de una corteza pulverizada que los indígenas empleaban allí para aliviar los escalofríos. Este misionero seguramente razonó que la *corteza peruana* o *corteza de las calenturas*, denominaciones que recibió entonces, podría probarse en el tratamiento de las fiebres europeas. Se hizo así y los resultados fueron exitosos. Al fin se encontraba un remedio fiable para lidiar con las



fiebres que se extendían fatalmente cada verano en Roma y sus alrededores. Como homenaje a sus descubridores europeos, la corteza se conoció ahora como *los polvos de los jesuitas* y pronto se empezó a distribuir masivamente en Europa.

Pero esta distribución estuvo respaldada por el trabajo de otro grupo de misioneros jesuitas en el Perú. Estos establecieron una comunidad que creció en número y capacidad productiva para su propio sustento desde mediados del siglo XVI, y que incluso convirtió el Colegio Máximo de San Pablo en Lima, que ellos fundaron, en un importante puesto de intercambios comerciales e intelectuales entre Europa y América. La figura central en este caso fue el misionero Agustín Salumbrino, que trabajó en la enfermería jesuita de Roma antes de emigrar a América y donde poco tiempo después fortaleció la enfermería, la farmacia y la biblioteca médica del Colegio de San Pablo. Bajo su liderazgo, los jesuitas distribuyeron libros, instrumentos científicos y otros artículos europeos en América y produjeron remedios y bebidas a partir de vegetales y minerales americanos que intercambiaron tanto en América como en Europa. Entre ellos, la corteza de la quina, que conocieron por medio de los indígenas y a quienes luego instruirían sobre cómo extraerla, procesarla y conservarla para comercializarla. Para mediados del siglo XVIII, la cascarilla, nombre que también recibió esta corteza, sería el principal producto vegetal de exportación de América a Europa, debido a sus propiedades febrífugas. En ese momento, España, Francia e Inglaterra enviarían a sus científicos y exploradores a conocer más sobre la quina, guardarían información sobre ella como un secreto de Estado, e incluso estarían a punto de iniciar una guerra por el caso de Joseph Dombey, un botanista francés que viajó a Sudamérica con autorización de la Corona española para explorar los territorios americanos, aunque con la misión secreta del gobierno francés de recuperar los manuscritos sobre la quina de Joseph de Jussieu, otro botanista francés que hizo parte de la expedición de Charles-Marie de La Condamine para medir el meridiano terrestre en el Ecuador en la primera mitad del siglo XVIII. Aunque no encontró los manuscritos, Dombey envió un primer cargamento de su colección de especímenes, ilustraciones e investigaciones a Francia en 1780, pero fue interceptado por la armada inglesa y enviado al Museo Británico, con lo que se generó una fuerte disputa entre los tres poderes imperiales para decidir quién era el propietario del cargamento.

En la base de ambos relatos están los dos factores mencionados más arriba: las tradiciones indígenas locales, que dieron a conocer la quina y sus usos médicos a los exploradores europeos, y los mercados de Europa, que requerían de nuevos productos vegetales para tratar las enfermedades que agobiaban a su población. La quina americana se convirtió en el remedio más eficaz de aquel período para las epidemias febriles europeas. **U**

## Referencias

Haggis, A. W. (1941). Fundamental errors in the early history of cinchona. *History of Medicine*, 3-4, 417-592.

Jaramillo Arango, J. (1950). Estudio crítico acerca de los hechos básicos en la historia de la quina. *Revista de la Facultad de Ciencias Médicas* (1), 61-128.

Jaramillo Uribe, J. (1996). Etapas y sentido de la historia de Colombia. En J. O. Melo, *Colombia hoy* (págs. 25-50). Bogotá: Presidencia de la República.

Nieto Olarte, M. (2006). *Remedios para el imperio: historia natural y la apropiación del nuevo mundo*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Rocco, F. (2003). *The miraculous fever-tree: Malaria, medicine and the cure that changed the world*. New York, NY: HarperCollins.

Soto Arango, D. E. (2000). *Francisco Antonio Zea: Un criollo ilustrado*. Madrid: Ediciones Doce Calle y Colciencias.



*Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, Tomo 44: Quinas de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (Madrid, 1957).*

# B A

## LOLIA POMARE MYLES

San Andres Ailant Raizal aata  
ahn stuori tela.

Desde el momento de la concepción, los familiares más cercanos de la mujer ya empiezan a tener sueños y te cuentan que han soñado con peces, con lagartijas, con culebras. Al comentarlo entre los familiares y conocidos, se entiende que hay alguna en el círculo familiar que está embarazada. Algunas señoras expertas, que al ver caminar a una mujer, solo por la forma del cuerpo, ya pueden decir que está encinta. Además, dependiendo de la forma del vientre, pueden decir si va a ser niño o niña.

La embarazada no cuenta los meses; en nuestra tradición se cuentan las lunas, porque las lunas ejercen un gran poder sobre la madre y el bebé; cambian su actitud, la forma de sentir de la embarazada. La alimentación, la forma de vestir, todo, cambia al ritmo de la luna. Los padres o el esposo van contando, en qué luna empezó el embarazo para ver en qué luna irá a nacer el bebé. Generalmente, prefieren que el nacimiento no sea en luna llena, ya que eso implica que el bebé va a nacer gigante. Antiguamente no existían médicos ni cirujanos que pudieran practicar una cesárea, por eso el nacimiento en luna llena era una gran preocupación. ¿Cuál era la forma de ayudar en aquellos tiempos? Con la alimentación. Dar menos alimento a la madre para que el bebé que estuviera en el vientre no creciera demasiado.

Sin embargo esto era casi imposible de evitar ya que la familia consentía mucho a la embarazada. Ella se convertía en el centro de atención. Cada vez que se reunían estaban comiendo. A ella le daban el doble. Le decían: “hay que comer por dos”. Cada mes que iba pasando había que ir alistando las condiciones para ese nuevo ser. La mamá, o sea la embarazada, tenía varias tareas: preparaba el canasto para la llegada del bebé; también usaba un *nansú* o tela especial para coser las camisitas; empezaba a bordar y a coser los pañales; también cosía el babero, los guantecitos y las sábanas para tender la cama; además, iba, con las amigas cercanas o con familiares, al monte a recolectar algodón que serviría de toalla sanitaria para el día del parto.





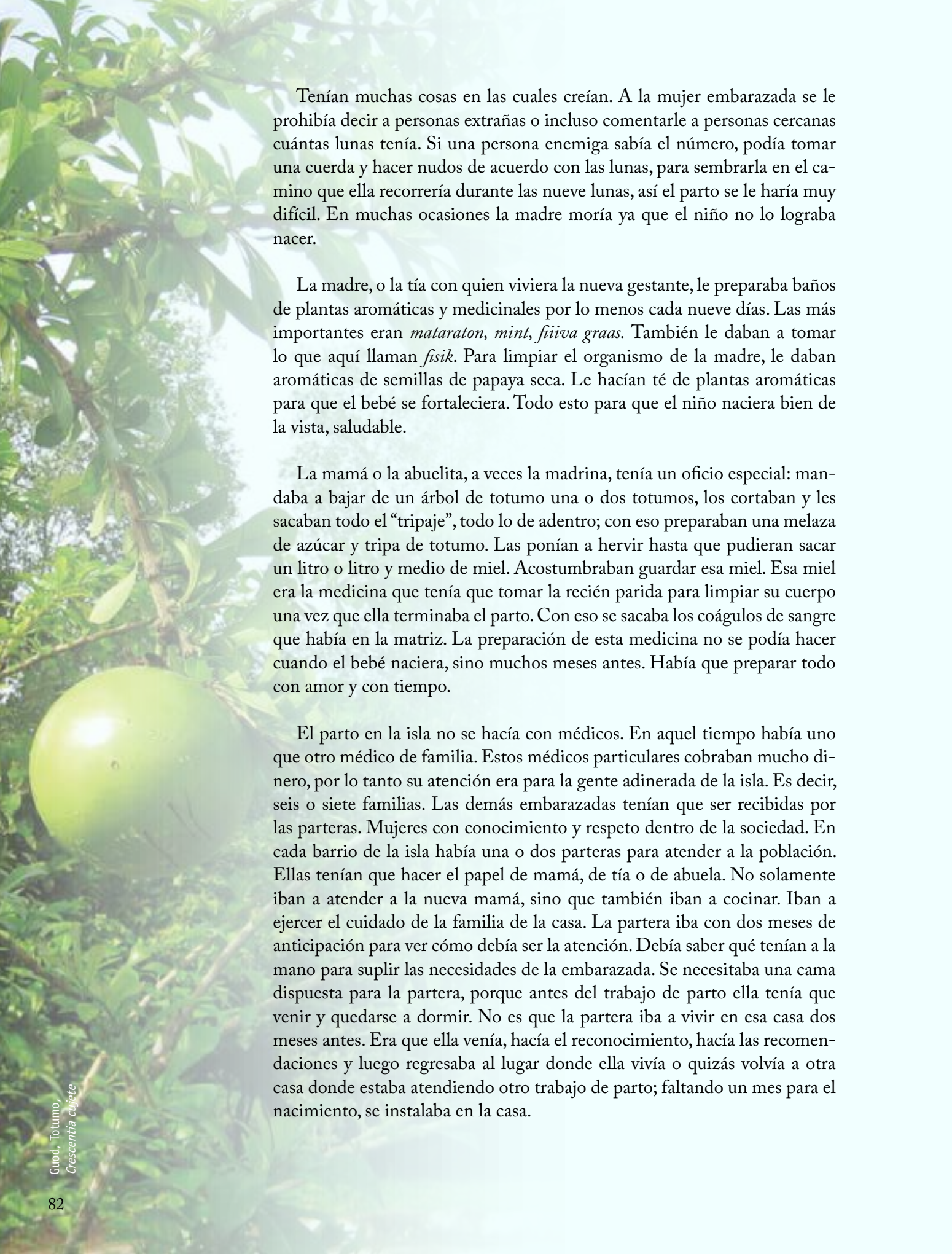
# A N

Henrietta Forbes Bryan,  
Shanelle K. Roca Hudgson y  
Sedney S. Suárez Gordon:  
Traducción al kriol.

Fahn di muoment a di kansepshan, di uman kluosis famali staat jriim ahn tel yo se hou dehn jriim wid fish, wid lizadz, ahn wid woula. Wen yo seh dehm ya tingz bitwiin di famali or di piipl yo nuo, yo don nuo se sombadi fahn di famali de briid. Yo ga som uman we ekspert fi tek out huu de briid jos de luk pahn hou wan wuman waak or di faam a di badi. Pahn tap a dat, dipens hou di beli shiep, dehn kyan se ef da wan bwai or wan gyal.

Di uman we de briid no kount di monz dem; iina fi wi chradishan yo kount di muun dem, bikaa di muun dem ga powa uova di muma ahn di biebi, ih chienj dehm atityuud, di wie di uman we de briid fiil. Di fuud, di wie hou yo jres, evriting, chienj akardin tu di ridm a di muun. Di pierans or di hozban gwain de kount, iina wich muun di beli brok out fi si iina we muun di biebi wan baan. Jenerali, dehn pefa fi di biebi no baan pahn fuul muun, bikaa ef dat hapn di biebi wan kom uova big. Iina uolin taim dehn neva ga non dakta nar sorjan we kuda mek wan sesaria, das wai dehn wehn wori plenti bout bort iina ful muun. So hou dehm yuuz tu help iina dehm be taim? Wid di fuud. Dehn gi di mada les fuud fi di piknini we de iina ihn beli no gruo tuu moch.

Bot dis da wehn somting almuos impasabl fi eskiep, bikaa di famali yuuz tu spail di uman we de briid. Shi ton di mien atenshan. Evritaim dehn kom tageda dehn wehn de iit. Dehn yuuz tu gi shii di dobl. Dehn yuuz tu tel ihm se: “yo hafi iit fi tuu”. Evri mont we paas yo wehn hafi gwain de pripier fi dis nyuu baan. Di muma, di uman we de briid, wehn ga sevrul tingz fi du: ihn yuuz tu pripier di baaskit fi wen di biebi kom; ihn alsuo yuuz tu yuuz nansuk or wan speshal klaat fi suo di biebi likl short dem; ihn staat nit ahn suo di napi dem; ihn alsuo suo di bib, di likl glovs dem ahn di shiit fi spred di bed; pahn tap a dat, ihn wehn yuuz tu go da bush wid ihn kluos fren dem or ihn famali, go luk fi katn we uda gud az pad fi di die a di bort.



Tenían muchas cosas en las cuales creían. A la mujer embarazada se le prohibía decir a personas extrañas o incluso comentarle a personas cercanas cuántas lunas tenía. Si una persona enemiga sabía el número, podía tomar una cuerda y hacer nudos de acuerdo con las lunas, para sembrarla en el camino que ella recorrería durante las nueve lunas, así el parto se le haría muy difícil. En muchas ocasiones la madre moría ya que el niño no lo lograba nacer.

La madre, o la tía con quien viviera la nueva gestante, le preparaba baños de plantas aromáticas y medicinales por lo menos cada nueve días. Las más importantes eran *mataraton*, *mint*, *fiiiva graas*. También le daban a tomar lo que aquí llaman *fisik*. Para limpiar el organismo de la madre, le daban aromáticas de semillas de papaya seca. Le hacían té de plantas aromáticas para que el bebé se fortaleciera. Todo esto para que el niño naciera bien de la vista, saludable.

La mamá o la abuelita, a veces la madrina, tenía un oficio especial: mandaba a bajar de un árbol de totumo una o dos totumos, los cortaban y les sacaban todo el “tripaje”, todo lo de adentro; con eso preparaban una melaza de azúcar y tripa de totumo. Las ponían a hervir hasta que pudieran sacar un litro o litro y medio de miel. Acostumbraban guardar esa miel. Esa miel era la medicina que tenía que tomar la recién parida para limpiar su cuerpo una vez que ella terminaba el parto. Con eso se sacaba los coágulos de sangre que había en la matriz. La preparación de esta medicina no se podía hacer cuando el bebé naciera, sino muchos meses antes. Había que preparar todo con amor y con tiempo.

El parto en la isla no se hacía con médicos. En aquel tiempo había uno que otro médico de familia. Estos médicos particulares cobraban mucho dinero, por lo tanto su atención era para la gente adinerada de la isla. Es decir, seis o siete familias. Las demás embarazadas tenían que ser recibidas por las parteras. Mujeres con conocimiento y respeto dentro de la sociedad. En cada barrio de la isla había una o dos parteras para atender a la población. Ellas tenían que hacer el papel de mamá, de tía o de abuela. No solamente iban a atender a la nueva mamá, sino que también iban a cocinar. Iban a ejercer el cuidado de la familia de la casa. La partera iba con dos meses de anticipación para ver cómo debía ser la atención. Debía saber qué tenían a la mano para suplir las necesidades de la embarazada. Se necesitaba una cama dispuesta para la partera, porque antes del trabajo de parto ella tenía que venir y quedarse a dormir. No es que la partera iba a vivir en esa casa dos meses antes. Era que ella venía, hacía el reconocimiento, hacía las recomendaciones y luego regresaba al lugar donde ella vivía o quizás volvía a otra casa donde estaba atendiendo otro trabajo de parto; faltando un mes para el nacimiento, se instalaba en la casa.




Dehn wehn yuuz tu gat plenti tingz we dehm biliiv iina. Dehn wehn prohibit di uman we wehn de briid fi tel eni schrienja or iivn avaid fi menshan tu piipl we kluos tu ihm, hou moch muun ihn wehn ga. Ef eni enemi wehn nuo di nomba, ihn kuda tek wan schring ahn mek nat akardin tu di muun dem, fi ber ih iina di wie we di uman had tu waak chuu dyuurin di nain muun, so den ihn uda ga plenti prablem fi bring di biebi. Iina plenti okiezhan di mada yuuz tu ded bikaa di biebi neva get fi baan.

Di muma or di aanti we di nyuu pregnant uman liv wid, dehm pripier som baat wid tii bush ahn som medisinal plaant at liis evri nain diez. Di muos impuortant wan dem da mataraton, mint, fiiva graas. Dehm gi'ihm fi jrink tu wan we kaal fisik. Fi klin out di muma iinsaid, dehm gi'ihm jrai papaya siid tii. Dehm gi'ihm bush tii fi di biebi get schrang. Aal dis fi di biebi baan wid gud ai sait, helti.

Di muma or di granmada, somtaim di gadmada, wehn ga wan speshal dyuuti: dehm sen go pul dong wan or tuu guod, dehm kot ih iina haaf ahn tek out di "gots", evriting we de iinsaid; wid dat dehm yuuz tu pripier wan sorop outa shuga ahn di guod gots. Dehm put dehm fi bail til dehm kuda get out wan liita or wan liita ahn a haaf a honi. Dehm yuuz tu go de put op da honi. Da honi da wehn di medisn we di uman we jos don gat biebi uda hafi jrink fi klin out ihn badi wans ihn don ga piknini. Wid dat ihn wuda tek out di klad blod we wehn de iina di wuum. Yo kun pripier dis medisn wen di biebi baan, yo uda hafi mek ih fahn monz bifuor. Yo uda hafi pripier evriting wid lov ahn wid taim.

Pahn di ailant yo neva yuuz tu gi bort wid dakta. Iina dati taim yo wehn gat wan or tuu famili dakta. Dehm ya praivit dakta yuuz tu chaaj wan huol pail a moni, das wai dehm jos yuuz tu ten tu di wolti piipl dem fahn di ailant. Dat da fi seh, siks or sevn famali. Di ada uman dem we wehn de briid wehn hafi get ten tu bai di midwaif dem. Uman wid nalij ahn rispek iina sosayeti. Iina evri niebahud a di ailant yo wehn gat wan or tuu midwaif fi ten tu di papyulieshan. Dehm uda ak az muma, taanti or grani. Dehm neva ongl go fi ten tu di nyuu muma, dehm alsuo yuuz tu go fi kuk. Dehm yuuz tu go tek kier a di famali a di hous. Di midwaif yuuz tu go wid tuu monz hed a taim fi si hou di atenshan wuda hafi bii. Ihn wehn niid fi nuo wat ihn wehn gat at han fi soplai di niids a di uman we wehn de briid. Yo wehn niid fi gat wan bed redi spesifikali fi di midwaif, bikaaz bifuor lieba shii had tu kom ahn stie fi sliip. Da neva se di midwaif yuuz tu go liv iina dati hous tuu monz bifuor. Da se shii kom, inspek di plies, gi di rekomendieshan dem ahn afta go bak tu di plies weh shii yuuz tu liv or miebi ihn go bak da wan nada hous weh shii wehn de ten tu wan nada lieba; wen shaat a wan mont fi di biebi baan, di midwaif uda go da di hous ahn sekl dong.



El padre o esposo de la embarazada tenía un trabajo especial: buscar una palma de coco pequeña, apartarla, ubicarla en un lugar cercano para revisarla y darle el cuidado necesario. Esa palma de coco era para plantar el cordón umbilical.

Cuando llegaba la novena luna, se sabía porque la barriga se caía, el ombligo estaba más salido, los pasos eran más lentos, el genio de la madre se veía alterado. Quizás ya había mucho dolor e incomodidad. Entonces todos se preparaban. Corría el rumor en la familia y la gente empezaba a alentarla. En ese momento ella se ocupaba con sus familiares cercanos de buscar el nombre del niño o de la niña. Una de las costumbres más memorables en el archipiélago era darles el nombre. Se tenía en cuenta el nombre del padre o de la madre. En el caso de mi familia, como el nombre de mi papá empieza con la letra “L”, entonces los nombres de sus cinco hijos también comienzan con “L”. Por eso mi nombre es Lolía. Otra práctica para nombrar a las niñas, era dar al bebé el nombre de un abuelo o tatarabuelo. Así se mantenía viva la memoria de los padres, de la generación y del grupo familiar.

Los regalos son muy importantes. Nadie podía ir a visitar a la mujer recién parida sin llevarle un regalo. Eso daría mala suerte. En aquel tiempo los regalos eran preferiblemente animales: un cerdito, un patito, un pollito, una cabra. O le traían un coco para que tuviera un árbol de coco, ya que en aquel entonces el coco era la base de la economía. Quien tenía un coco estaba bien; de ahí podía conseguir la cosecha para mantenerse. Si no querían regalar animales, había que regalar dinero en efectivo. Los familiares regalaban un traje para el niño o para la mamá.

Faltando unos días para el último cambio de luna se le avisaba a la partera que ya la persona iba a entrar al trabajo de parto. La partera venía a lomo de caballo y se instalaba en la casa. Ella pedía sábanas blancas, tijeras, ollas para hervir agua y todo lo que necesitaba para el parto. Generalmente he notado que los partos vienen en la madrugada o muy temprano en la mañana. La partera se instalaba al pie de la cama, dando instrucciones al padre del bebé o al hombre responsable de ese hogar. Él debe ser su asistente. Él iba pasando todas las cosas que ella iba pidiendo. Una vez que nace el niño le cortan el cordón umbilical. Lo guardan en algodón con alcanfor. También se le unta aceite de coco y con eso mismo se limpia el ombligo del recién nacido. Este aceite mata las infecciones y evita cualquier mal olor. El cordón se guarda para sembrar el ombligo.

Después del parto uno de los medicamentos que se le da a la nueva madre, durante nueve noches y nueve días seguidos, es la melaza preparada con azúcar y tripa de totumo. Ella tiene que seguir una cuarentena. Todos los alimentos y utensilios se los tienen que llevar al cuarto. La madre se baña con aromáticas, con agua tibia aromatizada. Ella se tenía que amarrar la cabeza, poner tapones en los oídos, fajarse, con unas fajas que ya se le habrían



Di pupa or di hozban a di uman we wehn de briid had wan speshal jab: luk fi wan likl koknat chrii, separiet ih, put ih iina wan plies nier bai fi chek op pahn ih ahn gi'it di nesiseri kier. Da koknat chrii da wehn fi wen yo plaant di niebl schring.

Wehn di naint muun kom, yu uda nuo bikaaz di beli staat heng, di niebl wehn muo stik out, di step dem wehn sluoa, di muma muud chienj. Miebi yo uda wehn gat plenti pien ahn diskomfuort. So den evribadi yuuz tu pripier. Di seshan uda spred mongs di famali ahn di piipl uda staat chier ihm op. Iina da moment shii ahn ihn kluos famali wuda akiupai dehmsel de luk fi di piknini niem. Wan a di muos memorabl kostom dem iina di arkipelago da wehn fi niem di piknini dem. Yo uda bier in main di pupa or di muma niem. Iina mai famili kies, bai mai pupa niem staat wid di leta "L", den di niem a ihn faiv piknini dem staat wid "L". Das wai mai niem da Lolia. Wan nada praktis fi gi niem, da wehn fi put wan gran or griet granpierans niem pahn di biebi. Dat da hou yo yuuz tu kiip alaiv di memori a di pierans, a di jinarieshan ahn di famali grup.

Di gif dem veri impuortant. Nobadi kuda go vazit wan uman we jos gat wan biebi bitout ker wan gif. Dat uda gi bad lok. Iina dehm deh taim dehm wehn yuuz tu prefa gi animal: wan likl hag, wan likl dok, wan likl chikin, wan guot. Or dehm uda bring wan koknat fi yo kuda get wan koknat chrii, de gat iin tu kansiderieshan se iina dehm deh taim koknat da wehn di bies a ekonomi. Huu wehn gat wan koknat wehn de gud; fahn deh ihn kuda get wan krap fi liv aafa. Ef yo neva waa gi animal, yo uda hafi ker piepa moni. Di relativ dem yuuz tu gi wan suut a kluoz tu di biebi or tu di muma.

Wentaim shaat a kopl diez fi di laas chienj a muun, yo yuuz tu tel di midwaif se di porsn wehn gwain iina lieba. Di midwaif yuuz tu kom pahn haas ahn sekl dong iina di hous. Shii yuuz tu aks fi wait shiit, sizas, pat fi bail waata iina ahn evriting we shii wehn niid fi di lieba. Yuuzhuali Ai nuotis se di lieba da bifuo die or suun da maanin. Di midwaif uda sekl dong bai di bed fut, de gi inschrokshan tu di biebi pupa or di man we rispansabl fi di huom. Him hafi bii fi shii helpa. Him wuda go de paas di tingz dem we shii gwain de aks fa. Az suun az di biebi baan, dehm kot ihn niebl schring. Dehm put ih op iina katn wid kyanfya. Dehm alsuo rob som koknat ail pahn ih ahn wid dat dehm kliin di nyuu baan biebi niebl tu. Dis ail kil infekshan ahn avaid eni bad sent. Yo put op di niebl schring fi kyan ber ih.

Wan a di medikieshan dem we dehm gi di nyuu muma dem afta dehm gi bort, fi nain diez ahn nain nait schriet, da sorop wid shuga a guod gots. Shi hafi kiip iina hous fi faati diez. Dehm hafi ker fuud ahn evriting els iina ihn ruum. Di muma bied aaf wid bush tii, wid waam waata wid esens. Shi hafi tai op ihn hed, kova ihn iez gud, ahn ban don wid wan beli ban we dehm wehn don suo far ihm. Shii ahn di biebi hafi yuuz lang kluoz. Anda di jres

cosido. Tanto ella como el bebé tenía que usar traje largo. Debajo del vestido tenían que usar un *pedal pusha* que era un pantalón con resorte, bien amplio, que parece un pantalón pescador. Se usa, además de los interiores, para proteger el cuerpo del sereno.

Al menos quince días, tanto la ropa de quien recién había dado a luz como la del bebé se colgaba dentro de la casa. Después se podía sacar al patio, pero a las cuatro de la tarde se debía entrar la ropa para evitar el sereno. Había que ser cuidadosos con la alimentación del bebé y de la mamá. Al bebé le daban agüitas aromáticas: *vorvain*, *mint*, *fiva graas*, *man tu man*. Cuando tenía dolor de estómago le daban té de menta. Se colocaba a hervir un palito de menta en el agua y esta era la medición para ver cuan fuerte era el té. Esa era la cantidad de agua que le daban de tomar para que se le quitara los cólicos. A la madre le daban alimentos líquidos: coladas, sopas, aromáticas. No podía comer *rondong* o carnes de difícil digestión.

Durante los primeros nueve días, la mamá y el bebé no podían recibir la visita de mujeres que tuvieran la menstruación. Se dice que eso le daba cólicos al bebé. Tampoco se permitía el ingreso de hombres mujeriegos. Decían que le daba mal de ojo. Durante los nueve días después del parto nadie distinto al papá, la mamá, la partera, la madrina o al padrino podía cargar el bebé. Fuera de los familiares, los visitantes no podían entrar al cuarto del bebé. Así se evitaban infecciones.


Después del noveno día, cualquier día se podía caer del ombligo el cordón umbilical. Se le había limpiado todos los días con el aceite de coco con alcanfor. Eso ayudaba a que se fuera secando hasta caerse solo. Una vez que se cae el cordón, en la noche de la primera luna llena después del parto, se sacaba al patio de la casa y se abría un hoyo profundo en la tierra. En ese momento se cantaba. Luego se colocaba el cordón dentro del hoyo y se hacía una oración. Por último, se sembraba la palma de coco que el padre había separado para esta ocasión. Esta palma iba a pertenecer al recién nacido ya que debajo de ese árbol estaba sembrado el cordón, la vida misma del bebé. Así como esa palma de coco iba a crecer alta, fuerte, y llegaría a ser fructífera, porque todas sus partes sirven para algo benéfico, así debía de ser ese nuevo ser. Cuando esa persona fallecía también iba a ser enterrada bajo esa misma palma de coco.



shii hafi yuuz wan pedal pusha we da wan big waid panz wid elastik ahn ih fieva wan chrii kwaata pans. Yo yuuz dat tu, apaat fahn yo andawier, fi avaid ketch ier.

At liis fi di fors fiitiin diez, buot di muma kluoz we jos gi bort, ahn di biebi kluoz, yo heng dehm iina hous. Afta, yo kuda tek out di kluoz in di yaad, bot az fuor di iivnin yo hafi tek ih bak iin fi avaid di nait ier. Yo had tu tek kier wid di biebi ahn di muma fuud. Dehm yuuz tu gi di biebi bush tii: vorvain, mint, fiiva graas, man tu man. Wen ihn gat pien-a-beli dehm yuuz tu gi'ihm mint tii. Yo put wan likl stik a mint fi bail iina di waata ahn dis da wehn di mezhament fi si hou schrang di tii schrang. Da'a di amount a waata we dehm yuuz tu gi'ihm fi jrink fi tek aaf di pien-a-beli. Dehm yuuz tu gi di muma likwid fuud: parij, suup, bush tii. Ihn kyaa iit rondong nar miit we haad fi daijes.

Fi di fors nain diez, nar di muma nar di biebi kuda get vizit fahn eni uman we gat ihn menschrieshan. Dehm seh dat yuuz tu graip di biebi beli. Dehm niida yuuz tu aksep shaapa man vizit. Dehm seh dehm yuuz tu gi dehm iivl ai. Dyuurin di nain diez afta di biebi baan nonbadi difrent tu di pupa, di muma, di midwaif, di gadfaada ahn gadmada kuda bak ihm. Apaat fahn di famili, non vizita kuda go iina di biebi ruum. Dehm yuuz tu avaid infekshan laik so.

Afta di nain die, di niebl schring kuda jrap aaf enitaim. Evri die dehm kliin ih aaf wid di kotnat ail we gat iin kyanfya. Dat help fi ih gwain de jrai op til ih jrap aaf bai ihself. Afta di niebl schring don jrap aaf, di nait a di fors ful muun afta di bort, yo tek ih iina di yaad ahn yo uopin wan big huol iina di grong. Iina da muoment dehm sing. Afta dat nou, dehm put di niebl schring iina di huol ahn yo seh wan praya. Fi laas nou, yo plaant di kotnat chrii we di pupa set asaid fi di okiezhan. Dis kotnat chrii wan bilang tu di yong biebi bikaaz di niebl schring ber andaniit ih, di biebi laif ihself. Jos hou da kotnat chrii wan gruo taal, schrang ahn bii fruutful, bikaaz evri singl paat a ih work fi somting gud, di laif a dis yong biebi wan bii rait so. Wen da porsn ded dehm wan ber ihm rait anda dat kotnat chrii. 



## Numiã naã neẽ amosekjãsé niĩ

JOSEFA URDANETA BARQUIÑO

Abuela del pueblo jmkjori ma'sã (gente del día) y de la comunidad Waí peri (hoyos de peces).

**Ma'kjpgã:** Maũkjó, a'pe ma'sã tjosirĩwã derowe ko'tekũrĩ numiã naã neẽ amorã numiãrẽ.

**Maũkjó:** Dj'pokũmiwãrã dj'poropjma ïmisa popeapj.

J'pjtj yjj pa'kj mijigẽrã j'sã numiãrẽ.

Neẽ waámarõ marĩrõ ïmisa popeapj.

Dujiro jawj.  
Tojó diajj.

**Ma'kjpgã:** ¿Nipetirã numiãrẽ?

**Maũkjó:** Nipetirã numiãrẽ.

Tujanjkõ marĩrẽ sj'tedj'pojã.

Marĩrõtja biá weédj'powãtja wĩjidutirã.

Biá weédj'powãtja wĩjĩña, nirã.

Naã teré tjosirĩmisãmarã.

Biá wĩjĩ dujiro jawj topjre.

Tujanjkõ j'sã numiãrẽ diapopj biá oõjã.

Añurã numiã waáto, nirã marĩrẽ.

Añurã numiã numiãto, nirã.





## Mujeres en la primera menstruación

LISANDRO JARAMILLO URDANETA

Hijo del pueblo ye'pa ma'sã. Licenciado en Educación Básica con Énfasis en Ciencias Sociales, traductor e investigador.

**Nieto:** Abuela paterna, la otra gente quiere saber cómo cuidaban a las mujeres en la primera menstruación.

**Abuela:** Antiguamente nos dejaban dentro del *ĩmisa*<sup>1</sup>.

Sobre todo, mi difunto padre a nosotras las mujeres.

Sin salir a ningún lado, dentro del tejido de *ĩmisa*.

Permanecíamos sentadas.  
Siempre era igual.

**Nieto:** ¿A todas las mujeres?

**Abuela:** A todas las mujeres.

De ese modo a nosotras nos encerraban.

Maceraban el ají para que nosotras inhaláramos.

Maceraban el ají para inhalar, decían.

Ellos, los que están lejos, quieren escuchar esto.

Allá sentadas inhalábamos ají.

También nos untaban ají en la cara.

Para que las mujeres se vean hermosas, nos decían.

Para que sean jóvenes hermosas, decían.

<sup>1</sup> Cerco tejido con estacas de palma y bejuocos.



Tojowee sj'té marĩrẽ biámerã dj'powã.

Nigõtawéyjj.

**Ma'kfgã:** ¿Deroweri beropjre? Niña.

**Maũkjó:** Pejé njmjrĩ beró, marĩrẽ,  
amõnumiã, ba'sekũwãmajã.

Kumú amõnumiã ba'sé.

Ba'sé, marĩ dujiro sãmakãta.

Ba'ségj dujimiwiwkj.

Pa'kosãnumiã perú daré.

Jtapekaromijĩ amõnumiã  
ba'sekó niũ yj'a.

Weregoti derowaápari niseré.

Ukũgoti jmjkjori ma'sãyemerã.

Wãĩ Kjraperimjrj bayerigo ãrĩbj yj'a.

Yuakikjromjrj bayerigo ãrĩmo diomjrõpj.

Tujanugj márĩrẽ wiurãguepare.

Eroguetapare marĩ guaburinjrẽ biá puririmarãpare.

Iguĩrũgue tarisiburumerẽ márĩrẽ puririmarãpare.

Amirirú tarisiburumerẽ õgué sĩnugj purimjrjĩmarãpare.

Diomjrõsã ãrĩma.

Ërã wãrõ irirã nome.

¡Ayó! Wãrõ jyekjrã nome.

Diapogue jye wiriporo ãrirãta eropimarãdaja.

Añurã numiã numiãto ñiĩrã wekũwã.





Así nos encerraban y a nuestro lado dejaban el ají.

Estoy contando.

**Nieto:** ¿Qué hacían después? Diga.

**Abuela:** Después de varios días, a nosotras, las menstruantes, nos preparaban una armonización.

El *kumú*<sup>2</sup> armonizaba a las menstruantes.

<sup>2</sup> Sabedor, médico ancestral.

Detrás de nosotras, sentadas, nos armonizaba.

El que armonizaba también se sentaba.

Las madres hacían chicha.

Yo fui una de las menstruantes que el finado Jtapekaro armonizó.

Les contaré cómo fue.

Hablaré con mi lengua *jmjkjori ma'sã*, la lengua de la gente del día, el desano.

Mi difunto tío Jtapekaro me armonizó a mí.

El difunto Yuaki armonizó a mi finada hermana mayor.

Así lo hicieron antes de sacarnos.

Allá mismo el día del baño nos soplaban ají.

En la nariz con un tubo de carrizo nos soplaban.

Un tubo de carrizo pequeño metía y soplaban hasta el fondo.

Fue a mis difuntas hermanas mayores.

A ellas sí les hicieron bien el ritual de ser mujeres.

¡Uy! Qué cantidad de grasa tenían las mujeres.

Les hacían esto para que saliera la grasa de sus caras.

Para que las mujeres jóvenes conservaran su belleza lo hacían.



Nigõtawéyjj.

Tojoweé marĩrēmajã wéé ñimiojã.

Añurõ wéé ñirã numiã.

Añurõ ni'tipa.

**Ma'kĵgã:** ¿Ñeē nisate wéépe?

**Maũkĵó:** Kõrã, kõrãba (Jmĵkĵori ma'sã),  
kõrã iãbirika, ma'kĵgã, mĵj.

Kõrã paákĵ iãbea mĵã.

Katawegueta pamĵrĩrĩmo iribujeguere.

Kõrãmerē marĩrē ñimujã wãrõ.

Tujanugũ seajã marĩ di'purure  
seaweajã kõrã ñimujã.

**Ma'kĵgã:** ¿Teépere noã seritja?

**Maũkĵó:** Marĩ kãmá, marĩ kãmá.

Marĩ kamá numiã sewãta.

Soõ wãmeyero weronojõ.

Weéwã naãjërã marĩrē.

Nigõtawéyjj.

Marĩrē kotã amonumiã djpokota marĩrē poarire sejã.

Biare weédjpojã wĩjĩ dujiya nirã.

**Ma'kĵgã:** Kotegõta tojõ wejãrĩ, ¿neē?

**Maũkĵó:** Kotã, ko nikõta.

**Ma'kĵgã:** ¿Noã be'séri kopematja tojõ weakjore?

**Maũkĵó:** Naã ba'sita, naã bjĵrãta, tojõ wekũwã.

Ma'kĵgã jago yĵj wegoti.

Yĵj seégoti koré, niwãtatja.





Estoy contando.

Luego nos oscurecían con *wéé*<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Semillas de las que se obtiene un tinte natural de color azul oscuro.

Con bastante *wéé* éramos mujeres negras.

Puro carbón.

**Nieto:** ¿Qué es *wéé*?

**Abuela:** *Kōrã*, es *kōrã* (en lengua desano), el *kōrã* usted no lo ha visto, nieto.

Usted no ha visto la preparación del *kōrã*.

Kata, la jetona, era quien lo preparaba antes.

Con *kōrã* a nosotras nos oscurecían bien.

Después de cortarnos el cabello nos lo oscurecían con *kōrã*.

**Nieto:** ¿Quién era la que hacía el corte?

**Abuela:** Nuestra madrina, nuestra madrina.

Nuestra madrina era la que peluqueaba a las mujeres.

Es como si nos dieran un nombre.

Eso era lo que ellas nos hacían.

Estoy contando.

La que acompañaba a la que hizo sentar es la que nos cortaba el cabello.

Es la que preparaba el ají para que inhalara la que estaba sentada.

**Nieto:** La madrina era la que hacía eso, ¿cierto?

**Abuela:** Ella, ella misma.

**Nieto:** ¿Quién escogía a la que hacía eso?

**Abuela:** Ellas mismas, las abuelas, hacían eso.

Nieto si yo quiero yo lo hago.

Yo le corto el cabello a ella, dicen.

**Ma'kĵgā:** ¿A'petero naã amonumiã ba'si amarĩni?

**Maũkjó:** Aã. Naã ba'si amawã.

Pa'kó, pa'kj.

Yjĵ mamí, Dinú, njmomejõ, yjĵre seékũwõ.

Nigõtawéyĵĵ.

Komejõ yjĵre seé.

Wéé ñimiõ.

Diapo añurõ puújã.

Ñimiõgõpĵmajã añurõ ñiikjá.

Diawémerã añurõ, añurõ ñiikjá.

**Ma'kĵgā:** ¿Diawemerã naã waí wejēsemerã niñaba?

**Maũkjó:** Niti. O'tesé niwĵ niĩ, ma'kĵgã.

Õmajã pũrĩtise niwĵ, õmajã pĵĩrĩjã.

**Ma'kĵgā:** ¿Nĵ'kĵkjãse nirĩ?

**Maũkjó:** Naã o'tése.

O'tésere tojoweékũwã naã numiã.

Naã yjĵre tojoweékere wã'kũsa yja.

Tojoweékũwã ĵ'sãrẽ.

**Ma'kĵgā:** ¿Beró uarã buarãpĵ deró werímajã?

**Maũkjó:** Uarã buarã marĩrẽ.

Wiõrẽ amonĵmo ba'sétjanĵkõ.

Diapĵmajã miĩ buawãtja põrãtigore weronojõta.

Miĩ buá toópĵ marĩrẽ uorãtirãmajã.



**Nieto:** ¿A veces las menstruantes mismas podían elegir?

**Abuela:** Sí. Ellas mismas podían elegir.

O su madre o su padre.

La difunta esposa de Dinú, mi hermano mayor,  
fue la que me hizo el corte de cabello.

Estoy contando.

La difunta me cortó el cabello.  
Me lo oscureció con *wéé*.

Y me pintó bien la cara.

La que oscurece pintaba bien negro.

Con bastante *wéé*, bien negro.

**Nieto:** ¿Te refieres al *wéé* que está a la orilla del río que se utiliza para pescar?

**Abuela:** No es ese. Es otro que se siembra, nieto.

Tiene hojas pequeñas, pequeñas hojas alargadas.

**Nieto:** ¿Crece en el monte?

**Abuela:** Se siembra.

Del sembrado lo sacaban las mujeres.

Me acuerdo de cómo ellas lo hicieron para mí.

Así nos preparaban.

**Nieto:** ¿Qué hacían después cuando bajaban a bañarse?

**Abuela:** Nosotras sí bajamos a bañarnos.

Terminada la armonización se sacaba a la menstruante.

La bajaban al río como si fueran una parturienta.

Nos bajaban hasta allá y nos bañaban.



Pe'kame weébua o'pémerã ba'sejã.

Mjrõmerã pu'tibua ba'sé.

Diapjmajã poókéñowãmajã pe'kamerẽmajã.

Diapj marĩ uapasaro.

Wekũwã naã numiã.

Yjyre naã tojowekeré wã'kũsa yja.

**Maũkjó:** (Jmjkjori ma'sã.)

Gãmú Dinú marãpomjrõ eropimjrĩmo.

Bariyera pagómjrõ.

Tojoweé uokũwã marĩrẽ.

**Ma'kjpgã:** ¿Naã ba'setijãma deró waásari?

**Maũkjó:** Waí ma'sã poawa.

Waí ma'sã tãrãjãparã marĩ tojoweétijamã, nikũwãtja.

Waí ma'sã poawaporo marĩ ba'sétijamã.

Du'titiawa.

Nigõtawéyjj.

Nikũwã tejerãrẽ.

Tojoweérã beromerã marĩrẽ biá e'ka.

Tujanjkõ añurõ marĩrẽ siodu'timiwãrã, ma'kjpgã.

Marĩ uamajatajãpjre.

Naã ba'seke biá satiroajã pũrĩrõ, moã satiroajã o'karoajã.

Marĩrẽ nerẽ du'tiwã.

Nigõtawéyjj.







Sacaban brasas del fogón para armonizar con brea.

Bajaban soplando tabaco para armonizar.

Las brasas se vaciaban al río.

En el río flotábamos y nos bañábamos.

Así hacían las mujeres.

Yo me acuerdo que ellas me prepararon así.

**Abuela:** (En desano.)

La difunta esposa de Dinú, mi hermano mayor, hacía esto.

La difunta mamá de Bariyera.

Así nos hacían bañar a nosotras.

**Nieto:** ¿Qué pasaba si no armonizaban?

**Abuela:** La gente de pez nos golpeaba.

Si no hacíamos eso la gente pez nos aporreaba con ramas, nos decían.

La gente pez nos golpeaba si no armonizábamos.

Nos enfermábamos.

Estoy contando.

Nos advertían de eso.

Entonces después nos daban de comer ají.

Para terminar, nos mandaban a cuidarnos bien, nieto.

Después del baño nosotras subíamos a la casa.

Ellas armonizaban con ají suave y con sal poco salada.

De eso nos mandaban a lamer.

Estoy contando.

Ārjĕrĕ sisidú'titi.

Ojó ipitise baáduití, wekūmiwārā.

**Ma'kĵgā:** ¿Nokātero waári teépe?

**Maũkjó:** Kārōwaá.

Beró marĕrĕ ba'sé e'kawā.

Marĭ ipitise baátjemerā.

**Ma'kĵgā:** ¿Teé ipitisemerāta ba'séri?

**Maũkjó:** Aā, teémerāta.

Marĭ baátjemerāta wekūwā.

Teé diajĵ ma'siōkoro, naā tojowekeré.

Neē naā amonumiā ba'sékere.

Tojowekūwā, nigō.

Wejāgōnimiāpj yĵĵ.

Du'titiawarāsa tojoweénoñamarĕrā.

Nigōnimiwĵ yĵĵ pārāmerā, numiārĕ.

**Ma'kĵgā:** ¿Nokātero nirā naā numiāpe amōkuri?

**Maũkjó:** Bj'kĵrā numiā, pa'kase ā'pĕrĭtirāpj.

Pa'kase sawerĭ ā'pĕrĭ.

Yĵĵ ā'pĕrĭ dayako niĭ yja.

Daramĵtō, daramĵtō, daramĵtō.

Soarowitatikūmiwĵto. Saāmĵĵā, wijamĵĵā.

Yoajā nikusiakuwĵ ĵ'sā.

Neē soáro amotikūwĵ.

Bĵ'kĵ nikado'to amōĵākūwĵ, ma'kĵgā, yja.

**Ma'kĵgā:** ¿Daramĵtōtijāma matá amojāsari?



Nos prohibían chupar caña.

No nos dejaban comer banano dulce.

**Nieto:** ¿Durante cuánto tiempo pasaba eso?

**Abuela:** Durante poco tiempo.

Luego nos armonizaban y nos daban de comer.

Nosotras íbamos a comer dulces.

**Nieto:** ¿Con esos dulces también se armonizaba?

**Abuela:** Sí, con esos mismos.

Nos mandaban a comer de eso.

Solo tengo conocimiento de lo que ellas hacían.

Así armonizaban a las mujeres en la primera luna.

Así nos preparaban, he dicho.

Lo he repetido muchas veces.

Se van a enfermar si no hacen eso.

He dicho a mis nietas, a las mujeres.

**Nieto:** ¿A qué edad les llega a las mujeres la primera luna?

**Abuela:** A mujeres jóvenes, con senos grandes.

Senos grandes y puntiagudos.

Yo tenía senos pequeños.

Los masajeaba, los masajeaba, los masajeaba.

No crecían rápido. Se ocultaban y después salían.

Durante buen tiempo nosotras hacíamos eso.

No nos llegó tan pronto la primera luna.

Ya muy mayorcita a mí me llegó la primera menstruación, nieto.

**Nieto:** ¿Si no se masajeaban, la primera menstruación llegaba más temprano?





**Maũkjó:** Matá amojã.

Õmarajã numiã amorõ japoro, niwã.

Bj'kjrã pejé uküsetiwã.

Teé daramjtõtirá mj'sã ã'përi pa'kasé bj'kjarosa.

Atiape wejemajãmi mj'sã pörãrẽ  
miõrãsa, nikũwã.

Teré uirã maripe daramj'tõrojawj.

Uarãta ojomirĩ, ojomirĩua daramjtõ.

Teré uiro ã'përi õmaja wijaporo.

Mj'sã numiãrẽ, yj'j pörã numiã, nikũwĩ.

Mj'j ñe'kjmijĩ tojó diajj.

Maripe teré uiro jawj kj' tojonijã.

Niũ werekũmiwĩ j'sãrẽ,  
pejé werekũwĩ pejé.

Uarã waáya, nigjgj.

Mj'sã uatirã muñuse,  
ñarã numiã muñurãsa, nigjgj.

Jtati sibikjitijaña, yj'j pörã numiã, nigjgj.

Teré numiã naã neẽ amosekjãsé añurõ ma'sigj,  
añurõ wereromiãpã.

A'kobjawaása yj'jjerã naã tojó nikeremajã.

Werekũwĩ mj'j ñe'kjmijĩ.

Teé niwj numiãyekjãse, ma'kkgã.







**Abuela:** Se menstrúa muy rápido.

Mujeres muy niñas pueden menstruar, nos decían.

Los mayores nos decían muchas cosas.

Si no masajean sus senos van a crecer bastante.

Y podrán dar la vuelta por un lado para amamantar a sus hijos, nos decían.

Por ese temor nosotras nos masajéabamos.

Bañándonos sumergidas, nos hundíamos y masajéabamos.

Por ese miedo los senos salían pequeños.

A ustedes las mujeres, mis hijas, nos decían.

Su difunto abuelo materno siempre decía lo mismo.

Nosotras teníamos miedo cuando él decía eso.

Nos decía a nosotras muchas cosas, nos contaba muchas cosas.

Vayan a bañarse, nos decían.

Si ustedes no se bañan van a envejecer, van a envejecer como mujeres feas, nos decían.

No estén acostadas tirando pedos, mis hijas, nos decían.

Si supiera bien lo que les sucede a las mujeres en la primera menstruación, lo contaría mucho mejor.

Yo voy olvidando lo que ellos hacían.

Lo que nos decía su difunto abuelo materno.

Eso es lo que les sucede a las mujeres, nieto. **U**

Tomado de Lisandro Jaramillo Urdaneta. *Ye'pa ma'sā ma'sisé. Saberes Ye'pa ma'sā*. Universidad de Antioquia, 2019, pp. 218-245.



*Alimentarnos*  
Collage digital  
41 cm x 27 cm  
Ana María Jiménez Vélez, 2020









Marta Rodríguez  
Foto por Karloz Byrnison

## MARTA RODRÍGUEZ, SU MIRADA SIEMPRE PRESENTE

LAURA MORA ORTEGA

Cineasta colombiana.  
Directora de *Matar a Jesús* (2017)

El primer impulso, cuando se me pide escribir sobre una película colombiana, ojalá dirigida por una mujer, es, inevitablemente, hablar una y mil veces de Marta Rodríguez y de su obra magistral *Chircales* (1972), realizada junto a Jorge Silva. Alguien me decía hace poco, después de verla por primera vez, que le parecía inaudito que no fuera una película vital y casi que obligada en la cultura colombiana. Que más que una obra documental, le parecía un documento de nuestra historia de injusticia y de horror.

Tiene razón, no sólo esa obra ya nos hablaba de una voz femenina potente, que debería ser citada y tenida en cuenta siempre en nuestra breve cinematografía, sino ante todo porque entre dureza y poesía nos habla de un país negado a la modernidad. Donde a finales de los años sesenta nos presenta estos chircales como lugares de esclavitud. Un país anclado al feudalismo y al dominio de los gamonales. Una gente entregada a la creencia religiosa, que recibe su lugar en el mundo con resignación. Aunque la obra de Marta Rodríguez pone de manifiesto sus quejas ante el abuso y la explotación en esos testimonios que atraviesan las imágenes, la sublevación nunca aparece como una opción real.

Tras haber visto *Chircales* en repetidas ocasiones, es imposible no preguntarse quién es aquella que estaba detrás de esas imágenes, quién es aquella que logra tanta honestidad de parte de quienes se ponían en frente suyo, mirando muchas veces directo a la cámara y de manera

### Filmografía destacada de Marta Rodríguez

1972 <i>Chircales</i> Codirección: Jorge Silva	1975 <i>Campesinos</i> Codirección: Jorge Silva	1982 <i>Nuestra voz de tierra, memoria y futuro</i> Codirección: Jorge Silva	1988 <i>Amor, mujeres y flores</i>
1972 <i>Planas: testimonio de un etnocidio</i> Codirección: Jorge Silva	1981 <i>La voz de los sobrevivientes</i> Codirección: Jorge Silva	1987 <i>Nacer de nuevo</i>	1992 <i>Memoria viva</i>



estoica, con una dignidad y un grito silencioso. La cámara es un elemento amenazante; cuando la realizadora logra ese nivel de no presencia, alcanza, como decía Tarkovsky, el verdadero sentido del arte. *Chircales* es una obra que pone a la mujer en la mitad de la tragedia. Nos habla en pleno del sistema patriarcal, la esclavitud que se desprende de ahí mismo y del maltrato intrafamiliar que una mujer nos relata de manera absolutamente normalizada, el destino de la mujer a parir y a obedecer.

Tras pasar todo el día con sus pequeños hijos cargando, sin importar la edad, los pesados ladrillos, como quien carga sobre la espalda el peso de un país y sus injusticias, en la noche un hombre borracho la maltrata, ese mismo hombre borracho que manchará de cerveza el vestido de primera comunión con el que su hija desde siempre había soñado. Esa misma joven que de manera casi automática nos recita los siete mandamientos mientras se pone su vestido impecable de primera comunión: bautizo, confirmación, penitencia, comunión, orden y matrimonio. Las imágenes de ese suntuoso vestido en medio de la precariedad son de una fuerza poética impresionante. Ese vestido que parece más un vestido de novia, porque al final representa la misma cosa: la unión a Cristo y la unión marital. El matrimonio como el fin de todas las cosas para una mujer. Marta Rodríguez es una resistente, una mujer que a sus ochenta y pico de años nos entrega *La sinfónica de los Andes* (2019), documental que no he tenido la posibilidad de ver, pero no me cabe duda que tendrá su sello, que es ese de la coherencia, de aquella que sigue sintiendo un grado de preocupación por el país y que quiere estar del lado de los más débiles.

He oído muchas veces que las mujeres en el cine somos retratadas de la misma forma, en los mismos lugares, porque hemos sido casi siempre contadas a través de los ojos de los hombres. No quiero controvertir tan generalizada opinión, pero quiero aprovechar este texto, el impulso y la adrenalina que me produce hablar de Marta Rodríguez, para pensar en algunas de las mujeres de nuestro cine más reciente: unas han estado detrás de las historias, otras son los personajes femeninos que nos han presentado en la pantalla.

Aclaro, que algunos de los personajes que mencionaré, han sido creados por autores hombres, que sin embargo, han tenido una enorme







sensibilidad con ese lugar que ocupamos las mujeres de este país, que sigue en muchos casos siendo el mismo que retrató Marta Rodríguez, un país que sigue negándose la posibilidad de por fin dar el paso, y acceder a la modernidad.

Hay un personaje femenino que me produce fascinación por lo enigmático. Es la joven protagonista de *La sirga* (2012) en la película del caleño William Vega. Alicia, una joven desplazada, ocupada y habitada por silencios. A quien el trauma de la guerra la ha desterrado del mundo de las palabras. Resiste, a pesar de que el pasado claramente la atormenta. No llora, se sostiene, sola en ese paisaje hermoso y frío de La Cocha, donde todo el tiempo hay una tensión inexplicada, un miedo, que sólo puede venir de ese fuera de campo ominoso y silencioso de la guerra. En Alicia, veo a las jóvenes campesinas que llevan sus dolores y sus traumas con una dignidad estoica heredada seguro de los antepasados indígenas. En ella reconozco algo de esas mujeres miradas por Marta Rodríguez.

En este desordenado recorrido por mis memorias cinematográficas locales, que son afortunadamente potentes, pienso en la directora Clare Weiskopf con su documental, tan íntimo, autobiográfico y valiente, *Amazona* (2017). También allí encuentro la resistencia, la persistencia en la mirada de quien hace las preguntas más profundas y tantas veces dolorosas sobre la maternidad. Allí también veo un destierro, autoinfligido quizás, y a esta mujer extranjera de rasgos fuertes que es confrontada de manera amorosa por su hija. En ella también descubro ese país que se cuele incluso por las grietas de las decisiones más íntimas de nuestra existencia.

Imposible no ver a Leidy, ese personaje memorable de Víctor Gaviria en *La vendedora de Rosas* (1998) hablando en el puente con la imagen alucinatoria de su abuela, que se nos presenta como una virgen, porque así se vuelve la abuela de todos y todas. Leidy está expuesta a las violencias, constantemente sufre uno por ella, porque la violen, porque le roben más de lo que le han robado siempre, y sin embargo Leidy es resistente y amorosa, y entiende lo que nosotros nos negamos: la finitud de la vida, y el final trágico que viene con en el azar de haber nacido en los confines olvidados del estado.

En *Pájaros de verano* (2018), codirigida por Cristina Gallego y Ciro Guerra, la historia de los clanes de La Guajira y su descenso por el atractivo mundo del narcotráfico que no es más que el del capitalismo puro y excitante. El conflicto que narra, en el fondo, es la posibilidad de la pérdida de esas tradiciones milenarias representadas en un idioma, en el colorido de sus mantas y los sueños, como mensajes de un oráculo, que aparecen interpretados por una abuela wayuu que nos guía





por el inclemente desierto. Esa abuela nos pone de manifiesto la autoridad femenina, nos recuerda que aquí las familias no siempre han sido lideradas por hombres y, sin ningún prejuicio, nos confronta ante el dilema de la continuidad de las tradiciones que llevan a las mujeres, muchas veces a elegir en contravía de sus propios deseos. De nuevo un país, de nuevo el paisaje, de nuevo la tragedia, de nuevo la resistencia.

*La tierra y la sombra* (2015), ganadora de la cámara de oro en el Festival de Cannes, del director César Acevedo, es la sutil y hermosa historia de un reencuentro y una despedida. Allí aparecen dos mujeres, la madre y la abuela, que sostienen el engranaje de una familia. Conmueve verlas trabajar en los cañaduzales, también explotadas, verlas volver a casa cada noche manchadas del hollín de la quema, a esa casa impecable, en esa lucha constante por no perder el lugar, el físico y el simbólico. En la imagen final de la abuela que elige quedarse sola, ahí, plantada como el árbol, cimentada como la casa, resistiendo al tiempo y a ese desarrollo amenazante, de nuevo veo a Marta Rodríguez presente.

Como autora, Daniela Abad, nos entrega en su último documental *The Smiling Lombana* (2019) la historia de su abuelo materno. Busca indagar en los secretos familiares y, con un pulso impresionante, nos pone de manifiesto cómo todos hemos sucumbido ante la falsedad estética y narrativa del narcotráfico. Pero también nos presenta, aunque sea solo a través de su voz, a su abuela Laura, inmigrante italiana, una mujer enamorada de un mulato cartagenero. A través de ella y su deseo de familia, nos propone enfrentarnos a esta idea tan implantada en las mujeres de soportar y callar. Solo nos quedan esos fotogramas en super 8mm tan románticos y nostálgicos de un mundo que no fue. El país y su tragedia, el hombre y su ambición, se atraviesan en esos fotogramas inhabilitando el retrato familiar soñado.



En este pequeño, desordenado y arbitrario recuento —como todo lo que tiene que ver con la subjetividad— aparece el espíritu resistente y combativo de la mirada de Marta Rodríguez. En esas mujeres del cine colombiano, ya sean las autoras o los personajes que encuentro memorables, ya sean las historias de ficción y de no ficción, está el país de *Chircales*, están las mujeres mirándonos de frente a la cámara, está el paisaje dictando nuestro porvenir y nuestra tragedia, está esa búsqueda incesante de lo qué somos, como quien se pierde constantemente en la bruma y aparece en el mismo lugar. ■

Filmografía destacada de Marta Rodríguez

1998  
*Amapola, flor maldita*

2001  
*Nunca más*

2004  
*Una casa sola se vence*

2009  
*Testigos de un etnocidio*

1999  
*Los hijos del trueno*

2002  
*La hoja sagrada*

2006  
*Soraya: amor no es olvido*

2019  
*La sinfónica de los Andes*



## LA FUGACIDAD DE LA VIDA

**ADRIANA ROJAS E.**

Directora de la Muestra Internacional  
de Videoarte y Cine Experimental  
INTERMEDIACIONES

Lina Rodríguez es egresada de la Universidad de York de Toronto, Canadá, donde estudió Producción de Cine y Video. En su proceso de creación ha realizado performances e instalaciones y ha hecho cortometrajes experimentales que han sido proyectados en diferentes lugares del mundo. En el 2013 estrena su ópera prima *Señoritas*, largometraje que tuvo un amplio recorrido en festivales de cine internacional; en 2016 escribe, produce y realiza su segundo largometraje: *Mañana a esta hora*. En el panorama del cine colombiano Rodríguez irrumpe con dos obras independientes que dan cuenta de narrativas en las que lo aparentemente “sencillo” o “simple” son el eje central.

El segundo largometraje se nos revela como una obra de gran e inusual sensibilidad humana. La cineasta, desprovista de muchos artificios, nos sumerge en la historia de una familia bogotana de clase media, compuesta por la madre (Lena), el padre (Francisco) y una hija adolescente (Adelaida), y que, aparentemente, vive su vida como cualquier otra familia, con momentos bellos y otras veces conflictivos. Pero de repente esa cotidianidad se rompe y esto nos sacude, porque

### Filmografía destacada de Lina Rodríguez

2004 <i>In memoriam</i> Cortometraje	2005 <i>Cycle</i> Cortometraje	2008 <i>Convergences et rencontres</i> Cortometraje	2011 <i>Einschnitte</i> Cortometraje	2013 <i>Señoritas</i> Largometraje	2017 <i>Mañana a esta hora</i> Largometraje	2018 <i>Ante mis ojos</i> Cortometraje
--	--------------------------------------	---	--	--	---	--



nos recuerda que la vida es impredecible, aunque hayamos aprendido a no pensar ni reflexionar mucho sobre la dura realidad de que no sabemos qué pasará mañana. Entonces, el filme de Rodríguez nos zarandeja, porque nos habla del tiempo que es efímero, y no sabemos hasta cuándo estaremos con nuestros seres queridos, esos mismos a los que a veces les demostramos amor pero otras veces, en un momento de ira, podemos herir o destruir con nuestras palabras.

¿Cómo presentar en imágenes la fragilidad del ser humano? ¿Cómo hablar de nuestra fugacidad en este mundo? ¿Cómo abordar el duelo? ¿Cómo hacerlo desde lo familiar y lo cotidiano? En *Mañana a esta hora*, Lina Rodríguez logra resolver estas inquietudes creando imágenes con planos que se concentran principalmente en el espacio familiar, en lo que la directora llama “el espacio doméstico”; Rodríguez no fragmenta las acciones en diversidad de cortes a planos de detalle o no usa continuamente el plano contra plano para generar un ritmo más acelerado, por el contrario, la directora elige los planos largos que pueden producir resistencia en un espectador poco habituado a este tipo de cinematografía.

La historia que cuenta Rodríguez nos lleva a pensar desde lo cotidiano, a reflexionar en nuestro tiempo, en el tiempo que tenemos, ese que compartimos con los otros, con nuestros seres queridos, y nos hace ver cómo se crean lazos afectivos tan fuertes que resisten todo eso tan azaroso que creamos en nuestra cotidianidad.

Las imágenes que la cineasta nos presenta para narrar esa historia familiar son, principalmente, largos planos fijos, sin corte, y planos secuencia móviles en los que vamos conociendo a los personajes de la familia; esa elección formal, el estilo cinematográfico, marca una estética que le exige al espectador concentrarse en lo que parece superfluo. Rodríguez quiere hacer énfasis en lo que viven los miembros de esa familia; momentos que aparentemente son banales. Por ejemplo: un padre y una hija tendidos en la cama viendo televisión o las actividades rutinarias de la



Maruía Shelton (Lena)  
Laura Osma (Adelaida)  
Francisco Zaldua (Francisco)

madre, Lena, en el trabajo, o los ratos que comparte con sus amigos la hija, Adelaida, en los que hablan de sexo y ciertos tabúes que hay





en la sociedad. Momentos con los que podríamos sentirnos identificados porque en alguna tarde de nuestras vidas llegamos a hablar de sexo con nuestros amigos o porque hemos tenido conver-



saciones parecidas en nuestros trabajos o las mismas intimidades con nuestros familiares. Muchas de esas atmósferas cotidianas de *Mañana a esta hora* también las hemos vivido. Nos empezamos a ver en esos personajes que son, como uno, del común. Este es

el otro gran valor de la película: el hecho de que Lina Rodríguez quiera hacer un filme que es sobre cualquiera de nosotros.

La película tiene una estructura aparentemente sencilla. Es un filme en dos tiempos: un antes, en el que la familia está “completa” y se exponen unos afectos, unos espacios, una cotidianidad, y un después, cuando el duelo y la ausencia van a marcar a los personajes y a definir cómo ellos deben afrontar esa muerte repentina que les cambia la vida y la forma de relacionarse. Esta estructura en dos tiempos también marca la estética visual y sonora de la película, en la que vemos esa primera parte animada con una luz natural, más cálida, y unos sonidos más vivos, más parlamento, más acciones en la puesta en escena, y una segunda parte en la que lo sombrío va a acentuar la atmósfera del duelo, del dolor. De esta manera, la dirección de fotografía se orienta hacia una estética del claroscuro. La directora afirma que en esta segunda parte buscaba resaltar las siluetas de los personajes en un espacio marcado por la ausencia. Esta consigna muestra la sutileza y lo significativo del proceso creativo de las imágenes.

Rodríguez opta por representar el duelo con silencios que se prolongan. También busca, desde el fuera de cuadro, romper ese silencio y hacer, por ejemplo, que un vaso se quiebre en *off*, consiguiendo así aludir a esa tensión y a ese rompimiento que ha producido la muerte


de la madre. Es importante resaltar la austeridad como una cualidad de este filme. Aquí no hay grúas o movimientos pomposos que nos recuerden todo lo artificioso que puede llegar a ser el cine, ni hay una iluminación que busque que todo se vea, como es común en un cine comercial o en un seriado de televisión y aun en el cine estándar.

En esta obra, se destacan los diálogos que la directora construyó de la





mano de los actores. Son diálogos dotados de una maravillosa espontaneidad que nos hacen creer en los personajes y en las situaciones que la cineasta ha ideado. Estas son vivencias complejas. Allí están los conflictos propios de una adolescente en pleno reconocimiento de su ser y su rebeldía, la tensión entre madre e hija. Allí también los espacios sagrados de cada personaje en tensión con la vida familiar. La pérdida de la madre, por muerte súbita, y el proceso de duelo, en el que al final tanto padre como hija terminan por aceptarse, indican que la vida continúa y los afectos, los vínculos de amor siguen vivos y no se pueden borrar. Estos elementos resaltan el valor de la obra que nos enfrenta con el tiempo y con lo más implacable de la existencia: la fugacidad de la vida.

Lina Rodríguez produjo su ópera prima *Señoritas* y luego *Mañana a esta hora* por fuera de los fondos estatales de cine de Canadá y Colombia. Pudo autofinanciarse y obtener recursos de becas para artistas en Canadá, lugar en donde vive desde hace casi dos décadas; sus dos filmes han trascendido fronteras, demostrando que se puede hacer un cine auténtico, y expresarse de una manera personal. *Mañana a esta hora* es una obra que tiene la cualidad de tocar muchas fibras, al enfrentarnos a pensar en lo impredecible, en nuestra fragilidad. 





## LO DULCE, LO EFÍMERO: FORMAS DEL ESCAPE

STEVEN MOTTA

Estudiante de Filología hispánica,  
Universidad de Antioquia

Una de las cosas más difíciles, por no decir imposibles, es hacerle frente a la realidad todo el tiempo, a los afanes y responsabilidades que trae consigo lo cotidiano. Evadirse de este mundo es una de las formas del descanso, un recurso necesario para mantener algo de cordura en

la rutina del vivir, pero con el recordatorio permanente de que son eso: un recurso pero jamás una solución. Un estado del que se debe volver y que muy difícilmente puede llegar a ser una parte funcional de nuestras vidas. Esta es la premisa más latente que atraviesa *Masmelos* (2019), el segundo cortometraje de ficción dirigido por Duván Duque.

Un grupo de amigos que corren, juegan y se abrazan desnudos al aire libre mientras, en el fondo, una voz en off comenta la noticia del exministro de transporte José María Burgos, quien atraviesa por un escándalo por corrupción relacionado con el contrato de una importante obra adjudicada a una empresa brasileña. La tarde para los jóvenes pasa entre cigarrillos y cervezas en la piscina de la deslumbrante casa del exministro. Cuando la noche cae, llega también la fiesta, algo de drogas, tequila y baile. Un pequeño amorío se gesta entre Mela, la hija de Burgos, y uno de los amigos. Antes de que se acabe la fiesta los

### Filmografía Duván Duque

2016

*Paila*

Mejor dirección. Bogoshorts

2016

*Tumaco*

Festival Internacional de Cortometraje de Medellín - FICME  
Premio Pacífico Ambiental - FINCALI

2017

*Pasó*

Panorama Nacional. Bogoshorts



atrapa la luz de la mañana. Más tarde, luego de dormir un poco, llega la hora del desayuno y también la de irse. La fiesta termina y aparece nuevamente la voz en off.

Sin un gran esfuerzo podemos traslapar la noticia del exministro a hechos sucedidos hace relativamente poco en Colombia, aunque su sutil alusión se haga solo al inicio y al final del corto. Sin embargo, el tema surge reiterativamente en boca de los amigos de Mela que no parecen tener una posición clara al respecto y que queda relegado por lo deslumbrante de la casa que recuerda al relato de Álvaro Múti y a la película de Carlos Mayolo. En ellas la Mansión de Araucaíma remite a un refugio para sus habitantes, donde el placer ocupa un lugar esencial, siempre con la sensación latente de que tal paraíso de los sentidos muy difícilmente pueda mantenerse.

Quien más busca hacer de ese espacio su escape es Mela, cuyo punto de vista nos guía durante la historia. Naturalmente lo hace, lo disfruta y se deja llevar únicamente por lo que exige el momento, aunque una y otra vez despierte a los llamados de la realidad, aquella en la que su hogar se desmorona por los negocios de su padre. Cuando le preguntan si va mucho a la finca con su familia es inevitable que responda con tristeza al recordar el tiempo en que iban todos más seguido, no como el presente, en donde lo más viable para su madre es irse y dejar al señor Burgos con sus problemas. Durante los catorce minutos que dura la película, Mela se debate reiterativamente entre disfrutar el momento que vive y caer en el ensimismamiento.

En espacios muy breves tenemos acceso a un tercer plano casi ilegible en el que vemos a las mujeres que trabajan en la casa, cuyo oficio es ir borrando el rastro de la fiesta del grupo de amigos, la basura, las latas, las botellas o la silla de mimbre que Mela quema para avivar la fiesta. En el corto, nunca interactúan con los invitados, ni mínimamente son notadas por ellos. Son personas sin rostro que funcionan en otro nivel, uno más bajo. Algo que deja en el aire la pregunta: ¿cuál es el precio que pagan ellas en el corto si el que paga Mela es emocional?

El descanso llega a su final. Al día siguiente, para sorpresa de Mela, todos deciden marcharse después del desayuno. Extender más ese escape en que se había convertido la finca no es una opción, porque después de la fiesta llega el cansancio, el hastío. Como la Mansión de Araucaíma, la casa debe quedar atrás mientras todos recogen sus cosas y se van. Un recordatorio de que los escapes no son para siempre, que pueden



Andrea Rey (Melanie)

Pablo Forero (Pablo)





llegar a ser o no reparadores, pero en sí mismos no pueden solucionar nada. Mela se resigna, lo acepta y decide irse junto a los demás con la indisoluble expresión de alguien a quien se le ha deshecho el sabor más dulce pero artificial de la boca a cambio del más amargo, corriente y real.

*Masmelos* retoma los personajes de una clase acomodada del primer trabajo de ficción de Duque *Paila* (2016). Este narra la historia de Carlos, un director de cine en ciernes que trata de realizar un cortometraje que, muy difícilmente, hila un drama campesino, una etérea simbología con las naranjas del cultivo y las consecuencias del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos. La película, a través de un tono un poco más humorístico, hace guiños a la vacuidad en la que se puede llegar a caer tras el acercamiento a temáticas reiterativas en el cine colombiano, pero no por ello fáciles de abordar como la tierra o la violencia. Por el contrario, requieren una madurez, un tratamiento más profundo y el desarrollo de puntos de vista enriquecedores para una comprensión más cercana de estas realidades. Este es un acierto de *Masmelos* que al tener la corrupción como telón de fondo no se convierte nunca en una pieza panfletaria, sino que brinda otra mirada y más que dar respuestas —lo que no es una función del cine—, deja preguntas abiertas al espectador.

*Masmelos*, además, cuenta con un gran trabajo técnico y artístico. Desde la fotografía, especialmente desde el color, hay una disección en pequeñas y precisas atmósferas, algo que se complementa con el montaje, a cargo de Juan Sebastián Quebrada —*Días extraños* (2015), *La casa en el árbol* (2017)— que maneja un ritmo acorde con el ir y venir de las emociones de Mela, desde sus interacciones a sus introspecciones. Las actuaciones, sin llegar a ser suntuosas, encuentran una naturalidad exacta al ritmo de la historia.




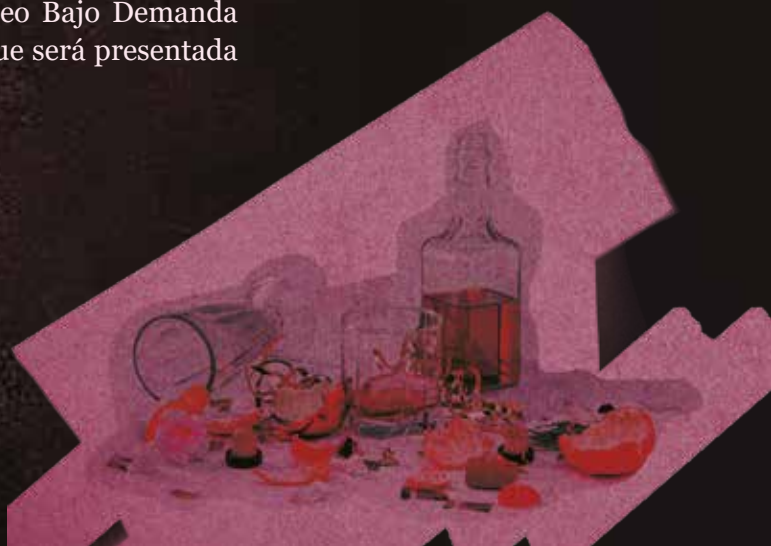


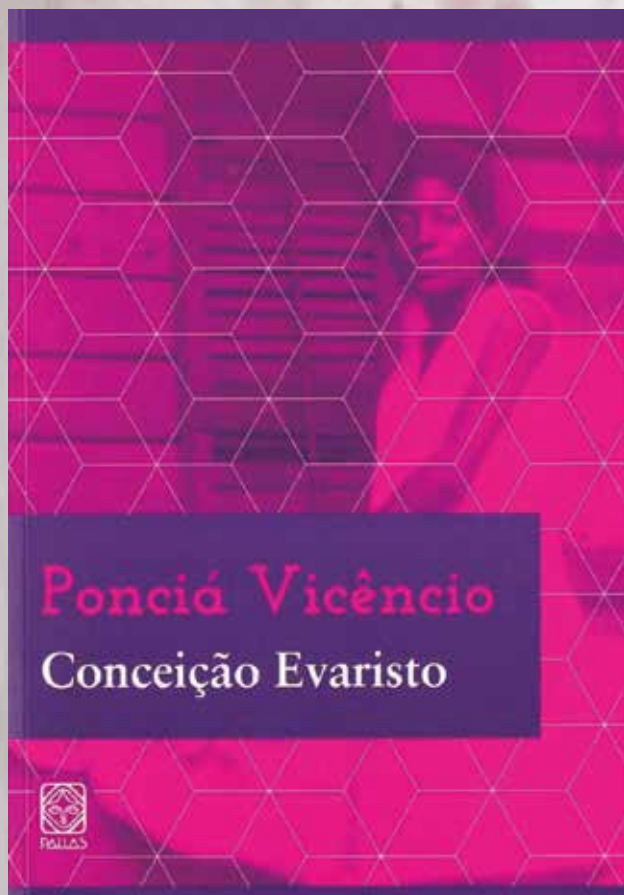
Estos aciertos reafirman la idea del cortometraje, no como una preparación para escalar al largo, sino como un formato con narrativas y retos propios, un punto en común que compartieron los cortos de la Competencia Nacional de Ficción, de la cual *Masmelos* hizo parte, el pasado 17° Festival de Cortos de Bogotá - Bogoshorts. Tan solo en esta muestra es posible ver la diversidad temática y los distintos tratamientos de cada propuesta, algo que se enriquece notablemente teniendo en cuenta otras secciones como la Competencia Nacional de Animación.

El segundo cortometraje de Duque fue seleccionado para hacer parte de la primera versión del Catálogo de Cortos Colombiano - Refresh, una iniciativa de Proimágenes Colombia, que busca apoyar una selección de cortometrajes colombianos en términos de circulación, acceso a mercados y estrategias de comunicaciones para su promoción internacional. El Catálogo participó de Le Marché du Film Court, la sección de industria de la edición No 42° del Festival Internacional de Cortometrajes de Clermont-Ferrand, el mayor festival en el mundo dedicado a este formato en el que se hicieron proyecciones de los ocho cortometrajes seleccionados en el volumen 1.

Actualmente el cortometraje en el país ha alcanzado una vitalidad y pluralidad de voces como en ningún otro momento. Ahora, uno de los retos más grandes radica en la exhibición, dado que en la actualidad los espacios para visualizar cortometrajes son muy reducidos en el territorio nacional. La exhibición en salas antes de la proyección de largometrajes es un espacio para cortometrajes que cumplen unas características muy específicas.

Los espacios más comunes son los festivales y las muestras en los que el cortometraje tiene una sección específica o es el protagonista, tal como Bogoshorts o Pantalones Cortos. Algunas salas han abierto un espacio para exhibición comercial como Cine Tonalá y la Cinemateca Distrital en Bogotá o el Colombo Americano para Medellín. Sin embargo, en el ámbito de producciones nacionales no hay un sitio específico que reúna un número de producciones significativas en internet, terreno mucho más claro para el largometraje. Esto es lo que busca solventar Bogoshorts, una aplicación de Video Bajo Demanda (VOD) con cortometrajes gratuitos y pagos que será presentada en el Bogotá Audiovisual Market 2020. 





## VIAJE DE UNA MUDEZ IRREVOCABLE

MARÍA ISABEL GAVIRIA

Universität Heidelberg

Conceição Evaristo  
*Ponciá Vicêncio*  
Editorial Pallas Editora, 2017

Al leer la obra de Conceição Evaristo se entra en el ámbito de la “escrevivência”, concepto con el que ella misma denomina su universo literario. Allí la escritura se convierte en un pretexto para narrar la vida contada por las voces de sus ancestros afrobrasileros. Aunque su niñez no estuvo rodeada

de libros, como lo comenta en repetidas ocasiones en sus entrevistas, la acompañaron las palabras, palabras femeninas que recolectaría para conjugar la poética de la oralidad. Conceição Evaristo nació en Belo Horizonte en 1946. En 1970 se trasladó a Río de Janeiro y se doctoró en literatura comparada en la Universidad Federal Fluminense. Es una autora feminista y activista de los derechos de las comunidades afrodescendientes, reconocida a nivel mundial por su obra poética y narrativa, con la cual se propone abrir nuevos intersticios de significación a través de sus relatos.

*Ponciá Vicêncio*, publicada en 2003 por Mazza Edições y reeditada por Pallas Editora en el 2017, es su primera novela. En ella se narra en tercera persona la historia de Ponciá y su familia antes y después de la ley del vientre libre. Aunque la esclavitud ya había sido abolida, sus estructuras y prácticas aún seguían vigentes en la sociedad y en la psique colectiva. A pesar de que la tierra era de los negros, ellos continuaban bajo el dominio de los blancos. Ponciá no entiende por qué su padre y su hermano tienen que trabajar primero la tierra de los dueños y luego, cuando ya no había energía ni tiempo, su propia tierra. Tampoco entiende por qué debía llamarse “Vicêncio”, apellido de quien habría sido el esclavista y patrón de su abuelo. Por esta razón jugaba a cambiar su nombre, intentaba buscar uno más apropiado para denominarse, pero



con ninguno quedaba satisfecha: “Ela, inominada, tremendo de medo, temia a brincadeira, mas insistia. A cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome, sentia-se ninguém” (p. 16). “Ella, innominada, temblando de miedo, le temía al juego, pero insistía. La cabeza giraba en el vacío, ella vacía se sentía sin nombre, se sentía nadie”. A partir de este acontecimiento, que recrea el drama heredado que significa no tener un nombre propio, Ponciá es arrojada al vacío existencial. Pero este vacío dialoga con la propuesta del sociólogo Muniz Sodré en donde aquel se abre como posibilidad, como condición ambigua y vital para entender la cultura brasilera. La condición existencial del personaje sumada a las injustas circunstancias de trabajo y de la desigualdad social cada vez más aguda en su pueblo, son los motivos por los que Ponciá decide hacer un viaje a la ciudad en busca de sí misma y de una vida mejor.

La novela es la historia de un viaje dividido en tres partes contado de manera no lineal por medio de analepsis y prolepsis con las que se va tejiendo la vida de Ponciá de forma fragmentada en la narración. La primera, cuenta los días de la infancia en los que Ponciá había sido feliz. Son los días en los que la niña inventaba nuevas formas de cruzar arcoíris para no convertirse en niño como amenazaba el rumor en caso de hacerlo. Así, después de pasar, ella se cercioraba de que continuaba siendo niña: “Ponciá sentía um alívio imenso. Continuava menina. Passara rápido, de um só pulo. Conseguira enganar o arco e não virara menino” (p. 9). “Ponciá sentía un alivio inmenso. Continuaba siendo niña. Pasaría rápido, de un solo salto. Conseguiría engañar al arco y no se convertiría en niño”. Por otro lado, la Ponciá de la infancia está marcada por la presencia de su abuelo Vicêncio de quien heredará su modo de andar, con uno de los brazos escondido en su espalda. De él adquiriría su carácter taciturno y contemplativo, su manera extraña de llorar y reír al mismo tiempo (p. 12). Ponciá, como su abuelo, lleva en sí misma la risa y el llanto personal y el de las anteriores generaciones.

La segunda parte es el viaje de la protagonista. Ponciá llega sola a la ciudad y tras pasar por las dificultades que esto implica, encuentra trabajo como empleada doméstica, se casa, tiene siete hijos, todos de muerte prematura. La promesa de una vida mejor, parece hacerse lejána en la hostilidad de la ciudad, en donde cada vez más se va perdiendo a sí misma. La nostalgia por el hermano y la madre se hace más honda de modo que decide volver a casa, pero al no encontrar en ella el rastro de los suyos, regresa sin remedio a la ciudad con la esperanza de ser encontrada por alguno de los dos. El viaje de Ponciá termina por ser el declive del personaje, quien en un profundo vacío cercano a la demencia se sume en sus cavilaciones y en una mudez irrevocable. En las peripecias del viaje se descubre finalmente que la herencia que su abuelo le había dejado, y de la que todos hablan, consiste en la historia del pueblo afro que se hace presente a través de Ponciá. En ella se alberga la memoria de su gente.

Finalmente, en la tercera parte, se narra el reencuentro y el regreso a casa. María la madre, Luandi el hermano y Ponciá han permanecido

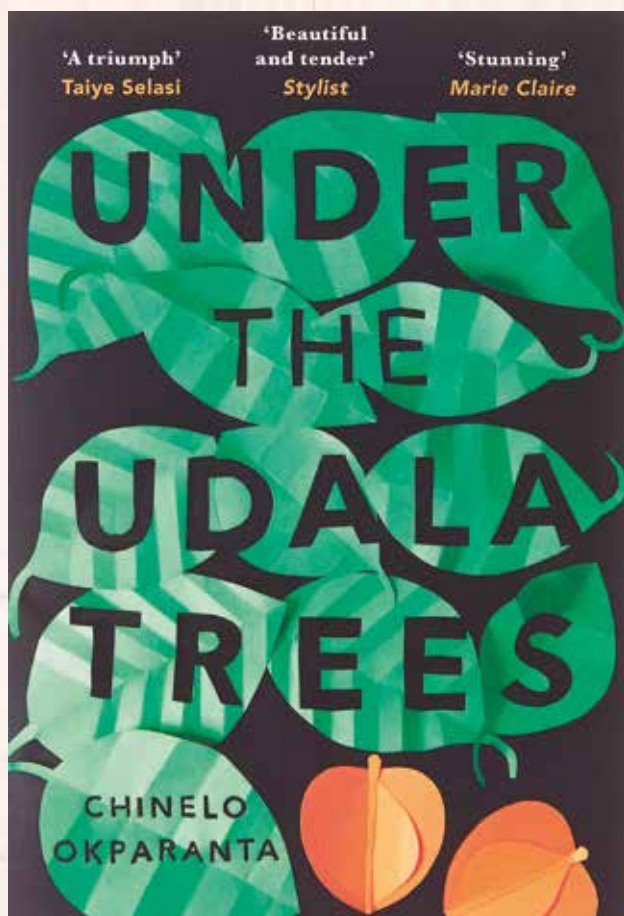
en una constante búsqueda los unos por los otros. Luandi, con el firme propósito de encontrar a su hermana, llega también a la ciudad y aprende el oficio de policía. María, en busca de sus hijos, sale del pueblo para reunirse con la familia y conducir a Ponciá al lugar donde pertenece: “lá estava a sua menina única e múltipla. Maria Vicêncio se alegrou, o tempo de reconduzir à filha a casa, à beira do rio estava acontecendo. Ponciá voltaria ao lugar das águas e lá encontraria a sustância, o húmus para seu viver” (p. 129). “Ahí estaba su niña única y múltiple. Maria Vicêncio se alegró, el tiempo de llevar la hija a casa, a la orilla del río estaba ocurriendo. Ponciá regresaría al lugar de las aguas y a allí encontraría la sustancia, el humus para vivir”. Una vez el curso de la historia hace posible el reencuentro, los tres hacen el viaje de vuelta. La mención de las aguas recrea el viaje hacia la esclavitud al que fueron obligados los pueblos africanos embarcados a un mundo desconocido, forzados a una existencia abismal como lo menciona el autor martiniqueño Édouard Glissant. Por esta razón Ponciá es múltiple, porque en ella habitan sus ancestros, y porque alberga la posibilidad de darle nuevos significados a la experiencia del viaje antes marcada por el destrozo y la acumulación. El trayecto de regreso la conduce a casa, a sí misma, a sus otros que también fueron viajeros.





Debido a los elementos de formación y de búsqueda de sí misma, *Ponciá Vicêncio* ha sido interpretada, por un lado, como un *Bildungsroman*, tal y como lo presenta el estudio de Aline Alves Arruda, pero esta vez como una forma de resignificar la novela de formación, se hace referencia a un *Bildungsroman* “femenino y negro” en donde la protagonista se deforma para encontrarse. Por otro lado, Ponciá podría leerse como la contraparte del arquetipo del héroe blanco que va en busca de aventuras, con el propósito de conquistar nuevas tierras sin importar sus consecuencias. Ponciá reescribe el viaje homérico para que en él pueda caber el viaje de la esclavitud y el de las migraciones, para que este sea un *in-between* en donde se construyan nuevos relatos capaces de dar cuenta de las opacidades que han construido las narraciones de occidente. Ponciá Vicêncio es una mujer afrobrasileña que surge para recordar la multiplicidad de voces y para contar las historias que no han querido ser escuchadas.

Cuando se lee la novela, y en general toda la prosa y poesía de Conceição Evaristo, persiste una sensación de incomodidad. Aunque las imágenes que ofrece la narración se generan a partir de la sutileza y la belleza poética, el sentimiento de vacío y desarraigo acompaña a los lectores. Ellos son conducidos a una reflexión profunda, no sólo sobre la condición humana o sobre las sociedades afrobrasileñas, sino también sobre las latinoamericanas. Como autora, Conceição Evaristo tiene la capacidad de hacer que los dolores de sus personajes, en los que se condensan los de toda la humanidad, se vuelvan propios. Por lo tanto, es posible sentir el peso de la esclavitud; sufrir la inevitable migración a la ciudad en busca de una vida mejor; o que se padezcan las desigualdades y las discriminaciones raciales o de género. Con Evaristo, no es posible que estas problemáticas pasen desapercibidas o sean ignoradas, porque también son nuestras. En su obra se entra en un universo de nuevos significados donde es necesario deshacerse de la perspectiva tradicional y mirar los problemas históricos con ojos cuidadosos y desencajados. Con su narración, propone repensar las tradiciones y las concepciones inamovibles de Occidente para comenzar a replantear los discursos hegemónicos. Esta novela abre la posibilidad de escuchar las voces que han sido silenciadas y de crear un espacio para la reflexión donde es posible pensar en otras formas de conocer y construir otros relatos para narrar nuestra Afroamérica Latina. ■



## CONSIGNA LIBERTARIA

**SELNICH VIVAS HURTADO**

Escritor , profesor de literaturas  
ancestrales Universidad de Antioquia

Chinelo Okparanta  
*Under The Udala Trees*  
London: Granta, 2015

Un desahogo liberador contiene el ambiente social y afectivo de la obra: “Mama I can´t. I can´t anymore” (p. 322) [Mamá, no puedo. Yo no puedo más]. Chinelo Okparanta (Port Harcourt, Nigeria, 1981) somete el cuerpo y los deseos de Ijeoma al rigor de la historia patriarcal y de la brutalidad neocolonial durante trescientas páginas. Solo al final de la novela, cuando Ijeoma ya no aguanta más vejámenes, explota y logra romper con las cadenas de la opresión racista, machista y homofóbica. Solo después de haber vivido en miedos, sueños y mudeces el significado de la guerra, el etnocidio y la discriminación, Ijeoma alcanza la comprensión de su ser: mujer sabia, respetuosa, honesta, amorosa. Tal vez nos parezca que la escritora nigeriana, formada en los talleres de escritura creativa de la Pennsylvania State University, alargó demasiado la novela, puso a prueba excesivamente la capacidad de resistencia de su personaje. Tal vez hubiera bastado un solo crimen para entender la dimensión del desastre, de la desgracia. Pero a ella no le parecía suficiente. Quiso mostrar los entrecruzamientos de una interseccionalidad letal: mujer ibgo, mujer huérfana de padre, mujer afro, mujer lesbiana. Los crímenes que asedian a las mujeres en desventaja social y cultural han sido subestimados, nos dirá Chinelo Okparanta.

Por ver a diario las agresiones contra la mujer nos parecen naturales y ya no las denunciemos. Hombres y mujeres son cómplices de este mecanismo de opresión. La violencia contra la mujer es un síntoma de la barbarie humana. Nada hace excusable que en la guerra la mujer sea convertida en objetivo militar, que las niñas sean separadas de sus padres, que la guerra convierta en sirvientes a los más indefensos, que



la adolescencia se culmine con matrimonios heterosexuales forzados o arreglados, que haya obligatoriedad de la procreación. Nada excusa que un cuerpo femenino con afinidad por los cuerpos femeninos deba vivir escondiéndose de sí mismo por temor a ser apedreado por la sociedad. Ijeoma es la líder silenciosa que protesta contra la homofobia y el etnocidio en Nigeria. En 2014 el presidente Goodluck Jonathan, graduado en zoología y ciencias políticas, aprobó la ley que autoriza a apedrear o condenar a catorce años de prisión a las parejas homosexuales y lesbianas. Ijeoma guarda memoria de la persecución y el odio entre igbos, yorubas, hausas y fulani. La disputa por el petróleo entre las fuerzas extranjeras estimuló las disputas por el poder entre esos grupos poblacionales. Los hausas y fulani del norte, de mayoría islámica, frente a los yoruba y los igbo, de mayoría cristiana, se enfrentaron entre 1967 y 1970.

La población igbo orientada por un dictador traicionero quería fundar la república de Biafra para así tener el control sobre el petróleo. Los hausas, fulani y yoruba no lo permitieron. La respuesta del Estado nigeriano, apoyado por el Reino Unido, diezmó a los revolucionarios separatistas y condujo al pueblo igbo a un *pogrom*: encierro, bombardeo y exterminio sistemático. Lo que a la postre dejó más de diez mil muertos y secuelas imborrables. Después de la consolidación de la democracia en 1999, Nigeria prometía brindar libertad, protección y prosperidad a la gran variedad de lenguas, culturas y religiones. Esta promesa, como muchas otras, fue incumplida. A la partida de los británicos quedaron sus secuaces y de ellos solo se podría esperar lo peor: gobiernos golpistas disfrazados de civilidad pero amparados en nuevas formas tecnificadas de violencia. A pesar de implementar los sistemas democráticos, en esta nación no se detuvieron los crímenes contra las diversidades culturales y sexuales.

Ijeoma cuenta la historia para que su hija, Chidinma, pueda entender por qué la madre no puede amar a Chibundu, un hombre moderno y en apariencia comprensivo con quien está casada. Ijeoma narra cómo se enamoró de una muchacha hausa, Amina, y luego de una igbo, Ndidi, sin lograr convencer a su madre, Adaora, del desastre que causaría en su cuerpo y en su ser si la obligaba a casarse con un hombre y a tener hijos. Los fundamentalismos ideológicos justifican los crímenes más horrendos dentro de la familia. En medio de estas circunstancias, ¿cómo aceptar que, si los hausa habían bombardeado y asesinado a Uzo, el padre, la hija se pueda enamorar de una hausa? ¿Cómo superar los prejuicios y escuchar el corazón de la hija? Ijeoma confirmó el sentido de la vida y el atrevimiento erótico en los brazos de Ndidi, ¿por qué no podría hacerlo en los brazos de Chibundu, un joven apuesto, trabajador y fiel a su amada mujer?

Los igbo cantaban victoria antes de tiempo, confiaban en que “Biafra, win the war” (p. 4) [Biafra, gana la guerra]. Y cantaban en lengua igbo para avivar el odio y luchar contra la invasión de su territorio. Pero todo fue inútil. Asimismo, con la misma pasión, el amor por Amina, le

brindó a Ijeoma la fortaleza para vivir sin padre ni madre, la ilusionó con una vida distinta lejos del matrimonio heterosexual. Sin embargo, cuando Adaora reapareció, luego de años de ausencia, portaba una fe cristiana más férrea y dogmática que antes del comienzo de la guerra. Las oraciones de la madre, bombas sobre el cuerpo de la hija, pulverizaron los sueños adolescentes de Ijeoma y Amina. Mientras que Amina siente que ella y su novia “we might as well be married” (p. 118) [bien podríamos estar casadas], Adaora considera que esta aberración, abominación, es un pacto con el diablo y debe ser combatida a través de la fe en Jesucristo y el aislamiento de las malas compañías. La escena más perversa de la novela nos muestra a la madre orando a Jesús, con la mano puesta en las trenzas de Ijeoma, pidiendo por la pronta sanación de su hija supuestamente enferma.

Adaora ilustra a la perfección la sociedad modernizada, democrática y represora. Quiere que la hija se eduque, pero que lo haga bajo los principios de su iglesia católica. A Ijeoma, dice Adaora, no le queda otra opción que reprimir y borrar sus sentimientos: “No more of that nonsense between you and that girl” (p. 134) [No más de esas tonterías entre tú y esa chica]. “The devil has returned again to cast his net on you” (p. 150) [El diablo ha retornado para lanzar su red sobre ti]. Ijeoma cree en un dios y se sabe fiel a los rezos, pero no puede compartir la lectura que Adaora hace de los textos bíblicos. El amor, en la lectura de Ijeoma, también es aceptable y deseable cuando va de una mujer a otra, de una madre a su hija, de una amiga a su amiga. El amor sana cuando es mutuo de lado y lado; enferma, cuando no es compartido. Adaora, en cambio, lee de manera literal. En la *Biblia* se habla de Adán con Eva nunca de Eva con Eva.

Adaora se expresa de este modo en contra de la sabiduría ancestral africana. Allí se ha dicho que el árbol de *udala* es el árbol de la fertilidad. Si dos chicas se sientan a su sombra se enamorarán con la misma intensidad que un chico y una chica. En la sabiduría africana se dice que “wood already touched by fire isn’t hard to set alight” (p. 117) [la madera que ya ha sido tocada por el fuego no es difícil de encender]. Esa madera que conoce el fuego no es de menor valía ni menos sabia. Su cuerpo ya habla entre susurros y caricias. Oponerse a ello —bajo la idea de que a partir de este momento debe abandonar lo que es y fingir ser otra persona— provoca un bombardeo, encerramiento, exterminio del ser auténtico. Una segunda guerra. Esta vez contra el cuerpo de una muchacha igbo: “Remember, you’re a new person now” (p. 134) [Recuerda, tú eres una nueva persona ahora]. ¿Es admisible combatir contra una misma y prohibirse ser lo que una es por mandato de la madre, del marido, de la hija, de la iglesia, de la sociedad? Sí, es posible, pero esta salida lleva al suicidio inmediato o postergado. Ijeoma, por fortuna para sí y para su hija, se desahoga antes y logra vivir. Ella, a diferencia de Biafra, sí gana la guerra contra el autoritarismo, el sexismo y la homofobia.

El destino estaba trazado para que Amina e Ijeoma fueran obligadas a casarse con hombres de su respectiva religión y cultura. Amina volvió





al islam y formó una familia en el norte de Nigeria. Ijeoma luchó una vez más por mantenerse en sus principios. Descubrió en Ndidi, una maestra de escuela secundaria, la razón para oponerse al matrimonio con Chibundu. Pero la presión social la convenció de ser una mujer de bien, de su hogar, con marido e hija. Ijeoma vivió obligada a callar, obligada a mentir, obligada a dejarse penetrar por un falo y ser fecundada. Todo ello es, desde el sentir de Ijeoma, una afrenta a la misma sabiduría bíblica, islámica. Ijeoma estaba a punto de “becoming just like the men she was condemning” (p. 166) [convertirse exactamente en los hombres que ella condenaba]. Teológicamente, para Ijeoma era más sagrado y más fiel a dios rechazar a un hombre cuando se amaba a una mujer.

Entusiasmo significa pactar con un dios para que cuando se le invoque venga a vivir dentro de mí. Estar entusiasmada, por tanto, solo es posible cuando de repente, y con una dulzura descomunal, ese dios comienza a habitar en mí. No hay razón para explicarlo. Basta que se le invoque, que se le recuerde, que se le vea o huela para que ese dios entre en mi cuerpo y avive mis fuerzas ocultas. Ese dios no es necesariamente masculino. El pacto se puede hacer con una diosa. Ijeoma y Chibundu tienen algo en común: ambos se entusiasman por una diosa distinta. Pero mientras que las prácticas amorosas de Chibundu no encienden el fuego de Ijeoma, las de Ndidi sí. Chibundu actúa con rectitud, quiere cumplir sus funciones reproductivas y aumentar los feligreses de la iglesia. Chibundu distingue entre lo público y lo privado del afecto en pareja. En lo público, “he placed a gentle kiss on my cheek, and I allowed him to do so” (p. 220) [él me dio un beso tierno en la mejilla y yo le di permiso de hacerlo así]. Ndidi, al contrario, quiere fundar una nueva iglesia, la “Fountain of Love” (p. 190) [fuente de amor]. Allí lo público se hace privado. Es posible y estimulante acariciar a la amada dentro de la iglesia. Allí las fuerzas incontrolables comandan la espesura del lenguaje y cualquier movimiento consagra el misterio. Ijeoma sabe cómo habitar el cuerpo de Ndidi: “She gasped. The gasping transformed into



moaning. I moved my fingers slowly in and out. I rubbed gently in small circles, slow a first and then faster” (p. 200) [Ella jadeó. El jadeo se transformó en gemido. Yo moví suavemente mis dedos hacia adentro y hacia afuera. Froté con cuidado en pequeños círculos, lento primero y luego rápido]. “Mama I can’t. I can’t anymore” es una consigna libertaria, de hija a madre, de nieta a abuela: Nadie te puede obligar a sentir deseo por ningún dios que no hayas invocado con tus jadeos y gemidos. Si tu cuerpo no siente pasión el acto sexual se convierte en una forma de opresión. Ijeoma aconseja a su hija sin aleccionarla; solo le cuenta una historia íntima, muy privada. De esas historias que las madres nunca cuentan. Le da la libertad de visitar al árbol de *udala* en compañía de quien ella elija.

De hecho, Chidinma comprende la dimensión política de la lucha de su madre solo hasta que muchos años después, siendo ya profesora de la Universidad de Lagos, lee en la prensa que hombres y mujeres con frecuencia golpean y apedreen a las parejas de homosexuales y de lesbianas. Aún dentro de la universidad, los profesores recriminan a quienes expresan su afecto a una pajera del mismo sexo. Chidinma quiere sanar su familia. Lleva el tema a casa de Adaora, ella que también conoce esas noticias, toma distancia frente a su propio credo: “Even among Christians, it can’t be the same God that we worship!” (p. 317) [¡Incluso entre cristianos, parece que no adoramos al mismo Dios!] Chibundu tampoco queda por fuera de la sanación. Cuando Chidinma le habla de sus estudiantes lesbianas, el padre responde: “Well, that’s life. These things happen” (p. 318) [Bueno, así es la vida. Estas cosas pasan]. ■



Chinelo Okparanta  
Foto: Kelechi Okere





**PREMIOS**  
nacionales de cultura  
Universidad de Antioquia  
2020

38° Premio Nacional de  
**Literatura**,  
modalidad dramaturgia  
o guion cinematográfico  
de largometraje

8° Premio Nacional de  
**Música**,  
modalidad piano

7° Premio  
**Memoria**,  
escultura memorial

45° Salón Nacional de  
**Artes**,  
Mutis 2020



**Convocatoria abierta hasta el viernes 26 de junio de 2020**

**Mayores informes: [premioscultura@udea.edu.co](mailto:premioscultura@udea.edu.co) / 2195177**

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

**🐦 f 📷 @UdeAcultura**

con el apoyo de:

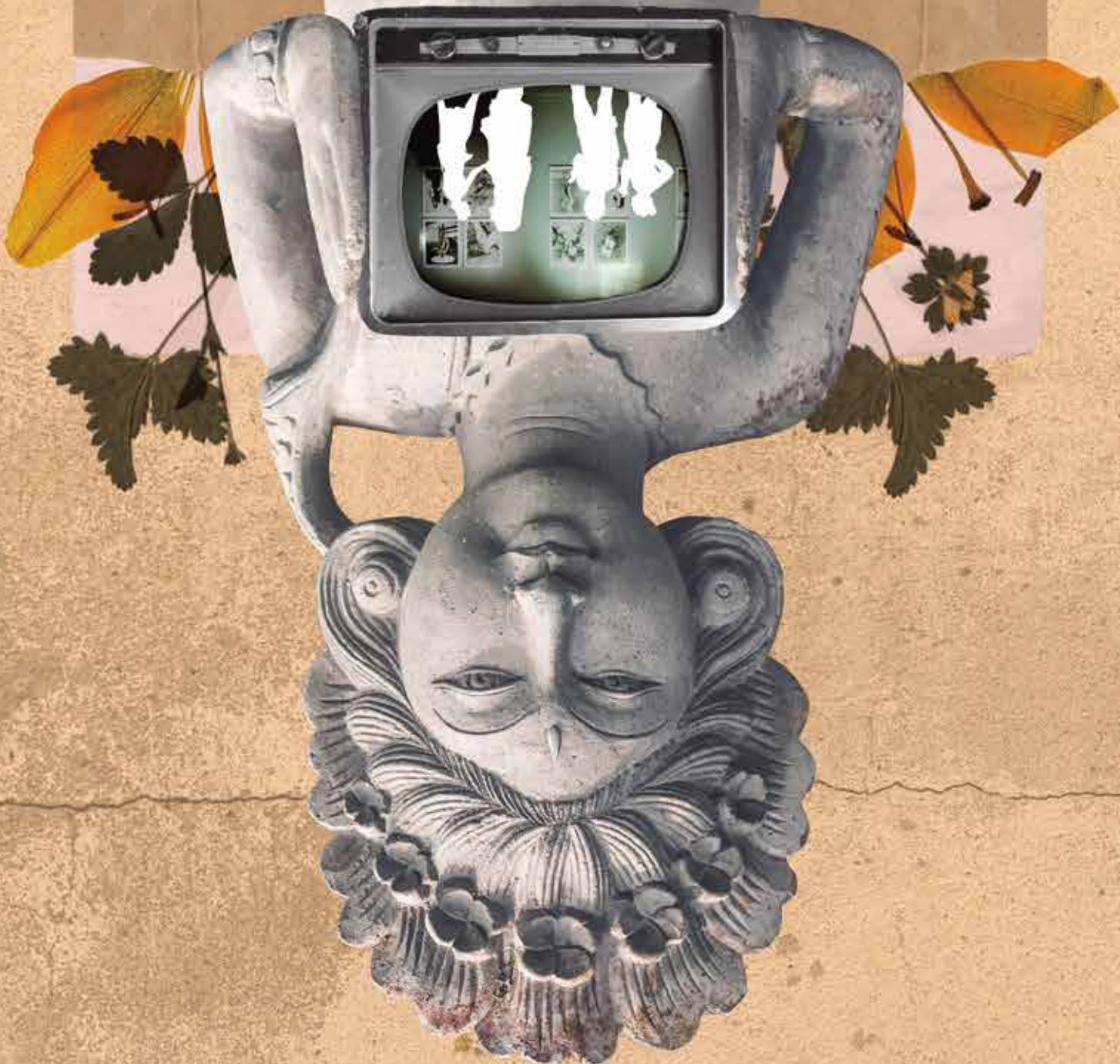





La cultura  
es de todos

Mincultura

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





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

ISSN 0120-2367



9 770120 236009 00302

\$20.000

## Suscríbete

Cuatro números

Estudiantes UdeA: \$40.000

Público general: \$55.000

Comunidad universitaria: \$50.000