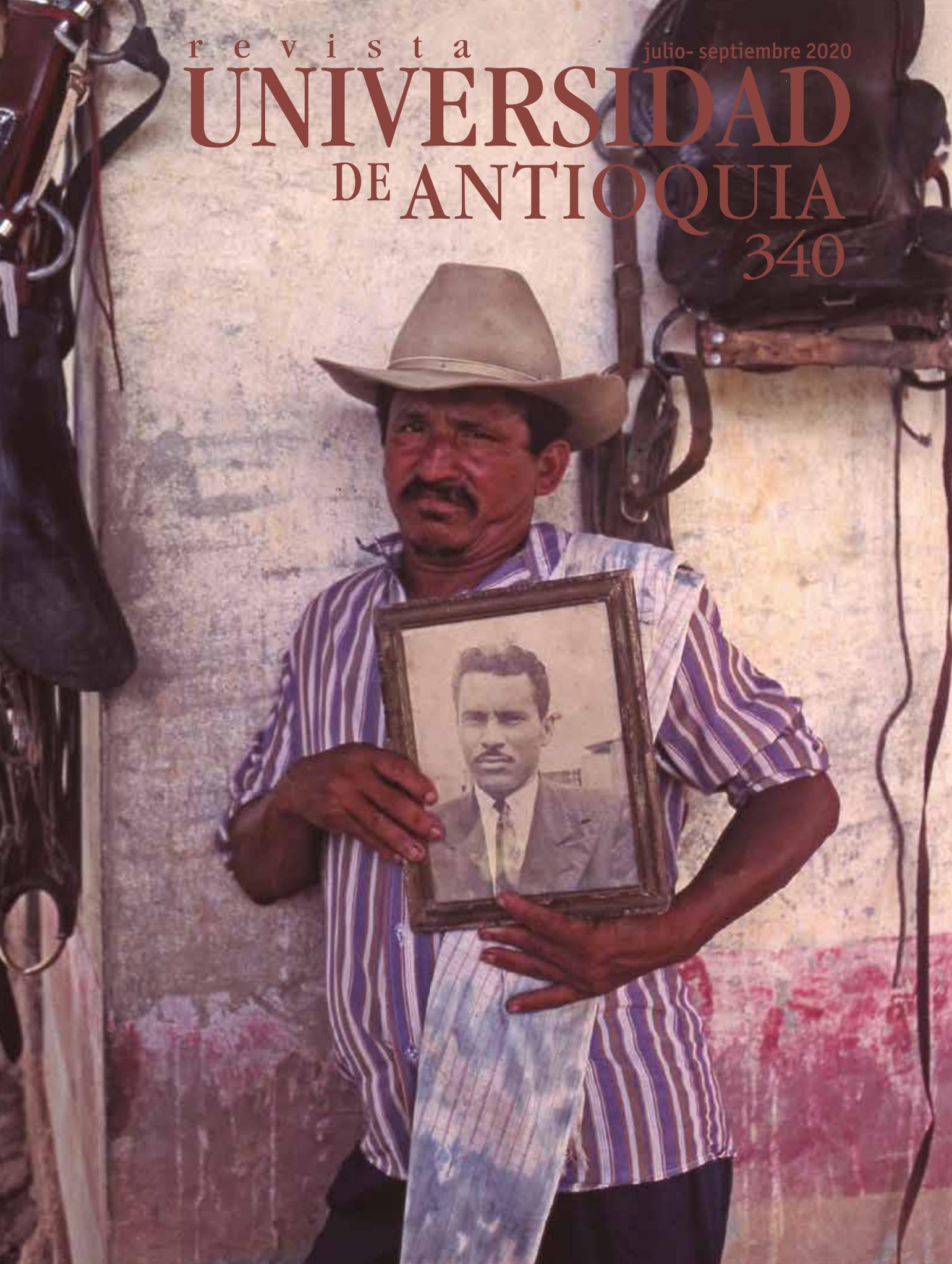


r e v i s t a

julio- septiembre 2020

# UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

340





José Guadalupe Salcedo Cedeño con retrato de su padre, Guadalupe Salcedo Unda. Gaurimena, Casanare, Colombia, Jorge Mario Múnera.

La exposición *Encuentros*, organizada y bajo la curaduría de la *Revista Universidad de Antioquia*, recoge algunos de los aportes de la fotografía colombiana de hoy a las diversas áreas del conocimiento. Los ojos que interpretan el entorno a través de las cámaras reivindican las labores manuales, las formas de vida indígena, campesina y afrodescendiente. También narran una crónica aguda de la vida social y de la memoria histórica. La búsqueda constante de rupturas, es decir, de comprensiones otras, les permiten testimoniar la sabiduría de las mujeres, el origen de las luchas sociales y la urgencia de preservar y aprender sobre la biodiversidad. Si la complejidad de la existencia va más allá de las imágenes, no obstante, es gracias a la invención de una mirada, arbitraria y estudiada, que se intensifica, por ejemplo, el debate sobre las economías extractivistas. Asimismo las representaciones del cuerpo, las feminidades y las masculinidades, ganan, en medio de apariciones inusitadas, capacidad política y analítica. Eso y mucho más le audean las ciencias a la fotografía colombiana.



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

*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*.

# Encuentros

# TEJIDO DE VIDA

(16.03.2020 - 27.08.2020)

Indepaz.org

Hacemos Memoria

Funcación Femicidios Colombia

Organización Nacional Indígena de Colombia

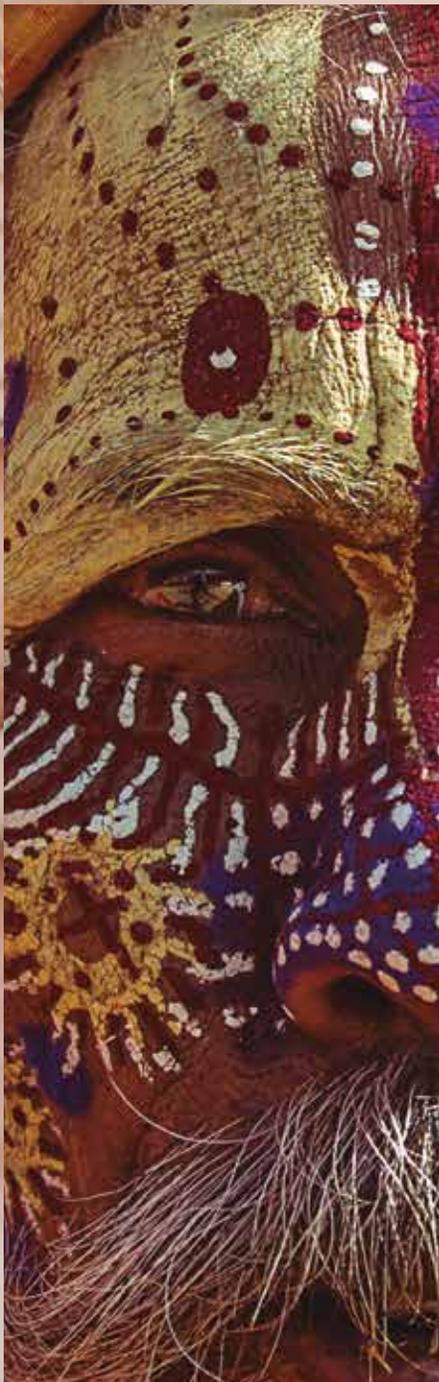
Esto no es un obituario. Nunca convertiremos los nombres de nuestros seres amados en símbolo de la muerte. Mucho menos del olvido, cuando no hemos tenido la posibilidad de despedirlos y abrazarlos tanto como se lo merecen. Un tejido de vida somos. Letras en colores, trazos y formas comunes. Las manos que las trazaron son únicas e irrepetibles: el aliento de madres y padres. La sabiduría de parientes lejanos, a veces plantulares, a veces, reptilianos, nos hermanaron desde el origen. Al igual que nuestros seres hoy ausentes, nosotras también retornaremos al lugar de partida. Finalmente, compartiremos la misma escritura inicial que nos hizo posible entre realidad, dignidad y asombro. Los que juegan con sus letras le llaman ADN. Nosotras les llamamos memoria. Estar juntas, sentadas en familia, nos da la dimensión de la barbarie que hemos permitido. Quién está dispuesto a promover aún el odio, la segregación, el feminicidio, la guerra y el negocio de la muerte, si lo nuestro es la celebración de la vida en sus más diminutos matices. Dolidas por la partida de los seres amados, ahora, nos sumamos a este abrazo bosquecino. Ni una lágrima más ganada por la danza de la muerte. Ni un entusiasmo más por fuera de la dignidad de la existencia. Las cifras, siempre sospechosas, jamás dirán del dolor que corroe ni del deseo de que cese para siempre esta matanza. Hoy honramos la existencia de las ausentes para que no haya duda del consenso al que hemos llegado desde el parto: no importa tu nombre, no importa tu apellido, no importa tu tamaño, talla, peso. No importa tu palabra, tal vez altiva, tal vez agónica. Lo que admira, estando juntas, es que sepamos balbucir, que sintamos el afecto y que podamos alimentarnos y aprender de la vida. Lo que admira es que hagamos honor a los secretos de la naturaleza. La humildad y la corresponsabilidad nos llevarán a entender que somos necesarios para alcanzar la alegría de seguir como especie dentro de las especies. Ninguna ausencia puede quedar en el basurero. Tenemos derecho a levantar pedestales al afecto. Una despedida justa y a nuestro modo es necesaria para engrandecer el gesto cariñoso. Los que han marchado nos dejan una razón contundente para exigirnos a nosotras mismas la reconciliación. Agradecemos su compañía y sus enseñanzas serenas. Hijas e hijos, hermanas y hermanos somos de

DANIEL CARABAÑO, JESÚS GÓMEZ, CRISTIAN GONZÁLEZ, DIEGO RODRÍGUEZ,  
EDUARDO GÓMEZ, ÉDISON MOYA MUÑOZ, MAURICIO GARCÍA JIMÉNEZ, YÚFERIA,  
ELIZABETH MELENDRES, EDISON MELENDRES, JORGE ALEXANDE  
QUIROZ CASANOVA, JUAN MANUEL MONTAÑO, LEYDER CÁRDENAS, JEAN PA  
ANDERSON ARBOLEDA, PAOLA DEL CARMEN MENA ORTÍZ, ARMANDO SU  
JESÚS ALBEIRO RIASCOS, SABINO ANGÚLO, ÁNGEL ARTEMIO NASTACUAS  
LIZARDO COLLAZOS FINDO, LUMAR LEONEL GUANGA, EIDER SEBASTIAN GU  
MARIA TROCHEZ MEDINA, JOEL VILLAMIZAR, RUBILIO PAPELITO LIMÓN, R  
ARMANDO BISBICUS, ABELARDO LIZ, GILDARDO ACHICHUÉ, JOHNIS ELIAN  
GUSTAVO GARCÍA, CRISTIAN CONDA, ANTONIO BOLÍVAR, JOSÉ DE LOS SAN  
JIFICHIU, AURELIO JIFICHIU, AGUSTÍN JACANAMIJOY, ANDRÉS COELLO PIN  
JORGE MACANA, CARLOS SÁNCHEZ, TAYLOR CRUZ GIL, EDWIN EMIRO ACOST  
EDIER ADÁN LOPERA, CARMEN ÁNGEL ANGARITA, SALVADOR JAIME DUR  
GÓMEZ, GENTIL PASOS LIZCANO, JORGE ENRIQUE ORAMAS, ERMINSO TR  
GRANDE, OMAR GUASIRUMA NACABERA, ERNESTO GUASIRUMA NACEBER  
SOTO, JAIRO BELTRÁN BECERRA, ANDRÉS CASIMANCE BURBANO, MARIO  
SUÁREZ, FLORRO SAMBONI GÓMEZ, JAIRO DE JESÚS JIMENEZ, WENCESALA  
JAVIER GARCÍA GUAGUARABE, FREDDY ANGARITA MARTINEZ, EMERITO DIGN  
LUCÍA HERNÁNDEZ, MANUEL GUILLEROMO MARRIAGA MARTÍNEZ, EDISÓN  
CRISTIAN NARVÁEZ DAZA, YENNY KATHERINE LÓPEZ NARVÁEZ, CARLOS BA  
CAMILO SUCERQUIA DURANGO, WILDER MARÍN, ROBERT HURTADO, FREDY  
HÉCTOR ZAMBRANO, YOIMAR JIMÉNEZ, BRANDY CAROLINA BROWN, ARIAD  
MIGUEL BARROS OJEDA, BRANDY CAROLINA, EILYN CATALINA, MARIANA RI  
LUISA ÁVILA, PATRICIA DUMON, LUIZA VALENTINA RINCÓN, LOLILUZ MAD  
FERNANDA QUINA CAMPO, MERY ESLEIN ULABARES MOSQUERA, NAYIBE GE  
CINDY VANESSA PIÑA, ALBA LUCÍA CARO, ANYELA MADELIN CAPOTE BARBO  
JURIBI SILVA ARCINIEGAS, YUDI MAGALI GONZÁLEZ, ANA MERCEDES RIVAS R  
MICHEL LARA, SANDRA PATRICIA MARTÍNEZ, LICETH TATIANA PLAZA, MAY  
GERLADINE YULIETH RUIZ, LUISA FERNANDA SALAZAR, LUZ DARY MENESE  
TRINIDAD DEL CARMEN MEJÍA VEGA, ANA ELSY PANESSO, JANETH ADRIANA  
LUZ AMPARO GARCÍA, PAULA ESMERALDA GONZÁLEZ, HEIDY JOHANA SORIAN  
MIRANDA, WILLIAM PÉREZ, MANUEL BEDOYA, JOHN JAIRO VELARDE, YORV  
ANDICA, CRISTIAN DAVID CAICEDO, MAICOL IBARRA, BRAYAN CUARÁN ROSE  
ANDRÉS OBANDO, LAURA MICHEL MELO RIASCOS, RUBÉN DARÍO IBARRA, B  
COLLAZOS, ARCADIO COLLAZOS, YOIMAR ORDÓÑEZ, DAVID TULANDE, UL  
QUIROZ ALMEIRA, JESÚS CASANOVA CANTICUS, DIEGO RONEY ACOSTA CASA  
MESA TORO, LUZ ELENA MARÍN DE MESA, MARÍA ISABEL OQUENDO LÓPEZ, O  
YAWALAPITI, CARLOS ARIZA RO

UEZ, JOAQUÍN MEJÍA, PEDRO ARÉVALO, HAMILTON GASCA ORTEGA, LUIS  
NIOR MANUEL YANES GONZÁLEZ, VITALIANO FERIA, ELIS LÓPEZ, EDINSON  
R CORTES CORTES, DUVAN ERNEY QUIROZ CASANOVA, EDUARD ERNESTO  
UL PERLAZA, JAIR ANDRÉS CORTÉS, ÁLVARO JOSÉ CAICEDO, JANNER GARCÍA,  
ARÉZ RODRÍGUEZ, PATROCINIO BONILLA, TEODOMILO SOTERO ANACONA,  
VILLAREAL, BRAYAN STIVEN GUETIO IPIA, MANUEL DAVID LARRAHONDO,  
JANGA, JOHN GUANGA, MARÍA MARIA NELLY GUETIA DAGUA, PEDRO ÁNGEL  
RODRIGO SALAZAR, LUZ ELENA CÁZAMO, JAMES CANTICUZ ORTIZ, MARCOS  
JIMÉNEZ, DEIRO ALEXANDER PÉREZ BISBICÚS, EDUARDO MEDINA, ALIRIO  
NTOS SAUNA, NEVARDO BAILARÍN CUÑAPA, UNICETO NEGEDEKA, AURELIA  
TO, ELÍ ANDOQUE, ÁLVARO NARVÁEZ DAZA, ERNESTO AGUILAR BARRERAS,  
A OCHOA, EDINSON LEÓN PEREZ, JORGE MANUEL ORTIZ, PAULINO PAIAKAN,  
ÁN, SIGIFREDO GUTIÉRREZ, JOSÉ GUSTAVO ARCILA RIVERA, LUIS CARLOS  
OCHEZ ILAMO, UBERNEY MUÑOZ, JAIME MONGE, FABIO ANDRÉS GÓMEZ  
A, CARLOTA ISABEL SALINAS, WILDER GARCÍA, ALEJANDRO CARVAJAL, LUIS  
CHILHUESO CRUZ, HUGO DE JESÚS GIRALDO LÓPEZ, ALEJANDRO LLINAS  
O GUERRERO, JULIO CESAR HERNÁNDEZ, HENRY JULIÁN BLANCO OROZCO,  
NO BUENDÍA MARTÍNEZ, ARAMIS ARENAS BAYONA, ORIOLO SANCHEZ, OLGA  
N SALAZAR CHICO, SAÚL ROJAS GONZALEZ, MARÍA DELIA DAZA RODRÍGUEZ,  
RRERA, CAMILO SUCERQUIA DURANGO, LUZ STELLA BURGOS, JUAN DAVID,  
Y FAJARDO ÁVILA, JOSÉ ANTONIO RIVERA, GILDARDO VILLEGAS CEBALLOS,  
NA BARRIOS OJEDA, PALOMA BARRETO, ALEJANDRA MONOCUCO, KENNEDY  
VAS, MATEO LÓPEZ MEJÍA, SHANTALL, LEIDY PADILLA, JUAN LUIS GUZMÁN,  
ERO GUERRERO, ELLYN MADERO GUERRERO, EDENIS GUERRERO, MARLLY  
ERALDINE RAMÍREZ, MARÍA PIEDAD KLINGER, KATY JOHANA ARIZA MACÍAS,  
OSA, LUZ DARY MURILLO GÓMEZ, MELBA CECILIA GONZÁLEZ LÓPEZ, FRANY  
AMOS, LUZ ESMERALDA BERNAL BENAVIDEZ, EDITH DEL SOCORRO ACOSTA,  
ERLYS BUILES MONTOYA, MÓNICA LIDA RINCÓN, INÉS ACUÑA RODRÍGUEZ,  
S, NAYLIN DEL CARMEN VALERA RANGEL, MAIRA LISETH GIRALDO GÓMEZ,  
APONTE, LUISA FERNANDA SALAZAR VILLAREAL, ANGIE PAULINA ESCOBAR,  
NO, DANIELA QUIÑONEZ, SALOMÉ SEGURA VEGA, MARÍA ANGÉLICA POLANCO  
IS YESID VELARDE VERGARA, LUIS MARIO PAYARES, JOHN JAIRO VERLARDE  
RO, JHON SEBASTIÁN QUINTERO, LIBARDO ROSERO, DANIEL VARGAS, ÓSCAR  
AYRON PATIÑO, CAMPO ELÍAS BENAVIDES, BRAYAN ALEXIS GUARÁN, HEINER  
BER EDILSON, FLOR MUÑOZ, NICOLÁS ORLANDO HURTADO, EDUAR EVERI  
ANOVA, JOSE DAVID VELASQUEZ ROJAS, YORNAN DAVILA HENAO, JUAN DAVID  
NALDO CHOCHO PIZARIO, ESTEBAN CHIRIMÍA, AMÉRICO CABEZÓN, ARITANA  
BLES, ADOLFO LEÓN CARRANZA,

JAMES CARBONÓ MENDOZA, GUSTAVO TORRES MALDONADO, OSNAIDER RODRÍGUEZ, ÁLVARO ANTONIO ARIZA ROBLES, DEIBYS AYALA NIEBLES, JES ORTIZ BARCELÓ, JOYNER MALDONADO, NELSON ZABALA MONTOYA, JOSÉ EN JESÚS GUERRERO VILORIA, CÉSAR ROBLES OROZCO, JUAN CARLOS GUERRE JOSÉ GALINDO GUTIÉRREZ, LUIS GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, KEINER LÓPEZ VILC DÍAZ ORTIZ, LUIS MIGUEL MARÍN DÍAZ, JOHAN PÉREZ GUTIÉRREZ, BELISARI GUZMÁN SÁNCHEZ, ROBINSON LÓPEZ, FRANCISCO JAVIER CORTES GUANC TAPUYIMA MANRIQUE, DOMINGO CHOC CHE, ÁNGELA SALAZAR, JOSÉ EMI SUÁREZ, AQUILEO MECHECHE BARAHONA, CARLOTA ISABEL SALINAS PÉREZ BELLO, CARLOS MONROY, HERNANDO ENRIQUE TERÁN, HERMES LOAIZA, AR MORENO ARCE, DIEGO ALEJANDRO NÚÑEZ, GUILLERMO JOJOA JAMIOY, YUR PÉREZ URIBE, ARLY JOHANA GIRÓN, MARÍA ALEJANDRA MERIÑO ESCALANT SUGERY DEL CARMEN GUERRA BLANCO, JOSÉ ERNESTO CÓRDOBA, PIRANG GRACELIO MICOLTA MANSILLA, GLORIA OKY CARAPAIMA, JAVIER URIGAMA OVIDIO BAENA, DUVAN ALDANA, LIDIA MARÍA GAMERO FABREGAS, YOANN CRUZ, POLA DEL CARMEN MENA, JOSÉ VICENTE CALDERÓN RODRIGUEZ, M MENESES, SEGUNDO AGUSTÍN IMBACHÍ, LUIS JUVENCIO GÓMEZ, YUDY PÉRI GARCÍA CALDERÓN, ERIKA CHARRY, DANIEL STIVEN MOLINA, ANGELA VA EDUARDO BAICUE QUIGUANAS, ANA MARÍA CORREA, MARTHA CECILIA CA GUTIERREZ, ROSA LORENA GONZÁLEZ, AURELEANO ÁCALO PILCUÉ, KATHER MAYA GOYES, YELSY JAVIELIS MENDOZA MONTERREY, FABIO ALFONSO G POCHE CUETOCUE, SONIA BISBICUS ORTÍZ, VALERI TATIANA TAFUR, LOREN MISHHELL YULIETH LARA GARCÍA, WIRLEYDIS DAYANIS PUERTA RIVERA, M CARDONA GUERRA, SOFÍA CÓRDOBA VASCO, MARIA CAMILA MILANES, ANGI NATALIA RESTREPO, ALEXIS VERGARA, LAUREANO ALBERTO TRÓCHEZ MENS BRACAMONTE QUIROZ, MARCO LEOPOLDO RIVADENEIRA, ANGEL OVIDIO QU BURBANO, ÁNGEL ARTEMIO NASCUAS VILLARREAL, FLORO SAMBONI GÓMEZ MARRIAGA MATÍNEZ, EDINSON SALAZAR CHICO, EDWIN ACOSTA OCHOA, M CABANA, ABERLARDO LIZ CUETIA, JOHN KEVIN GUANCA NASTACUÁZ, ABEI MANCILLA, JAVIER URAGAMA CHAMORRO, AURELIANO ÁCALO PILCUÉ, JAM GARCÍA, LUISA AVILA HENAO, ALBERTO RUÍZ, UBERNEY MUÑOZ DAZA, RO JOHAN GASCA ARROYO, JENNY KATERINE LOPEZ NARVAEZ, MANUEL OLAYA OSPINA, BELLA ESTHER CARRILLO, ALVEIRO ANTONIO GALLEGO, JOSÉ ISID CASTAÑO, JHON JAIRO LONDOÑO BEDOYA, RIGOBERTO GARCÍA, WILDER DAN MARIO TELLEZ RESTREPO, ANGEL ALBERTO CALDERÓN, YEFFER YOANNY VE ANDRÉS MONTAÑO, HUBER TOVAR PIMENTEL, HECTOR ALFREDO ZAMBRA CASTAÑO, WILFERM

ÁLVAREZ, WILMER PARDO AYALA, CARLOS ANDRÉS CAMARGO  
DAVID NÚÑEZ RODRÍGUEZ, JOSÉ CASTILLO SÁNCHEZ, CARLOS MANUEL  
ENRIQUE CASTILLO MEJÍA, DEINER SAMPER MIRANDA, KEIVIS SAMPER AYALA,  
RO VILORIA, KEINNIS GUTIÉRREZ GUERRERO, GILBERTO FERNÁNDEZ MEJÍA,  
ORIA, DEIBIS CARRANZA ARIZA, JOSÉ DOMINGO GOMEZ MANGA, ADALBERTO  
SAMPER MIRANDA, PEDRO LUIS TORRES, JAIME CARRILLO, LUIS FERNANDO  
GA, JESÚS CASANOVA CANTICÚS, RODOLFO GIAGREKUDO PACAYA, EDIRLEY  
LSON QUERAGAMA, ABEL CONCHAVE, AMBROSIO CHIMOSQUERO, CAMILO  
, JESSICA ALEXANDRA GÓMEZ, DIANA ESTHER BELEÑO MELO, KATIA PÉREZ  
CANGEL PANTOJA, OMAR AGUDELO, YOLI AMPARO OMEN, JULIO HUMBERTO  
LENI CÓRDOBA SAMBONÍ, OSCAR DICTO DOMICÓ DOMICÓ, YUDI FERNANDA  
TE, LEIDER BERNABÉ CAMPO CAMAYO, NURY ESPERANZA GÉLVES LIZARAZO,  
ELLY HUGUETH ENRÍQUEZ, HERNÁNDO RODRÍGUEZ, MARIA BERTHA CRUZ,  
A CHAMORRO, ANDREA MARIA VALDERRAMA, ROSALBINA BECOCHE YANDI,  
Y YEFFER VANEGAS, ANGIE LORENA HERNÁNDEZ MOCETÓN, ANGIE PAOLA  
MANUELA BETANCUR, ANTONIO CUERO, EDGAR HERNEY GUEJIA DIZU, LILI  
EZ, SALOMÉ MARÍA CELESTE, EDUCARDO ALEMEZA PAPAMIJA, MARÍA DENIS  
RGAS, FLORENTINO TOCONÁS MENSA, LUZ MARY LOAIZA PÉREZ, WILSON  
NO TIRADO, MAURICIO SANDOVAL, MIRIAM VARGAS CASTAÑO, SIGILFREDO  
INE VILLEGAS BECOCHE, KELLY JOHANNA HEREDIA MENDOZA, JOSÉ OLIVER  
GUANCA GARCÍA, JUZMEN YARISBED ARROYO TERÁN, MARVEY ESTEFANY  
DANIELA MONTAÑO CORTÉZ, HEIDIS MORENO PAEZ, ÁLVARO MENZA PEÑA,  
MARIA PAULA GALLEGO VALENCIA, SKARLE VILLASMIL BELTRÁN, ISABELA  
E MARCELA ACOSTA CRESPO, YORLEJIS DEL CARMEN ESCANDÓN PACHECO,  
SA, YILBER ANDRÉS YATACUÉ MÉNDEZ, LUIS ALBERTO YULE, IVO HUMBERTO  
JINTERO GONZÁLEZ, TEODOMIRO SOTELO ANACONA, ANDRÉS CANSIMANCE  
Z, CARLOS ANDRES SANCHEZ VILLA, TEYLOR CRUZ GIL, MANUEL GUILLERMO  
MARIA NELLY CUETIA DAGUA, JOHAN RIVERA, HERNANDO ENRIQUE TERÁN  
LARDO RUIZ, JESÚS ANTONIO RIVERA, EDIER LOPERA, GRACELIO MICOLTA  
ES CANTICUS ORTIZ, NATHALIA ANDRA PERLAZA, FABIO ALFONSO GUANGA  
BER GASCA ARROYO, JOHN KEVIN GUANGA NASTACUÁZ, EDIS CARE, KEVIN  
A ARIAS, DANIEL STEVEN MEDINA, YERALDINE PEÑA NAVIA, ESNEIDER DÍAZ  
RO CUESTA RICAS, JUAN CARLOS CASTILLO CERTIJAMA, CARLOS ALBERTO  
NIEL MARIN ALARCÓN, ROBERT HURTADO VICTORIA, HERNEY BETANCOURT,  
ENEGAS, RAÚL LIPONCE PERUCHO, DORMAN CLEVER CANTICUS DÍAZ, JAMES  
NO HURTADO, UNALDO DE JESÚS CASTILLO RUEDA, MILTON ANDRÉS MESA  
IN ROBAYO TEJADA,



- 1** **TEJIDO DE VIDA**  
SELNICH VIVAS HURTADO
- 8** **RANA DE CRISTAL**  
SEBASTIÁN DI DOMÉNICO
- 14** **EN BLANCO**  
VICTORIA HOLGUÍN
- 20** **SARDAR - LOS INTOCABLES**  
CAMILO DÍAZ
- 26** **COSMIC BREATH**  
CAMILA ACOSTA ALZATE
- 32** **IDENTIDADES**  
JORGE MARIO MÚNERA
- 38** **LA FOTOGRAFÍA ES MEMORIA**  
JULIÁN ROLDÁN ALZATE
- 44** **TIEMPO DE EXPOSICIÓN**  
MERCEDES ELENA CORREA BUILES
- 48** **EL FANTASMA**  
DANIELA ABAD LOMBANA
- 54** **CUANDO ESCUCHO A LAS VÍCTIMAS**  
PABLO MONTOYA
- 62** **PABLO MONTOYA, EL TESTIGO DE LA COMUNA**  
RÓBINSON ÚSUGA HENAO
- 68** **MENSAJE AL MAR**  
RICARDO CONTRERAS SUÁREZ
- 70** **EL DESAFÍO DE ESCRIBIR EN CREOL**  
FRANKÉTIENNE
- 74** **EL SUR, CAMINO DE TRANSPARENCIAS**  
GABRIEL ALZATE



- 78 **NEGRITUD FRENTE A ILUSTRACIÓN**  
ROLANDO BONATO
- 84 **ANDRÉI RUBLIOV: EL ARTISTA QUE PINTABA A DIOS**  
ANASTASSIA ESPINEL SOUARES
- 90 **LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES RUSAS**  
EDUARDO ROSERO PANTOJA
- 94 **LAS INCONGRUENCIAS ILUSTRATIVAS DE MAX WEBER**  
H. C. F. MANSILLA
- 98 **HEIDEGGER: FÜHRER-REKTOR**  
JUAN GUILLERMO GÓMEZ GARCÍA
- 104 **CIORAN. LUCIDEZ Y PARADOJA**  
ALFREDO ABAD
- 110 **CHARRY LARA: ENTRE LO NÍTIDO Y LO OSCURO**  
OMAR CASTILLO
- 114 **RUTH MARULANDA, UN PIANO MÁS ALLÁ DE LA MEMORIA**  
MARÍA CRISTINA MARÍN RAMÍREZ  
ALEJANDRO TOBÓN RESTREPO
- 121 ***SERGIO*, PASILLO**  
RUTH MARULANDA
- 124 **MINIFICIONES**  
JULIÁN BOHÓRQUEZ CARVAJAL
- 126 **ESTUDIO SOBRE LA MIERDA**  
FELIPE GONZÁLEZ
- 131 **UNA ESCALERA AL INFRAMUNDO**  
MARCOS FABIÁN HERRERA MUÑOZ
- 134 **CHUMBEAR LA VIDA**  
MARIBEL BERRÍO MONCADA
- 138 **PALPAR LA IMAGEN**  
SELNICH VIVAS HURTADO



# Sebastián Di Doménico

***Rana de cristal*** (*Hyalinobatrachium aureoguttatum*)

Sebastián Di Doménico, Bahía Solano, Colombia, 17/05/19.

Estudio para material didáctico. Se colocó la rana en un vidrio humedecido para poder observar su anatomía traslúcida. Se utilizaron dos flashes laterales encontrados, un lente macro y una cámara formato APSC.



Desde hace dos siglos la fotografía ha influido en las ciencias permitiendo documentar el entorno. Catálogos de especies de fauna y flora, imágenes del espacio profundo y galaxias lejanas, la fotografía ha enriquecido el mundo científico divulgando los hallazgos a quienes no practican la ciencia. En la actualidad, la fotografía contribuye de manera más profunda al mundo de la ciencia. La Universidad de Cornell, por ejemplo, con la ayuda de un software de identificación de patrones y miles de fotografías de diferentes aves del mundo, generó una aplicación a partir de su base de datos. Esta aplicación es capaz de reconocer una especie de ave a través de una fotografía captada por el celular. De esta manera más personas aprenden sobre la diversidad de su territorio y del mundo natural. Así mismo, fotógrafos como Anand Varma han recreado técnicas de iluminación en estudio para retratar insectos de una manera cautivante. Divulgando los estudios sobre comportamientos atípicos, su iniciativa ha generado gran interés en aprender sobre los insectos. La fotografía y las ciencias se complementan armoniosamente. La fotografía es una herramienta para documentar y llevar los mensajes de la ciencia y, al mismo tiempo, la ciencia le brinda sujetos o historias fascinantes para retratar.

*Serpiente de Santa Marta (Atractus sanctaemartae)*

Sebastián Di Doménico, Reserva el Dorado, 26/09/19.

Especie endémica de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia.

Actualmente amenazada. Encontrada durante una caminata por los senderos de la reserva. Se utilizaron dos flashes difusos en el suelo y una cámara APSC con macro arriba. La serpiente permaneció inmóvil durante todo el proceso.



La fotografía claramente debería modificar la percepción antropocéntrica del mundo. Ponernos en los “zapatos de los demás”, como dice el dicho popular, es algo que funciona, modifica nuestra relación con el medio ambiente. Muchas de las necesidades de ciertas especies, ecosistemas o incluso regiones, dependen de factores más profundos de lo que se cree a simple vista. Las tortugas marinas son un buen ejemplo. Muchas de estas especies al salir del huevo utilizan la oscuridad de la noche para evadir a los depredadores. Las tortugas marinas buscan la luna y su reflejo en el mar para orientarse y poder encontrar la seguridad de las olas. Eso significa que si hay un pueblo cerca, las luces de la calle o de las casas podrían confundirlas y llevarlas en la dirección opuesta. Estos casos se pueden mitigar si se concientiza sobre las amenazas que la especie humana le impone a cada animal. Parte de la labor de la fotografía de la naturaleza es enseñarle a la gente pequeños pero valiosos detalles que son indispensables para la relación armónica entre todos los seres. Si se tienen en cuenta, a la hora de generar políticas públicas, se haría efectiva la conservación de las especies. Las mejores fotografías son aquellas en donde vemos algo nuevo, donde queremos saber más de lo que está ocurriendo detrás de cámara. Preservaríamos el mundo si tuviéramos fotógrafos que retrataran su belleza y la relación indisoluble de los ecosistemas y los animales.

*Oso de Anteojos (Tremarctos ornatus)*

Sebastián Di Doménico, Parque Nacional Natural Chingaza, 03/05/19.  
Macho sub-adulto de oso de anteojos. Fue seguido durante su recorrido por la cima de Mina Palacio Cundinamarca, Colombia. Cuando se durmió en una pequeña ladera de la montaña, se despejó el bosque alto andino del valle siguiente. Lente 150-600mm, cámara APSC.



# Victoria Holguín

De la serie *En Blanco*  
Victoria Holguín, Bogotá, Colombia, 20/04/2018.



Desde mi infancia me di cuenta que las imágenes del cuerpo divulgadas por los medios de comunicación no me representaban ni se parecían a las de mi entorno. Fue entonces cuando empecé a interesarme en retratar el cuerpo y las diferencias que hacen única a cada persona. Me propuse mostrar la realidad de esos cuerpos y contar sus historias para ver cómo nos encontramos en medio de nuestra pluralidad. Haciendo este tipo de fotografías quiero y siento que vamos a reconciliarnos con el cuerpo que vemos en el espejo y, por fin, vamos a alejar de nuestro imaginario ese cuerpo hegemónico tan irreal que nos han impuesto por tanto tiempo.

De la serie *Ellas*  
Victoria Holguín, Bogotá, Colombia, 02/04/2017.



Las diferentes feminidades han movido mi interés en los últimos años. Empecé por retratar amigas. Poco a poco me di cuenta que, si quería buscar la respuesta a lo que significa ser mujer, necesitaba de las historias de muchas mujeres. Por medio de sus vivencias me lleno de inspiración. Me veo reflejada en eso que pensaba que solo me pasaba a mí. O en aquello que nunca había contemplado. Esto último es lo que más me mueve a hacer este tipo de imágenes, pues creo que es necesario darle voz a todas nuestras diferencias; conocerlas, compartirlas y reconciliarnos con ellas.

Así vamos a comprender la diversidad de lo que significa ser mujer.

De la serie *Propio – Cuerpos post parto*  
Victoria Holguín, Bogotá, Colombia, 17/07/2019.



# Camilo Díaz

*Sardar - Los intocables*

Camilo Díaz, Rajasthan, India, 2015.

*Sardar* paria, casta inferior, sin casta. Los intocables.

Una familia en medio de la tormenta de arena entre Pakistán e India. Una niña crea un caos.



El acercarme a la historia desconocida, a una mirada nueva, a una vida paralela, sería lo difícil. Lo técnico pasa a un último plano. El primer plano consta de esos treinta segundos que puede durar el acercamiento. La complejidad humana está más allá de la fotografía.

*The Sanskrit - Hombre Santo*  
Camilo Díaz, Pashupatinath, Nepal, 2015.  
Sadhu, monje en busca de iluminación.



Si bien es cierto que la fotografía cumple un papel importante en la etnografía, donde sus capturas de tiempo y espacio nos invitan a un recorrido narrativo, no podemos negar que la fotografía también es una memoria inventada.

*Spiral legacy – Legado espiral*

Camilo Díaz, Myanmar, 2017.

Muni, 86 años, la mayora de la cultura Padaung, Loikaw,  
en la aldea de Shwang Ku, Estado de Kayah.

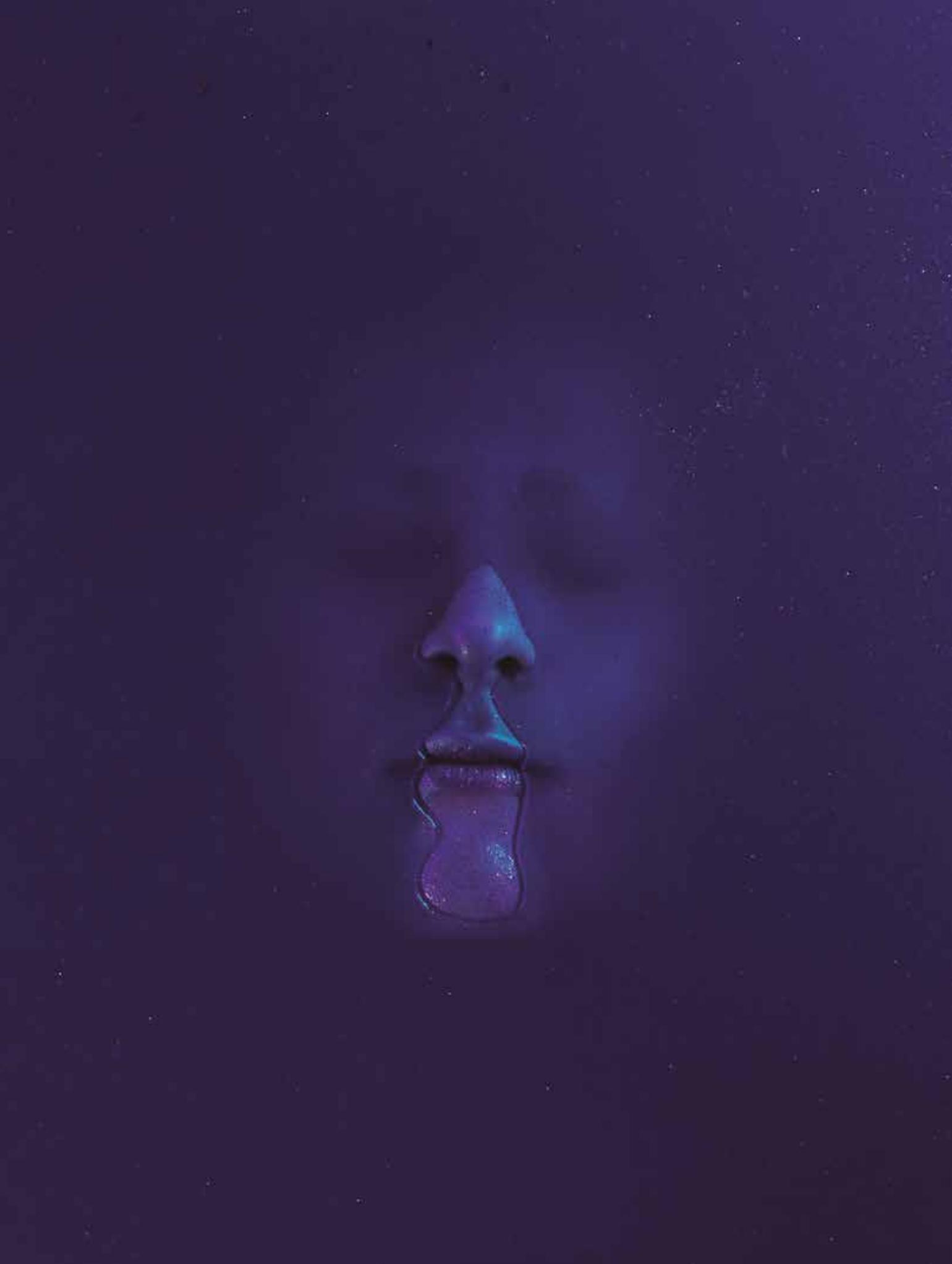


# Camila Acosta Alzate

*Cosmic Breath*

Barcelona, España, 2017.

Ella en una tina de baño, simulando el cosmos.

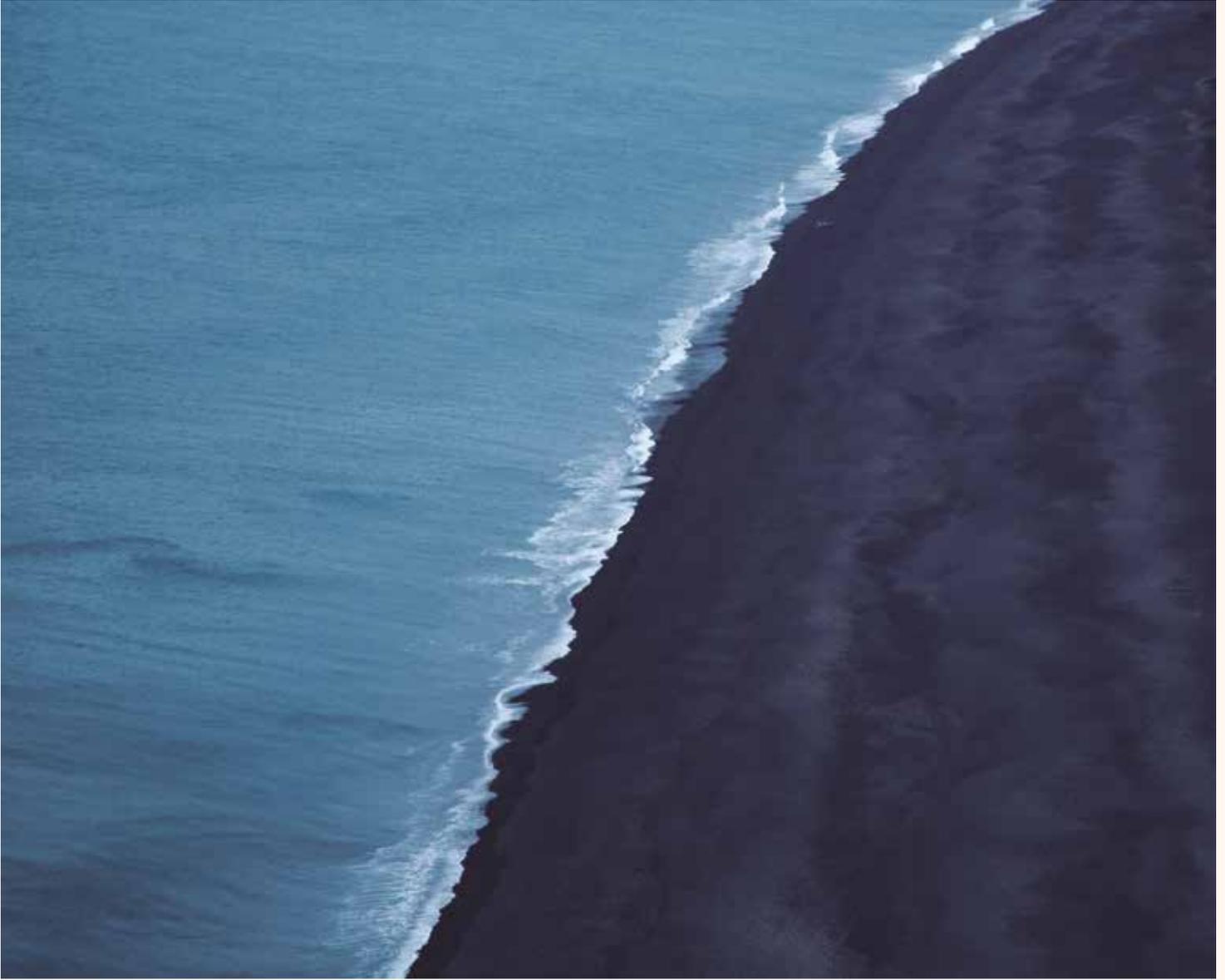


Me gustan las imágenes que capturan el momento natural. Las encuentro en diferentes momentos, no siempre tan evidentes. Desde las luces y las sombras que delimitan una escena hasta un objeto que veo en un lugar que no es común. Se convierte en una búsqueda constante. Voy llevando mi mirada a esas rupturas que están dadas de manera natural y me gusta capturarlas tal cual las veo y las siento.

*Ruptura*

Islandia, 2017.

Ruptura, una línea que separa.



La técnica no siempre es lo que define una buena fotografía. Trato de evaluar la conexión íntima. Me pregunto por qué la tomé. Le busco un sentido. Sentirme reflejada. Que mantenga una línea conceptual y visual. Pero esto empieza a pasar con el tiempo. Utilizo la fotografía como un medio para recordar. Si veo una imagen y puedo volver a ese instante o puedo crear en mi mente el escenario en el que ocurrió, funciona.

*Aire*

Zipacón, Cundinamarca, Colombia, 2017.  
Lo íntimo, observar a la distancia.



# Jorge Mario Múnera

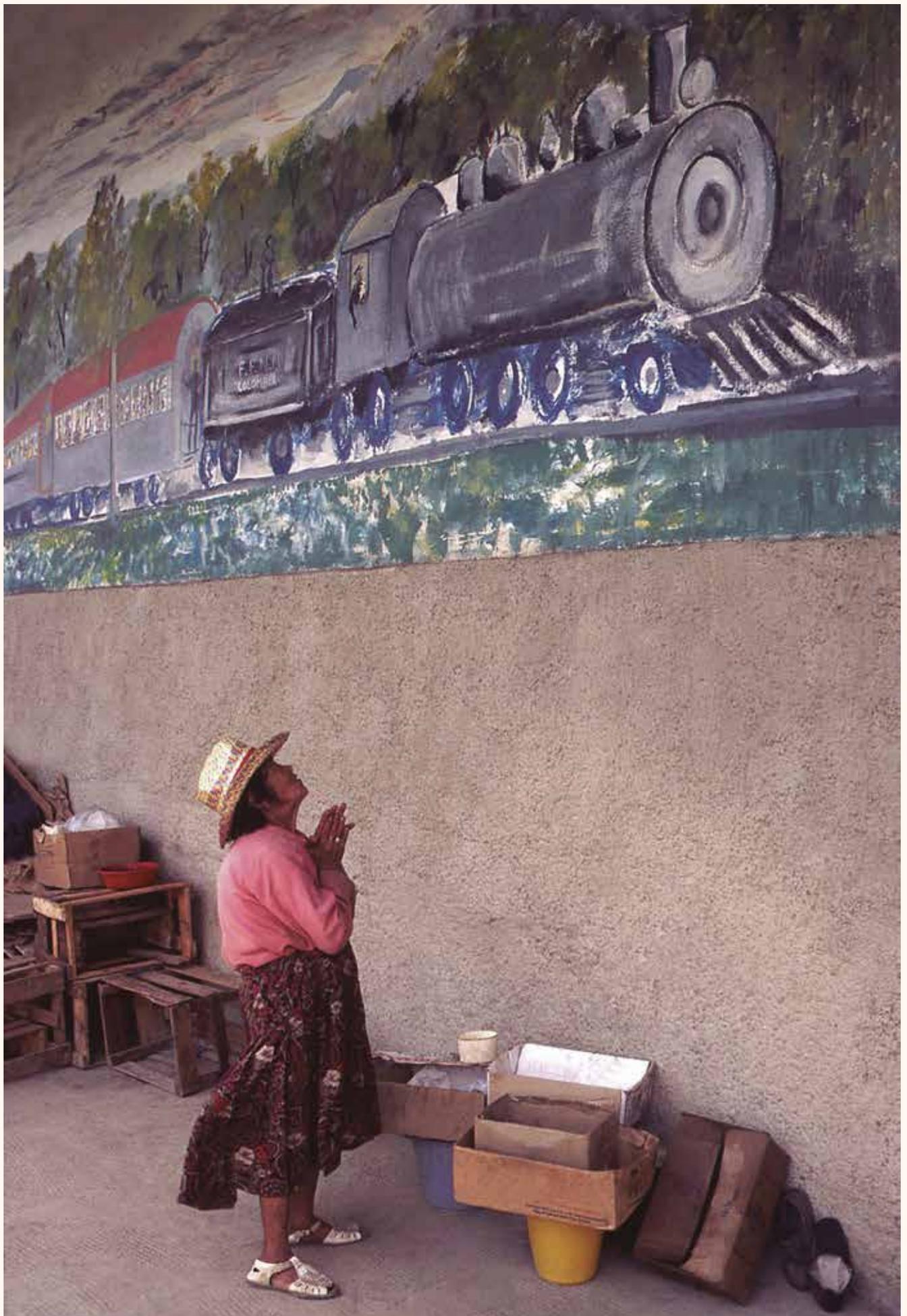
*Identidades*  
2019.



Desde el inicio de mi vida de fotógrafo tuve claro que el conocimiento de las ciencias en general y en particular de las ciencias sociales era fundamental. "Se ve lo que se sabe" podría ser la divisa. El estudio del tema a tratar le permite al fotógrafo previsualizar el guion, estructurar el índice y crear el argumento visual. La academia se interesa cada vez más en la fotografía como referencia pero solo en pocos casos se valora como fuente principal, como debería ser, a la par que la fuente escrita. La polisemia del lenguaje fotográfico desborda con frecuencia el canon investigativo y dificulta su aceptación probatoria y su uso bibliográfico, como si el discurso político primara sobre el científico y esto inhibe su validez académica. En buena parte mi trabajo ha sido fotografiar lo que las palabras me han enseñado; acceder al mundo desde el lenguaje fotográfico y situar su discurso en el meollo de la investigación académica y el debate intelectual.

*Plegaria por un tren*

Cachipay, Cundinamarca, Colombia, 1994.



La palabra recorte me parece apropiada. El fotograma original es un recorte rectangular; la *toma* es un corte bidimensional de cuatro lados, una sustracción física. Aunque el espesor de la emulsión fotosensible y del soporte de la metadata pueden ser medidos, la profundidad de la imagen fotográfica siempre es imaginaria: ahí reside su fuerza y su misterio. Es así como se va construyendo un archivo fotográfico hecho de recortes de la realidad y sus circunstancias, de los poderes de la imaginación y del testimonio autobiográfico. Quizás su mezcla sea la crónica alternativa que le propone la fotografía a las ciencias y la dosificación de cada una de esas partes —historia, imaginación y aventura vital— sean el arte y estilo del fotógrafo.

*Rey Golero*  
Tamalameque, Cesar, Colombia, 1986.



# Julián Roldán Alzate

Anorí, Antioquia, Colombia, 19/07/15.

Diafragma: f 2,2

Velocidad de obturación: 1/35

Iso: 40.



La fotografía es memoria. Nuestros recuerdos son imágenes archivadas que vuelven a visitarnos con cierta frecuencia, mostrándonos paisajes íntimos que nos conmueven o nos disgustan y, al igual que la fotografía, son composiciones creadas por nuestra mente. Un cúmulo de imágenes, un álbum familiar o un archivo histórico, es la salvaguarda de la memoria de una colectividad. La producción fotográfica de una colectividad requiere de un método que organice y sistematice dicho acervo. Pienso de nuevo en los álbumes familiares que abundaban en nuestras casas hasta antes de la aparición de la fotografía digital y lo contraste con la inmensa producción de imágenes que hoy en día tenemos gracias a los dispositivos móviles y demás medios que han democratizado el ejercicio fotográfico. Esa cantidad de imágenes que se producen a diario van a parar a ningún lugar en la mayoría de los casos. No basta entonces con el hecho fotográfico para completar el ejercicio y preservar la memoria cultural y natural de los territorios. Es necesaria la intención de procesar y sistematizar las imágenes que se producen y garantizar a futuro el acceso a ellas.

Campamento, Antioquia, Colombia, 04/05/19.

Diafragma: f 2,8

Velocidad de obturación: 1/250

Iso: 1250.



Cada fotografía es un fragmento de la realidad y lo que muestra ese instante congelado del tiempo está mediado por la subjetividad de quien acciona el obturador. No es un momento aleatorio, sino más bien una elección arbitraria, aún en las imágenes más fortuitas. En mi caso, ese recorte está mediado, en primera instancia, por mi formación como reportero gráfico, recurriendo a la etnografía como método. En segunda instancia, y no por ello menos importante, todo está respaldado por mi experiencia vital, por mis filiaciones más íntimas. Entonces, antes que preguntarme qué queda por fuera de mi trabajo fotográfico, vale la pena subrayar lo que incluyo: los campesinos, los trabajadores del campo, las personas comunes y silvestres. Con mi trabajo busco reivindicar las labores manuales, las formas de vida más ancestrales, aquellos lugares y momentos en donde la vida aún es joven.

Araracuara, río Caquetá, Colombia, 31/08/17.

Diafragma: f 2,2

Velocidad de obturación: 1/60

Iso: 65.



En la mañana del 19 de agosto de 1839, el sol alumbraba los edificios de París, desde horas muy tempranas. Isidore Niépce permanecía entre las sábanas. Eugénie de Champmartin, su esposa, vestida ya de miriñiqui y elegante sombrero, le acosaba para llegar con tiempo a la ceremonia de lanzamiento de la fotografía.

—*Allez, allez! ¡On y va!*

Pero Isidore, sin atender esos apuros, recreaba en la memoria la vida de su padre, Joseph Nicéphore Niépce, muerto seis años atrás, después de haber gastado su vida en la vivencia del arte y la investigación científica. Isidore tenía vivo, entonces más que nunca, el olor de aquellos embrujados químicos por los que alguna vez pudo ver, sobre una placa de peltre, tal y cual era en la realidad, la platea de la gran casa de campo en la que transcurrió su infancia.

Fue una tarde, de paseo por el campo, cuando Nicéphore detuvo el coche e invitó a Isidore a observar algo extraordinario: con telones negros, armó un cubo enorme y le pidió a su hijo que reptase para entrar juntos por el piso a ese espacio misterioso. Una vez dentro, su padre lo puso en pie para observar los viñedos proyectados sobre una de las paredes de ese extraño cuarto oscuro.

—¡Mira, hijo! ¿Ves los racimos de uvas y la luz sobre sus hojas?

—¡Oh, là là! Eres un brujo, padre. ¿Cómo entra aquí todo lo de afuera?

—Es el principio de la cámara oscura.

Y para explicarlo, Nicéphore mostró a su hijo un pequeño orificio en la pared opuesta a la de las imágenes. Tapaba y destapaba la entrada de la escena mientras terminaba diciendo:

—Muy pronto, mi hermano Claude y yo, sabremos fijar esas imágenes con soluciones químicas.

Eugénie quiso ayudar a vestir a Isidore, pero él continuaba en el pasado:

—Esa noche enfermé y el médico aconsejó encerrarme, sin ninguna luz, para diezmar unas manchas rojizas aparecidas en mi cuerpo. Mi madre trataba de convencerme para oscurecer la alcoba, de no sentir miedo; pero yo mismo la instruí sobre la Cámara Oscura y le pedí que dejara una pequeña ranura en la ventana, encima de mi lecho, para ver en la pared de enfrente todo lo que pasase en las afueras. Mi padre entraba y me enseñaba que este fenómeno, descubierto por Aristóteles al observar un eclipse solar, fue divulgado por Leonardo da Vinci en la época del Renacimiento.

Mientras Eugénie desesperaba con las historias de Isidore, en otro lado de París, el astrónomo, ministro y diputado del gobierno, François Arago, secretario permanente, además, de la Academia de Ciencias, gritaba a uno de sus sirvientes:

—¡Cómo! ¿Luis Felipe I, Duque de Orleáns, Rey de los Franceses, no estará en la ceremonia?

—*Monsieur*, yo solamente traigo el mensaje. Ni siquiera entiendo por qué todavía tenemos rey, si hace más de cuarenta años fueron decapitados Luis XVI y María Antonieta.

—Trae el coche, vamos por *Monsieur* Louis-Jacques-Mandé Daguerre.

—¿Y también por *Monsieur* Hippolyte Bayard?, preguntó con sorna el criado.

—¡*On y va!* Ya veremos lo que pase después de Daguerre o de Niépce o de Hippolyte Bayard o, de Henry Fox Talbot, en fin... si todos buscan fijar las imágenes de la cámara oscura... ¡Que avance la ciencia, con o sin el rey!

Y en casa de los Niépce, Isidore amenazó con no ir a la reunión del Instituto de Francia. Eugénie le animaba:

—¡Vamos querido! ¡Por la memoria de tu padre!

—Me duele haber tenido que marchar, cuando yo hacía los dibujos para sus ensayos con la litografía. En el ejército, supe que había logrado sensibilizar placas de aluminio y fijar imágenes sobre ellas, en 1816, pero con tiempos de exposición hasta de cinco días; y... lo peor, salían negativas. Sin embargo, en 1826, mi padre introdujo una placa de peltre recubierta con betún de Judea disuelto en aceite de espliego, en una cámara construida por Charles Chevalier y obtuvo la primera imagen: nítida, positiva, hermosa... a la que llamó *Punto de vista desde la ventana de Gras*. En ella aparecía el paisaje de enfrente de la ventana del laboratorio: el palomar a la izquierda, los cultivos de pera con el cielo por encima de ellos, el techo del pajar y a la derecha la otra ala de la casa. Ambos lados del patio iluminados por el sol, como efecto de una exposición de ocho horas.

—¿Por qué se asoció con Daguerre, si ya había alcanzado su sueño? Preguntó Eugénie.

—Fui a casa en la primavera de 1827 y encontré a mi padre angustiado con su situación económica. Él y tío Claude habían agotado su fortuna en persecución de las imágenes de la cámara oscura y en los experimentos relacionados con un motor para barcos, el *Pireolóforo*. Tío Claude viajó a Kew, Inglaterra, en búsqueda de patrocinio, sin lograrlo. Entonces sugerí

a mi padre que diera a conocer su *Heliografía*, nombre que daba al proceso; pero me explicó que ocho horas de exposición eran mucho tiempo y había que lograr la instantaneidad.

Tío Claude murió en Kew y todo llegó a su fin. En 1829 mi padre tuvo que firmar el convenio con Daguerre, obligado por las circunstancias y animado por Chevalier. Lo hizo aún con la esperanza de que junto con el inventor del *Diorama* lograría detener el instante en una fracción de segundo, para que la realidad no pueda transformarse, antes de quedar atrapada y cautiva para siempre. Imaginó que la heliografía alcanzaría la omnipresencia cuando los periódicos ilustraran los acontecimientos, no con dibujos y grabados, sino con imágenes de personas y lugares absolutamente reales.

Con profunda nostalgia, los Niépce finalmente decidieron salir.

Isidore y Eugénie entraron en el recinto del Instituto de Francia cuando ya estaba colmado. François Arago ocupaba el puesto del rey. Le acompañaban, además, los presidentes de la Academia de Bellas Artes y la Academia de las Ciencias. A su lado, Louis-Jacques-Mandé Daguerre. El público estaba compuesto por artistas, científicos, políticos y curiosos del diorama.

Los Niépce tomaron asiento, pero Isidore no ocultó su desagrado cuando el diputado Arago, en representación del gobierno de La Francia, le entregó a Louis Daguerre la legión de honor y pronunció que era un orgullo entregar al pueblo “su” invento: *el proceso para fijar las imágenes de la cámara oscura, con resultados extraordinarios*. Invento comprado por el gobierno para darlo libremente a los franceses y después al mundo entero; y en honor del inventor, llevaría el nombre de *Daguerrotipia*.

Otra vez las imágenes del pasado acudieron a Isidore: seis años atrás, en el caluroso verano de 1833, su padre Nicéphore, había muerto de un ataque de apoplejía, como consecuencia de la manipulación de químicos en su entrega total al proyecto de la heliografía.

Daguerre tomó la palabra para describir “su” procedimiento, leyendo directamente del texto *Historique et description des procédés du Daguerrotypie et du Dioram*, que llevó preparado y que saldría en edición al día siguiente: “Una lámina de cobre plateada, comprada ya hecha, fue sensibilizada con vapor de yodo que formó yoduro de plata sobre la lámina.

Después de expuesta en la cámara oscura, la imagen latente fue revelada con vapor de mercurio calentado sobre un infiernillo de alcohol. El mercurio se adhirió a las partes del yoduro de plata que habían sido afectadas por la luz. La imagen fue fijada con hiposulfito sódico y lavada con agua destilada. El resultado fue un positivo finamente detallado con una superficie delicada que tuvo que ser protegida con un cristal contra la abrasión y cerrada herméticamente para prevenir que se empañara al contacto con el aire”. Mostró sus “daguerrotipos”, cuya exposición fue de 20 minutos y con ellos el público quedó atónito. Asistían a la apertura de una gran revolución cultural, hasta ahora nunca vista desde la aparición de la escritura.

La excitación crecía en el recinto. El pintor Paul de la Roche, conmovido, exclamó:

—¡Desde hoy, la pintura ha muerto!

Después de que Daguerre recibió todos los honores, Isidore fue llamado para que, en nombre de su padre, recibiera una pensión vitalicia.

Isidore se levantó lentamente y, cuando recibió la distinción, solo dijo entre lágrimas:

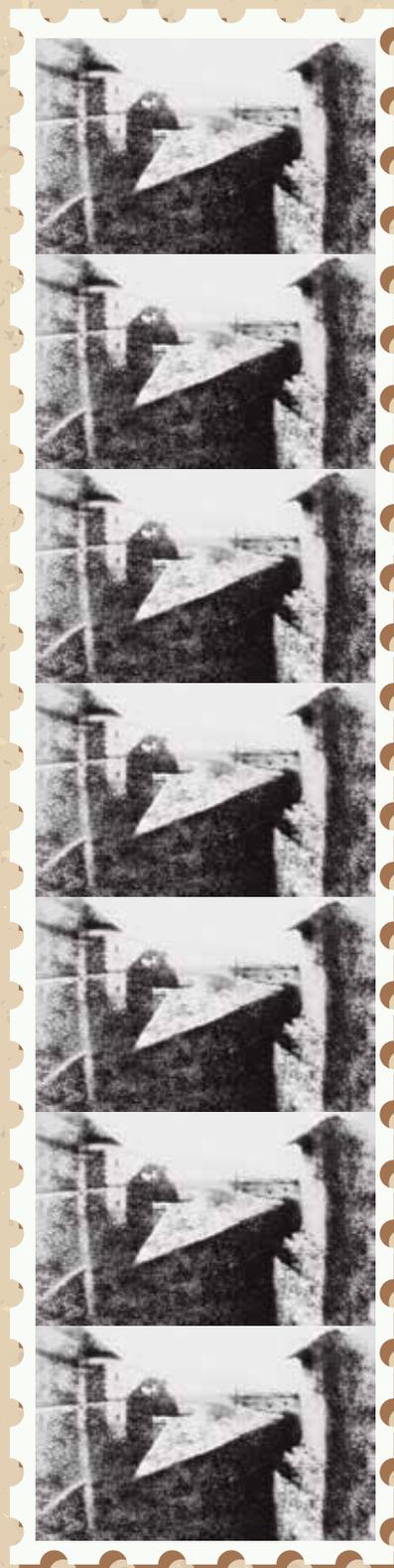
—¡Joseph Nicéphore Niépce, padre mío, te amo!

Al volver a casa, Isidore fastidiado por la duda en cuanto a los verdaderos aportes de Louis Daguerre en la reducción del tiempo de exposición, buscó la correspondencia entre su padre y el tío Claude. Encontró cartas de ambos cruzadas entre sí y con otros científicos. Logró reunir litografías, placas de distintos metales y otros materiales sensibilizados de muy distintas maneras, para demostrar que la daguerrotipia no introducía nuevos aportes a la heliografía. Se propuso escribir un libro para responder a la obligación sentida de buscar el reconocimiento de Joseph Nicéphore Niépce en la invención de la fotografía.

Mientras la daguerrotipia se extendía como una pandemia por el mundo, Isidore Niépce escribía su *Historia del descubrimiento impropriamente llamado daguerrotipo*, que publicó en 1841. ■

*Mercedes Elena Correa Builes*

Profesora de fotografía  
Facultad de Comunicaciones  
Universidad de Antioquia





# EL FANTASMA

**DANIELA ABAD LOMBANA**

Directora de *Carta a una sombra*  
y *The Smiling Lombana*

Fotograma:  
*La mirada de Ulises* (1995)  
Theo Angelopoulos

De todos los fotogramas que uno podría escoger de las películas de Theo Angelopoulos, este es probablemente el menos bello. Angelopoulos era ante todo un esteta de la imagen y un mago del plano secuencia, de los *travellings* laterales, de los movimientos de grúa infinitos y de las coreografías. A su paleta de color siempre gris, desaturada, le daba pinceladas vivas, normalmente amarillas, como en ese inolvidable final de *El paso suspendido de la cigüeña* (1991). Esas pinceladas aparecían de repente en el paisaje frío y brumoso, dividido por un río o por una carretera. O en todo caso fronterizo, exiliado, extranjero, partido. Sus obsesiones eran la guerra, las ruinas, la historia, el destierro o, mejor dicho, el no-lugar de quien vive en los confines o de quien ya no sabe de dónde es por cierto extravío del alma.

Era griego, nacido en Atenas en 1935. Tuvo que vivir y padecer la invasión nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Fue testigo de la deportación de miles de judíos griegos y de la muerte por inanición de al menos cien mil civiles griegos durante la resistencia. Luego conoció la Dictadura de los Coroneles y la interminable guerra de los Balcanes que provocó el éxodo hacia Grecia de miles de refugiados. Angelopoulos murió en el año 2012, atropellado por la moto de un policía en el mismo sitio del rodaje de la que sería su última película, *El otro mar*, que nunca llegó a estrenarse.

Su muerte siempre me ha impresionado, no tanto por la gran paradoja —murió, como Molière, en el escenario de su última obra—, sino porque se parece a una pregunta recurrente en sus películas. En términos formales, quizás el interrogante continuo de Angelopoulos fue cómo representar en el cine eso que en el fondo sucede de forma obstinada en países como Grecia o Italia, cerca del *Parthenon* o del Coliseo: la extraña sensación de estar al mismo tiempo en el presente y en el pasado.

Atrapadas en un limbo temporal, las imágenes de Angelopoulos se parecen más a la manera en la que funciona la mente. Pasan de un recuerdo a otro, de algo muy nítido, pero quizás transfigurado por la memoria, a algo o alguien absolutamente tangible. Ese límite entre la ficción y la realidad que es también un set de cine. Angelopoulos murió en ese lugar, el lugar suspendido de los fantasmas. A la manera de Molière que, estando ya muy enfermo, representaba a su “enfermo imaginario” que muere en el escenario.

Javier Cercas dice que “vivimos en una dictadura del presente, donde tenemos la creencia absurda de que el presente sea solo ahora, hoy y que lo que pasó hace una semana ya es pasado y lo que hace un año prehistoria, cuando en realidad el pasado no ha pasado todavía, el pasado es una dimensión del presente sin la cual el presente está mutilado”. Esta idea, de la que podemos deducir que el presente es mucho más complejo de lo que nos han dicho, está en las películas de Angelopoulos y de manera magistral en mi película favorita de él.

En *La mirada de Ulises* (1995), “A”, un famoso cineasta griego exiliado en Estados Unidos, regresa a su ciudad natal en busca de lo que él llama “la primera mirada”. Se refiere a tres bobinas perdidas de los hermanos Maniakis, dos pioneros del cine griego que quizás filmaron por primera vez y de forma inocente, con mirada limpia, los Balcanes. La película, protagonizada por Harvey Keitel es una epopeya, una reinterpretación de *La odisea* homérica llevada al mundo contemporáneo. “A” viaja a los Balcanes desde Grecia por rutas llenas de curvas y nieve. Por el camino, un taxista le dice: “Grecia se muere. Si Grecia se muere que sea rápido; la agonía es muy dolorosa

y ruidosa”. “A” cruza las fronteras de Albania y Macedonia, de Rumania y Serbia. Se encuentra con varias mujeres que son una misma mujer (Maïa Morgenstern). Quizás una misma amante del pasado o una posible del futuro. “A” viaja con su madre en tren y llega a su antigua casa, en la que ocurre la que es tal vez la escena más bella de la película. Luego se embarca en el Danubio junto a una estatua despedazada de Lenin, a quien todos le hacen la venia. “¿Quién eres?”, pregunta una voz a lo lejos. “Nadie”, responden desde el barco donde viaja Lenin. Tal como Odiseo, que ha evitado casarse con Calipso y con Circe y con Ea (una misma mujer en cabeza de varias, que se le ofrecen como esposas y pretenden que con cada una detenga al fin su viaje), y que engaña al cíclope Polifemo, haciéndose llamar también Nadie. Finalmente “A” llega a Sarajevo.

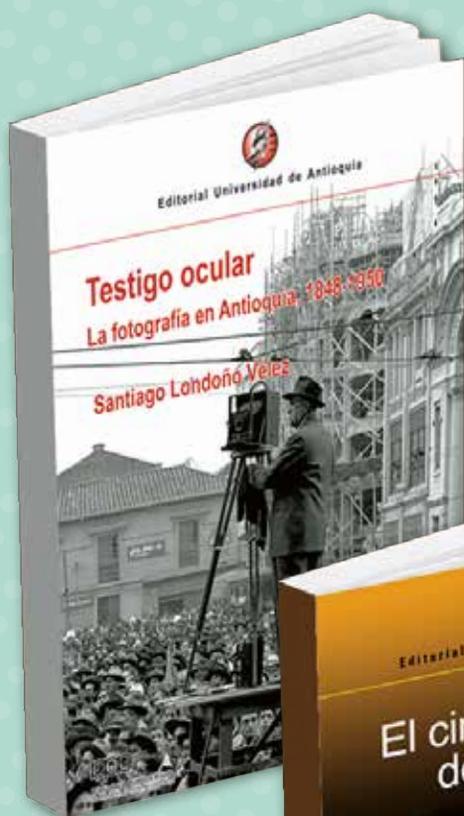
Las ruinas son el escenario común de *La mirada de Ulises*: la guerra está cada vez más cerca, los bombardeos, los heridos, los muertos y la niebla. Cuando la neblina baja e invade Sarajevo, la ciudad se transforma. Es el único momento en el que los vivos o los que parecen vivos pueden salir a vivir. Entonces los músicos tocan, los jóvenes bailan, los amigos y familiares se rencuentran y pasean, pues el enemigo no puede verlos entre las tinieblas, no puede disparar. Más allá de la guerra, más allá de la historia de la ex Yugoslavia de Tito, de la Unión Soviética, de la guerra fría, está el cine, la imagen, la mirada que le da el título a la película. “A” viaja y va a las filmotecas, a las cinematecas de estos países en guerra. La cinemateca es la Ítaca que quizás a todos nos espera, el lugar de llegada y de partida. Es esta foto, la foto de lo que fue la cinemateca de Sarajevo, un cine en ruinas, bombardeado, sin espectadores. Solo un niño está sentado entre las sillas abatidas y derrotadas. Adentro aún se conservan los archivos, las películas, el sentido, la memoria aún a salvo en las imágenes a las que, sin embargo, contrariamente a lo que todos pensamos, también les pasa el tiempo. “Este era nuestro cine”, le dice el encargado a “A”.

Hace cuatro meses no voy a cine, no puedo ir. Eso mismo les ocurre a cientos de millones de personas en un mundo que la pandemia ha hecho más parecido en todas partes que nunca. Fernando Trueba dice que este no es el año de la peste, sino el año en que los cines cerraron. Algo que no ocurrió ni con la Guerra Civil Española ni con la Segunda Guerra Mundial ni con la guerra de los Balcanes. No sé cuántas salas habrá ya a las que no podré volver porque simplemente habrán quebrado y no abrirán de nuevo sus puertas. O las abrirán, como en esta foto, para que un niño lea en ellas, en un libro, lo que ya no existe. El Estado no parece estar demasiado preocupado por las dificultades económicas de la cultura, y la cultura sigue quedando en un segundo plano, lejano, desenfocado. Kanye West acaba de insinuar en su primer discurso como candidato rapero a la presidencia de los EE.UU. que el aborto debería volver a ser ilegal. Unos aviones de guerra cruzan con estruendo el cielo azul de Medellín para celebrar el 20 de julio, día de la Independencia, o de aquel legendario o real florero de Llorente con que se inició la revuelta de los criollos contra los gachupines. El pasado definitivamente sigue aquí, en el presente. Olvidarnos de esto sería no preocuparnos por el futuro. Según James Joyce un fantasma no es necesariamente una presencia espeluznante; es “un ser que desaparece hasta hacerse casi impalpable por muerte, por ausencia o por cambio de costumbres”. Menos mal también sigue aquí el fantasma de Angelopoulos y los fantasmas de todas las películas que vi, que veo y que veré. 



Editorial Universidad de Antioquia®

Una editorial  
para leer el mundo



Venta en línea





@editorialudea 

Disfruta de nuestros **recomendados**  
Recíbelos en la puerta de tu casa **sin costo de envío**  
Visita **editorial.udea.edu.co** para más posibilidades



# CUANDO ESCUCHO A LAS VÍCTIMAS

Fragmentos de *La Escombrera* (novela, Penguin Random House, 2021).

**PABLO MONTOYA**

Escritor y profesor de literatura Universidad de Antioquia

Fotos Henry Agudelo



Cuando escucho a las víctimas de desaparición forzada, cuando leo las fichas de estos destinos truncos, cuando pongo los casetes y los discos donde hablan sus familiares, cuando voy a los museos de la memoria e indago en sus archivos, cuando participo en los plantones y veo sus fotografías, concluyo que en ellos no hubo maldad. Que no fueron guerrilleros, ni milicianos, ni paramilitares, ni narcotraficantes, ni miembros de bandas criminales, ni policías, ni soldados. Y así hayan sido sus amigos, sus allegados, sus amantes, fueron gentes humildes que cayeron en el magma de las confrontaciones. Yo, que he hablado con quienes buscan sus rastros, aseguraría que casi todas esas personas fueron ajenas al crimen. Ahora bien, ¿qué significa ser bueno en regiones roídas por el mal? Me atrevería a decir que bueno es aquel que no levanta la mano para agredir al otro. Pero ¿cómo hacerlo en un país concebido, inflamado, vigilado por los grupos armados? ¿Acaso la mejor solución no sería abstenerse? Decir, con Bartleby, que es preferible no actuar puesto que todo es susceptible de estimular el rencor. Quizás Marcela Cecilia Restrepo no estaría de acuerdo conmigo. Ni varias de las mujeres de La Comuna que buscan a sus familiares desaparecidos. Algunas de



Angela Viviano Ramirez  
Desaparecida: 08-2001

Gabrey Carlano M.  
Desaparecido: 28-Marzo-2001

Jose Daniel Lopez  
Desaparecido

VANESSA  
GONZALES QUINTERO

Alejandro Seg.  
Desaparecido: 26-2002

DUVER ANDRES  
Desaparecido: 23-11-1998

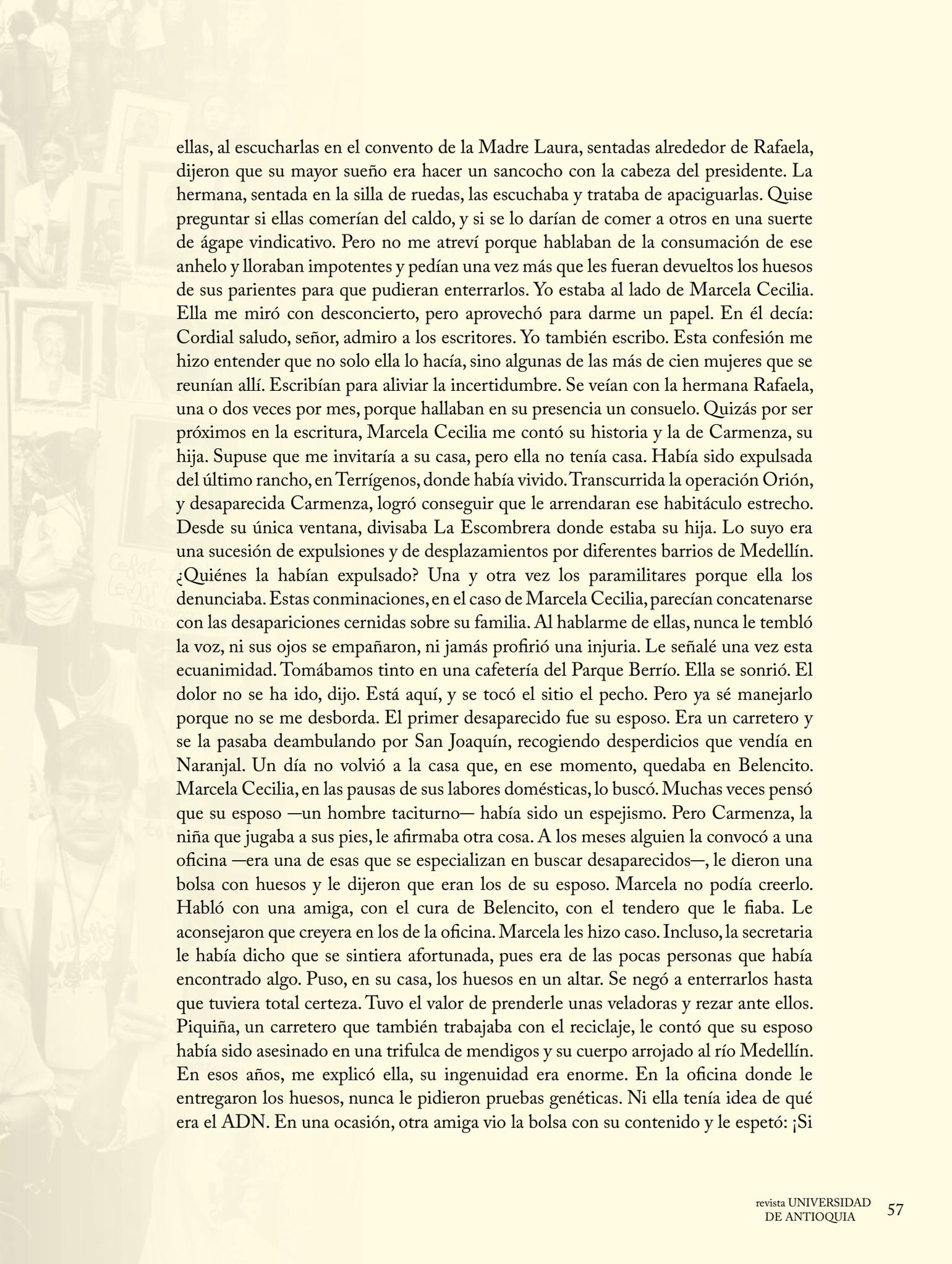
Julio Cesar Rios Sanchez.  
Desaparecido: 16-02-2001.

Juan Antonio Mesa  
Desaparecido: 25-01-2001

Jose Andres  
Desaparecido

ER  
ON  
IR  
MA

ER  
ON  
IR  
MA



ellas, al escucharlas en el convento de la Madre Laura, sentadas alrededor de Rafaela, dijeron que su mayor sueño era hacer un sancocho con la cabeza del presidente. La hermana, sentada en la silla de ruedas, las escuchaba y trataba de apaciguarlas. Quise preguntar si ellas comerían del caldo, y si se lo darían de comer a otros en una suerte de ágape vindicativo. Pero no me atreví porque hablaban de la consumación de ese anhelo y lloraban impotentes y pedían una vez más que les fueran devueltos los huesos de sus parientes para que pudieran enterrarlos. Yo estaba al lado de Marcela Cecilia. Ella me miró con desconcierto, pero aprovechó para darme un papel. En él decía: Cordial saludo, señor, admiro a los escritores. Yo también escribo. Esta confesión me hizo entender que no solo ella lo hacía, sino algunas de las más de cien mujeres que se reunían allí. Escribían para aliviar la incertidumbre. Se veían con la hermana Rafaela, una o dos veces por mes, porque hallaban en su presencia un consuelo. Quizás por ser próximos en la escritura, Marcela Cecilia me contó su historia y la de Carmenza, su hija. Supuse que me invitaría a su casa, pero ella no tenía casa. Había sido expulsada del último rancho, en Terrígenos, donde había vivido. Transcurrida la operación Orión, y desaparecida Carmenza, logró conseguir que le arrendaran ese habitáculo estrecho. Desde su única ventana, divisaba La Escombrera donde estaba su hija. Lo suyo era una sucesión de expulsiones y de desplazamientos por diferentes barrios de Medellín. ¿Quiénes la habían expulsado? Una y otra vez los paramilitares porque ella los denunciaba. Estas conminaciones, en el caso de Marcela Cecilia, parecían concatenarse con las desapariciones cernidas sobre su familia. Al hablarme de ellas, nunca le tembló la voz, ni sus ojos se empañaron, ni jamás profirió una injuria. Le señalé una vez esta ecuanimidad. Tomábamos tinto en una cafetería del Parque Berrío. Ella se sonrió. El dolor no se ha ido, dijo. Está aquí, y se tocó el sitio el pecho. Pero ya sé manejarlo porque no se me desborda. El primer desaparecido fue su esposo. Era un carretero y se la pasaba deambulando por San Joaquín, recogiendo desperdicios que vendía en Naranjal. Un día no volvió a la casa que, en ese momento, quedaba en Belencito. Marcela Cecilia, en las pausas de sus labores domésticas, lo buscó. Muchas veces pensó que su esposo —un hombre taciturno— había sido un espejismo. Pero Carmenza, la niña que jugaba a sus pies, le afirmaba otra cosa. A los meses alguien la convocó a una oficina —era una de esas que se especializan en buscar desaparecidos—, le dieron una bolsa con huesos y le dijeron que eran los de su esposo. Marcela no podía creerlo. Habló con una amiga, con el cura de Belencito, con el tendero que le fiaba. Le aconsejaron que creyera en los de la oficina. Marcela les hizo caso. Incluso, la secretaria le había dicho que se sintiera afortunada, pues era de las pocas personas que había encontrado algo. Puso, en su casa, los huesos en un altar. Se negó a enterrarlos hasta que tuviera total certeza. Tuvo el valor de prenderle unas veladoras y rezar ante ellos. Piquiña, un carretero que también trabajaba con el reciclaje, le contó que su esposo había sido asesinado en una trifulca de mendigos y su cuerpo arrojado al río Medellín. En esos años, me explicó ella, su ingenuidad era enorme. En la oficina donde le entregaron los huesos, nunca le pidieron pruebas genéticas. Ni ella tenía idea de qué era el ADN. En una ocasión, otra amiga vio la bolsa con su contenido y le espetó: ¡Si

esos huesos son de hombre, yo soy el espíritu santo! Entonces fueron adonde alguien que estaba al corriente de esas cosas. Les dijo que eran huesos de caballo. Marcela Cecilia se confundió tanto que se prosternó ante las veladoras con la bolsa en la mano y oró con devoción. Esa noche vio, o soñó, una sombra situada junto a la cama. Era su esposo. Atribulado de cajas de cartón y botellas de plástico, lo vio pasearse alrededor del lecho. En algún momento, él le estiró la mano y fueron hasta el altar donde estaba la bolsa. ¿Qué quieres?, le preguntó. Aunque la sombra no dijo nada, ella entendió. Al otro día, en la mañana, fue al río Medellín. Descendió del bus en el puente de San Juan. Desde una de las orillas arrojó los huesos y entonces pudo dormir más tranquila. Pero la tranquilidad de Marcela Cecilia es una expresión engañosa. Al verla caminar y hablar, se diría que se trata de mujer ecuánime. Poco a poco se entiende que es un huracán contenido. Puede tener sesenta años y es de rasgos negros e indígenas. Esos rasgos que, según compruebo en la fotografía que me pasa, heredó su hija. Marcela Cecilia, además, es baja, regordeta y tiene el pelo corto. Me bastaron unos cuantos minutos de conversación para entender por qué ella integraba el movimiento de mujeres que buscan a sus familiares desaparecidos. ¿De dónde le venía su beligerancia?, le pregunté. En La Comuna, dijo, las milicias me ayudaron a conseguir un rancho. Ellos me caían bien. ¿Y eso?, volví a preguntar. Me protegieron de los vecinos que querían sacarme de allá. Me daban mercados cuando no tenía qué comer. Recuerdo a uno de ellos que se llamaba Marcos. Me regalaba libros para que leyera y fue él quien me animó a escribir. Con Carmenza era cariñoso, pero la guerra con los paramilitares inició y nuestra vida cambió. Como se adueñaron de Belencito, me amenazaron. Me decían guerrillera cuando me cruzaba con ellos. Nunca les respondí. Un día se metieron con mi niña. Se la querían llevar para que les cocinara en un campamento que tenían en San Cristóbal. Inmediatamente empacamos lo que pudimos y nos fuimos. Una comadre mía que vive en Itagüí nos dio posada. Fue una semana antes de Orión. Y es aquí donde Carmenza se presenta como la figura central del relato. Tiene 17 años. Es bonita como las mujeres lo son a esa edad. Para plantearme las dislocaciones de su destino, imagino los ojos de una sierpe. Hipnotizada, Carmenza es atraída por la fuerza de esa mirada. Una divinidad zoomorfa, pienso como para liberarme un poco del guerrero mítico que ha pisoteado La Comuna. En Itagüí, adonde van la madre y la hija por unos días, hay un muchacho que le gusta a Carmenza. Se llama Juan Jaime Pedraza. Es hermano de Sor Janeth y también, con el advenimiento de Orión, han huido. Sor Janeth es miliciana de los Comandos Armados del Pueblo desde que tenía diez años, y a su vez está El Calvo, su enamorado. A este lo capturan los hombres de Don Blas y lo ponen de cebo para atraer a Sor Janeth. Piden ropa para el encierro que se le avecina. Dicen que al Calvo lo tuvieron en una casa de pique. Todo esto fue por La Escombrera. Las casas de pique, sin embargo, pertenecen a otra historia. La de ahora se desplaza hasta la estación San Javier, donde debe aparecer Sor Janeth con la ropa. Pero esta, sospechando la trampa, le solicita el favor a su hermano. Juan Jaime le pide a Carmenza que lo acompañe. Carmenza acepta y primero llama por teléfono a su madre. Marcela Cecilia, que es un territorio asediado por las corazonadas, se niega

a dejarla ir. No se vaya por allá, mi niña. Carmenza, precisa Marcela Cecilia, me obedecía y colgué confiada. Pero esta vez la hija desobedeció. Y, como en las fábulas medievales, las niñas desobedientes que se aventuran por parajes peligrosos son devoradas por el ogro. Alguien contó que en la estación del metro los dos adolescentes dieron la bolsa con la ropa. Al no ver a Sor Janeth, los paramilitares los capturaron. Primero agarraron a Juan Jaime. Como Carmenza preguntó qué pasaba, también se la llevaron a ella. Marcela Cecilia entró a la casa de Itagüí al finalizar la tarde de ese viernes. Esperó a su hija varias horas. De pronto, un llanto incontrolable la invadió. Lloró hasta las dos de la mañana. Luego, agotada, se durmió. Tuvo sueños enrevesados. Uno de ellos lo recuerda porque fue recurrente en esos días. Marcela me lo contó en la cafetería del Parque Berrío. En él repta la serpiente que mencioné. Una culebra enorme que, de súbito, se detiene para mirar a ambas. Marcela Cecilia baja los ojos. Le ordena a su hija que haga lo mismo, pero Carmenza no le hace caso. Mira al animal y este se la traga.



Y estaban los enfermos. Quienes padecían problemas de crecimiento. Aquellos que no oían ni hablaban bien. Los medicados por los ataques de un mal y de otro. Cuando veo la fotografía de Julián Alfredo Acevedo Montes se me oprime el pecho. Es un chico de catorce años. Parece estar montado en un caballo, pero el animal no se ve. El niño está con una camiseta en la que hay estampado un personaje de *La guerra de las galaxias*. Las manos de Julián Alfredo toman unas bridas y detrás hay otro niño. Este tampoco se ve completamente. Apenas un par de manos que surgen de atrás para agarrarse de la cintura del jinete. He dicho la edad. Pero si no estuviese marcada en la ficha, pensaría que Julián Alfredo tiene menos de diez años. Los ojos son oscuros como su cabello grueso. El aire que flota en su figura es el de la ausencia. No la que padecerá su cuerpo, sino aquella que se refiere al brillo de sus ojos. A los episodios de ausencia que tenía Julián Alfredo Acevedo les dicen autismo. Su mamá, sin embargo, no le pone atención a esa palabra. Yo la pienso, pero no la pronuncio. Es esta condición la que la empujó a decir, durante la visita que hice a su casa de las Independencias Dos, que era su angelito caído en desgracia. La de Julián Alfredo Acevedo es una de las desapariciones más aberrantes. La madre estaba con sus tres hijos. Julián Alfredo era el mayor. Los otros dos, apenas unos chicuelos. Ella fue a la cocina a preparar la comida. Estaba montando un arroz cuando escuchó el revuelo que venía del comedor. Consideró que era una pelea de hermanos y gritó que se calmaran. Los dos niños entraron a la cocina. Pálidos y llorosos, contaron. Dos encapuchados habían entrado a la casa por Julián Alfredo. ¿Quiénes pudieron ser? La mamá me dice que si hay un misterio, un misterio capaz de robarle toda la entereza de su ánimo, es la identidad de

esos dos hombres. Pero en las oficinas adonde ha ido le han hecho un diagnóstico. Como en las Independencias Dos, por aquellos días, el Bloque Cacique Nutibara acababa de instalarse, el funcionario del Estado dedujo que los hombres pertenecían a ese grupo. Pero la madre no cesa de preguntarse: ¿qué clase de seres humanos son quienes pueden robarse a un niño con retraso mental? ¿Para dónde se lo llevaron? ¿A hacer qué con él? No sé si ella tiene alguna respuesta a sus interrogantes. No lo creo cuando la veo llorar frente a la fotografía de su hijo. Pero yo evoco una vez más los Falsos Positivos. Esa medida del plan de seguridad democrática que dejó tras de sí un mandato presidencial nauseabundo que muchos siguen celebrando. Aunque no digo nada. Soy incapaz de interrumpir el llanto de una madre inconsolable. Mi niño no podía hacer casi nada solo, dice. Me ayudaba a veces en el puesto de dulces que tengo en la calle. Estaba yendo a la escuela. Ese año cursaba segundo de primaria, pero tenía dieciséis años, y leía y escribía más o menos bien. La madre dice que todo lo aprendía tarde. Aprendió a caminar a los seis. A hablar a los ocho. A comer solo a los diez. A distinguir las letras y los números a los doce. Finalmente, me entero de algo que también me constriñe el corazón. Julián Alfredo rezaba a lo largo del día. La madre le aconsejaba rezar solo al despertarse y al dormirse. Pero el niño no le hacía caso y se ponía a bisbisear las oraciones. Un día le mostró sus manos. En cada uno de los dedos se había hecho pintar una cruz. La mamá le preguntó de quién eran esos dibujos. Él mencionó un nombre que ella distinguió en la vecindad. Con los días los tatuajes fueron celebrados no solo por Julián Alfredo, sino por su familia y por quienes los veían. Esperaban, o al menos este era el caso de la madre, que las cruces protegerían a su portador de todo mal y peligro. **U**





LOS GUERREROS  
VAMOS LIBERAR  
Y EN PAZ

Luis Velázquez  
Desaparición: 07.01.2001

Desaparición: 01.01.2002

Juan Carlos Jimenez Vazco  
Desaparición: 22.01.2001

Hector Guillermo  
Gomez Mazo  
Desaparición: 27.01.2000

VANESSA  
GONZALES QUINTERO

Cesar Augusto  
Lemas Colpea  
Desaparición:  
19 Julio 2005

Carlos Mario Llano  
Desaparición: 24.07.1998

Neslor Casa Ro  
Desaparición: 19.0

Alejandro Segura  
Desaparición 26 de  
2002

to familia te esta creyendo  
Isela Ojeda  
Lopez George  
Desaparición:  
14 Agosto Del 2000

Mario Marin Marin  
Desaparición: 03-10-2002

Rios Sanchez  
Desaparición: 16-02-2001

Humberto de  
Zapata Ca  
Desaparición: 14



LUIS JAVIER LAVERDE SALAZAR  
Desaparición Forzada  
09 - 12 - 2008  
Belencito - Comuna Trece



MOVICE  
CAPITULO ANTIOQUIA



# PABLO MONTOYA, EL TESTIGO DE LA COMUNA

RÓBINSON ÚSUGA HENAO

Periodista y escritor

Foto Henry Agudelo

## 1

### Bienvenido

Tras veinte años de probar suerte en las calles de París, regresas de nuevo. Bienvenido. Eres Pablo Montoya, músico y literato, y tu país es Colombia. Una tierra que sigue convulsionada aunque ya mataron al capo Escobar. Creímos que ahí acabaría todo, que otro oxígeno se respiraría. Mentiras. Encontraron la manera de hacer metástasis aquellos viejos problemas políticos y sociales. Sí señor.

Llegas en avión el 7 de agosto del año 2002, el día de la primera posesión como presidente del controvertido Álvaro Uribe Vélez. La Fuerza Pública está en alerta máxima, instalando retenes y haciendo requisas a lo largo y ancho del territorio nacional. Esperando y temiendo un nuevo ataque mortífero de las FARC.

Las FARC, las FARC todavía las FARC.

Siguen derribando torres de energía y dinamitando puentes, como en los años en que te fuiste para París. Continúan secuestrando como nunca antes. En la espesura de parajes selváticos tienen pequeños campos de concentración donde retienen a cientos de personas, civiles y militares, como si fueran animales encorralados. Mientras los guerrilleros secuestran, los paramilitares desaparecen a la gente. Sí señor.

Has llegado Pablo al país de los desaparecidos. Pero todavía no lo sabes.

Un sector de la población tiene esperanzas en la mano dura y pacificadora del nuevo presidente Uribe. Otros temen por su *mano firme*. La sociedad antioqueña se divide en torno a esa figura política. «Entre mis amigos y parientes de Medellín, fui encontrándome con personas que detestaban a Uribe y otras que lo admiraban», dices.

## 2

### Violencia en la urbe

Aunque la patria está convulsionada, sientes que te diriges a un lugar seguro y tranquilo, la Universidad de Antioquia. Llegaste allí para tomar una plaza como docente de literatura y encuentras que los otros profesores, y también los estudiantes, hablan a cada tanto de una misma cosa: que la ciudad está sumida en un aire denso y triste. Sí señor. Un aire de muerte. Medellín está siendo reñida por grupos armados que combaten en las periferias. Se habla de «guerra urbana» y hay una zona que parece haber sido tomada por el mismísimo demonio de la guerra: la zona centro occidental, más conocida como la Comuna 13.

Tenías antiguas referencias del lugar, pero tus pies no habían recorrido esa Comuna que es muchos lugares a la vez: un conjunto de barrios enlazados por calles estrechas, con un mismo origen precario, y sentenciados por la misma violencia doméstica y callejera. Sí señor.

Pablo, Pablo. Sin ser consciente de ello, te alojas cerca de allí, en Calasanz, un barrio tranquilo de clase media. Un sector residencial ubicado a medio camino entre la Comuna 13 y el centro de la ciudad.

## 3

### Orión

Es el 16 de octubre del 2002. Han pasado solo dos meses desde que ocupaste tu nueva casa y en mitad de la madrugada despiertas perplejo por el estruendo de las pistolas, fusiles, granadas y ametralladoras. Pablo, Pablo, ha empezado la Operación Orión. Agentes de las Fuerzas Militares y soldados paramilitares comandados por alias Don Berna, incursionan en los barrios de la Comuna 13 para dar cacería a los grupos de resistencia miliciana y guerrillera que llevan combatiendo en la zona desde hace dos años. La Operación Orión genera decenas de heridos, al menos diecisiete homicidios y trescientas setenta detenciones arbitrarias.

Bienvenido a tu ciudad, Pablo Montoya, muy distante del parsimonioso París. Desde tu apartamento en Calasanz continúas escuchando los disparos mientras te tomas el café.

## 4

### Los desaparecidos

La Operación Orión pasa con un saldo en rojo para la historia y los días se suceden entre voces discretas y estériles notas de prensa que señalan hacia el occidente de la ciudad, hacia los desaparecidos de La Escombrera. Dicen que son los desaparecidos de Orión. Que eran diez. Que sumaron noventa y siete. Que al final eran más de cien. Que algunos fueron capturados por los militares y policías. Que les llegaban a sus casas o los abordaban en los callejones del barrio. Que previamente fueron torturados por soldados paramilitares. Que les endilgaban ser parientes o colaboradores de los milicianos. Que finalmente fueron asesinados y sus despojos arrojados en un gigantesco relleno de escombros y desperdicios de construcción conocido como La Escombrera.

Pablo, Pablo. La Escombrera es una llaga horrible y dolorosa que quedará abierta en la historia de la Comuna 13. Sí señor. Las desapariciones sucedieron en las narices de todo el

mundo. Pero nadie se dio cuenta. Las voces de las víctimas fueron acalladas por el estruendoso discurso triunfal de Álvaro Uribe y su largo gobierno, en el que se pregonó que Orión fue una operación militar que llevó la paz y la convivencia a la Comuna 13. Todo era falso, sí señor.

Con los años te enteras de los desaparecidos de La Escombrera y te conmueves profundamente. Algo dentro de ti quiere acercarte a esa problemática de impunidad. Ves por la televisión y lees en los informes de prensa, que hay un grupo de mujeres que preguntan por ellos. Son parientes de los desaparecidos en calidad de madres, hermanas o hijas. Claman por la verdad, la justicia y la reparación de sus seres arrebatados. Crearon un nombre muy dicente para su causa. Se hacen llamar *Mujeres caminando por la verdad*. Se congregan y hacen acciones simbólicas y políticas, aunque la mayor parte del tiempo sus plegarias no encuentran respuesta de ningún lado, ni en los funcionarios del Estado, ni en los políticos recogen votos, ni en los fiscales y jueces. Es como un llamado que solo retumba en los propios muros de la Comuna 13.

Los únicos que a veces se compadecen son algunos de los victimarios, paramilitares desmovilizados que participaron en el exterminio y en la desaparición sistemática, y que ofrecen algún testimonio esclarecedor. Esas son las pistas que persiguen las mujeres que caminan por la verdad.

«¿Cuántos desaparecidos hay en la Comuna 13?», te preguntas. «Personas del Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado, el Movice, me dijeron que es muy posible que en La Escombrera depositaran cadáveres de otras partes de la ciudad y del Departamento de Antioquia. Si eso es verdad, se supone que allá hay enterrado un montón de gente».

## 5

### Caminar la Comuna

Es el año 2015 y te propones hacer una novela que abordará la problemática de La Escombrera. Aún conocías poco de la Comuna 13. Desde lejos, parado en el embaldosado gris de la céntrica estación del metro de San Javier, algunas veces divisaste estos barrios entrelazados de cemento crudo y ladrillos de barro, desnudos al sol y al agua, que desde el suelo o a vista de dron parecen una misma costra, un castillo inmenso con miles de habitaciones, torres, pasadizos y compartimentos.

Solo en 2018, después de escribir tu novela *La escuela de música*, emprendes ese camino de observación e iniciación que te llevará ante los ojos de nosotros, los habitantes de la Comuna. Sí señor.

Ese mismo año pasas por las oficinas del Instituto Popular de Capacitación, IPC, en una cruzada cívica por el deterioro de la calidad del aire en Medellín, y allí conoces al antropólogo Andrés Arredondo. Sabes que Andrés es un activista permanente por los derechos de las víctimas de la Comuna 13. «Encontré en Pablo unas inquietudes y posiciones frente al conflicto colombiano coincidentes con las mías», Andrés explica.

Le pides que guíe tus pasos por el territorio. Él acepta. Te presenta a personas de la Corporación Jurídica Libertad, quienes orientan y representan a algunas víctimas, especialmente en los temas de desaparición forzada. Eres invitado a una asamblea con *Mujeres caminando por la verdad*. Allí conoces a un joven historiador llamado Juan Diego Mejía, quien tiene a su hermano Ermey desaparecido. También te presentan a Natalia Quiceno.

Acompañado de Andrés y Natalia visitas el Memorial por los Desaparecidos, situado a orillas de La Escombrera, a un lado del camino por donde se accede a la iglesia de Las Teresitas.

Recorres callejones y escalinatas de los barrios Nuevos Conquistadores y El Salado. Llegan hasta las Escaleras Eléctricas, en un extremo del barrio Las Independencias, donde las casitas están agarradas unas encima de las otras para no caer en el abismo. La municipalidad construyó esas escaleras mecánicas entre los años 2009 y 2011 para facilitar la vida de los lugareños que a diario subían y bajaban las accidentadas y eternas escalinatas de cemento.

El lugar se volvió un centro turístico. Pero tú no te dejas deslumbrar por la atracción mecánica ni por las fachadas de colores ni por las tiendas de *souvenirs* entre los destiles de turistas de gafas oscuras y pantalones cortos que vinieron desde los confines del planeta tierra para contemplar los grafitis pintados en los muros mientras los guías del barrio les cuentan una historia a medias de la Comuna 13.

Consideras que la transformación de algunos espacios, la nueva infraestructura de viaductos, miradores, Escaleras Eléctricas y fachadas pintadas con coloridos grafitis en algunos sectores «son solo pañitos de agua tibia; muy poco comparado con la gran pobreza que hay en la Comuna 13 y el enorme problema de inseguridad que se vive en la mayor parte de sus barrios, dices. No creo que lo que se hizo allá sea lo mejor que pudimos haber hecho. Medellín es una ciudad con mucho dinero pero hay algo desde lo político que impide hacer mejores inversiones sociales en la Comuna». Sí señor.

Crees que hace falta una piscina olímpica, más bibliotecas y colegios, y un museo de la memoria de la Comuna 13. Conoces la casa de Juvenal Ortega y se te mete la idea de que allí podría edificarse ese museo que preserve la memoria del territorio, la memoria de las víctimas y sus testimonios, esos que escuchas de sus propias bocas. Sí, tienes conversaciones con víctimas. Las miras a los ojos. Recibes sus testimonios con paciencia, indignación y asombro. Es la veracidad de su dolor. Y tú la recibes aunque no puedas hacer nada para calmar esa necesidad que tienen de una verdad, justicia y reparación. Las escuchas porque quieres ser testigo y deseas que sus voces ingresen a tu literatura.

## 6

### Un fantástico laberinto

Acompañado del joven Juan Diego Mejía, haces nuevos recorridos por la Comuna 13. «Él empieza a ser mi guía por los barrios El Salado, Nuevos Conquistadores, Veinte de Julio, San Javier, Eduardo Santos», dices. Caminas por los senderos barriales de los extremos sur y occidental de la Comuna, los que están en las inmediaciones de La Escombrera, cuyos habitantes recibieron los más graves embates de las operaciones Orión y Mariscal.

De entrada lo que más te causa impresión en esos recorridos es la dimensión urbanística. «Me parece delirante la manera como se construyeron esos barrios allá arriba. Esa ausencia de calles y esa abundancia de escalinatas. Su esencia laberíntica. Y siempre que me aproximo a la Comuna estoy pensando en Italo Calvino y su libro *Las ciudades invisibles*. Calvino describe allí ciudades que son como colgadas de los barrancos y me parece que gran parte de la Comuna 13 obedece a ese criterio fantástico. Leí muchos libros sobre la Comuna antes de caminarla, la mayoría fueron series de crónicas e informes de derechos humanos, solo dos novelas (*Las vidas posibles* y *A un hermano bueno hay que vengarle la muerte*) porque se ha escrito poca literatura

relacionada con el territorio, poco cuento, poca novela y poca poesía. Pero, extrañamente, en la mayoría de relatos que leí encontré que no existe eso: no existe esa dimensión fantástica que a mí me ha inspirado la Comuna. Cada que estoy caminando esas calles, voy preguntándome ¿en dónde estoy? Me hallo siempre envuelto en una sensación de confusión», dices.

Juan Diego se convirtió en tu mayor guía durante todo el proceso de inmersión. Sí señor. Recorrieron juntos la zona durante la segunda mitad del año 2018 y buena parte del 2019. «La intención que yo tenía con Pablo era mostrarle estos laberintos que tenemos acá en el barrio. Llevarlo por algunos sectores y más o menos el recorrido que se piensa que hizo mi hermano cuando lo estaban desapareciendo», dice Juan Diego.

## 7

### Enfermos de violencia

Es agosto de 2019 y has logrado avanzar en la novela. Aún dudas si debe titularse La Comuna o La Escombrera. El personaje principal es tu *alter ego*, Pedro Cadavid, una presencia importante en otras de tus obras. Pedro Cadavid llega a la ciudad desde París, se enamora de una chica que trabaja en una biblioteca de la Comuna, e invitado por ella, conoce aquel nudo de barrios populares. También conoce a los parientes de los desaparecidos que buscan la verdad de sus familiares, hijos, sobrinos, padres, presumiblemente enterrados en fosas comunes en el tierrero de La Escombrera. Enfrentado a esa cruda realidad, Pedro Cadavid termina enfermo de violencia.

Enfermarse de violencia es el resultado de habitar una Comuna que está enferma de geografía, como lo es la 13, y vivir en una ciudad y en un país que también están enfermos de geografía, entre el cruce de caminos de negocios ilícitos como el narcotráfico.

«En la última parte de la novela le muestro al lector cómo se enferma este personaje de violencia. ¿Y cómo se enferma uno de violencia? No puedes dormir, te llenas de resentimientos, las voces de los fantasmas te acechan. Tú mismo te vuelves violento y puedes matar a otro. Esto último no le sucede al personaje. Lo que sí le pasa es que caerá como en un abismo físico y mental», dices.

¿Podrá aliviarse Pedro Cadavid de esa violencia? Aún no lo sabes. Piensas que quizá podría aliviarse por medio de la tierra misma. De lo que sí estás seguro es que esta será la última novela en la que abordes la temática de la violencia colombiana porque tú mismo ya estás fatigado de esa terrible realidad. Sí señor, necesitamos un respiro.

«Creo que el problema ahora es la falta de empatía. Con el proceso de inspección que en 2015 se hizo en La Escombrera, se habló mucho del tema. Luego, con la audiencia que tuvimos en 2019, año de la Jurisdicción Especial para la Paz y la solicitud que hizo el Movice de medidas cautelares sobre 16 lugares del país donde se presumía la existencia de desaparecidos, también pusimos en boga el tema de la desaparición forzada en Medellín y la Comuna 13... Pero el Estado y la sociedad colombiana son todavía muy indiferentes hacia las víctimas de los crímenes de Estado», dice el joven historiador Juan Diego Mejía.

Es por eso que los parientes de los desaparecidos también se agotan de tanto buscar en caminos tormentosos, oscuros y estrechos que no les conducen a ninguna parte. Esa impunidad inamovible y la falta de respuesta de la sociedad y el Estado les obligan a encontrar el modo de seguir con sus vidas, aunque tengan que hacerlo sumidos en el poderoso agobio de la injusticia. ■

# MENSAJE AL MAR

RICARDO CONTRERAS SUÁREZ

Escritor e investigador literario

Qué hermoso ejercicio me propone mi amiga Margie Ayala: escribir una carta. Una carta desde el confinamiento, dice. Escribir una carta sin destinatario preciso. Una carta al viento. Una carta a la deriva de los días. Una carta como esas que se lanzaban dentro de una botella en medio del mar con un mensaje urgente. “SOS”, “necesito ayuda”, decía usualmente el papelito. Pero, ¿dónde buscar a quien lanza un papel así al mar? Solo queda la noción, para el desprevenido lector del mensaje en la botella, de que hay alguien que necesita ayuda, y que no se puede hacer más que saber eso, y sentir la angustia de no poder hacer nada. Una carta y la inmensidad. Un puñado de palabras navegando en este otro mar que es la internet. Y dentro de mis palabras yo, oculto y revelado. Y en cada sonido de cada palabra un latido, un teclear en medio de este silencio, una respiración expectante.

Pienso en la carta, en mi confinamiento, quiero hablar. Lo primero que me atrajo del confinamiento fue el reverdecer de la ciudad. Vivo en Medellín, una ciudad rodeada por montañas, como la ciudad en la que nací, Pamplona. Las montañas y todos sus verdes han sido para mí una visión permanente. “Salir de estas cuatro montañas” se dice, a veces, despectivamente, pues algunos consideran que la montaña entorpece el horizonte, hace el pensamiento reducido, enclaustrado, miope. ¡Qué gran error! La montaña nos obliga a mirar su falda y sus picos. Cuando veo la falda de las montañas recuerdo que todo reposa sobre algo más grande. Que la montaña como un árbol tiene raíces, y que las mías están aquí, en esta tierra, en mi familia, con mis amigos. Cuando diviso sus picos contemplo la línea que separa el verde del azul del cielo, y entonces pienso en la inmensidad, en lo que ya no es montaña, sino que es infinito en la lejanía de todo. Como las ventanas de Baudelaire, que revelan más cuando están cerradas que cuando están abiertas, las montañas dan mucho más que los valles, pues tras su inmensidad se esconde siempre un enigma. Una tierra de gigantes, pensaba yo cuando era niño. Pero también los misterios de la vida. Todos los hombres y las mujeres que no son como yo, todos los nacimientos y todas las muertes, todos los ríos y los valles y los desiertos y las selvas, todo está tras estas montañas, la vida que regurgita tras la salida del sol; la noche que nace en el aullido lejano.

Cuando digo la noche pienso en las sombras que borran las montañas y la fe que ella despierta: la montaña permanece a pesar de que no la veo. Mañana estará ahí, me digo, y esa esperanza es de las pocas que aguardo. Es por ello que ese reverdecer que ha tenido la ciudad y sus montañas, me ha impactado profundamente. Apenas a un par de semanas del confinamiento el cielo era más claro y el aire más puro. Cantos de pájaros que jamás había escuchado se hacían presentes y los árboles destellaban vuelos amarillos, azules, verdes y rojos, como una pintura que se estuviera ejecutando en el aire. Recuerdo entonces las palabras de Pepe Mujica cuando dijo que Colombia era el jolgorio de la clorofila y me siento feliz de ser testigo de esta fiesta. Pienso inmediatamente después en aquel cuento de Alphonse Daudet en el que una ciudad desaparece consumida por el bosque. Al principio, pequeñas manchas verdes en el piso, en las ventanas, sobre las cosas. Luego el follaje extendiéndose sobre todo, devorando techos y muebles, herramientas y ropajes, apoderándose rabiosamente de la ciudad. Por un instante me gustaría que fuera así. Lo pienso y me sumerjo en el verde de la montaña. Si fuera devorado por aquella mancha, ¿qué tono de verde daría yo?

Al instante me acecha otra inquietud: por acá todo se ha hecho soledad y silencio. Me asalta una imagen, esta es una preparación para la vejez. Veo noticias y repiten incesantemente que los mayores de setenta años no pueden salir ni recibir visitas. ¡Qué aislamiento tan puro! De algún modo me da por pensar que igual la vejez tiene algo de esto, algo de resignación en la soledad, algo de aislamiento del mundo, algo de quietud y de distancia. Un político de otro país asegura que los ancianos deberían sacrificarse para que la economía funcione. ¡Qué barbaridad! Me aterra tener que envejecer en este mundo y siento nuevamente que esta es mi preparación para la vejez, con la muerte esperando tras la puerta, sin que nadie me visite, sin poder visitar a nadie, mas ¡qué bien se aprecia el silencio! ¡Cuánto gusto da la ausencia de ruido! ¡Cuánto placer en el tejido de canto de las aves! Y si la mancha verde llegara, ¿de qué verde sería mi vejez?

Entonces me dirijo a la biblioteca, a ese país que he construido tomo a tomo, a ese rincón en el que se borra mi exilio. Esta vida que voy llevando es una vida callada, casi secreta. Deseo que si estos son mis últimos días continúen así, en calma interior, tras libros sobre los cuales descansar mi mirada, en busca de conversaciones que nunca he tenido y que, sin embargo, me pertenecen más que este mundo. Recuerdo entonces que Nicolás Gómez Dávila expresó este mismo sentimiento con mejores palabras: “Vivir la vida con lucidez, una vida sencilla, callada, discreta, entre libros inteligentes, amando a unos pocos seres”. Nada más que agregar. Esta carta no tiene un propósito definido, porque esta carta es como la vida misma. Y como la vida termina, así esta carta va llegando a su fin. Miro el horizonte y nada deseo. Los verdes siguen ahí, a pesar de nosotros, a pesar de nuestro miedo. En el cuarto una silueta se dibuja. Es el rostro amado que me aguarda, y esa espera es el verde más profundo que he conocido jamás.

Lanzo esta carta al mar y aguardo. ■



Frankétienne

FRANKÉTIENNE

Escritor y artista haitiano  
nacido en Ravine-Sèche (1936)

Durante mi infancia, mi adolescencia y buena parte de mi vida adulta, viví en un medio popular totalmente creolófono, y sin embargo nunca había escrito la más mínima línea en creol hasta la edad de 39 años. De un modo pulsional y fortuito, tomé la gran decisión de asumir los riesgos de la escritura creol, después de una larga y enriquecedora discusión con el periodista Jean Dominique, quien en esa época era cronista cultural en la radio.

Estamos precisamente en el primer domingo del año de 1975, en una de las playas de la Côte des Arcadins. Por casualidad. Y por necesidad. El sol. El mar. La arena. El sueño. El deseo. Un encuentro fortuito, inesperado, milagroso, pero que se inscribe en la lógica de nuestras preocupaciones y de nuestras sensibilidades comunes: Mari Andrée, mi esposa, mis dos hermanos jóvenes Isnard y Marc-Yves, Michèle Montas y su esposo Jean Dominique, y también yo mismo.

Jean Dominique hunde el bisturí en la herida oculta que me pica, me quema las entrañas y me devora las tripas y los sesos subrepticamente echando esta frase como un látigo:

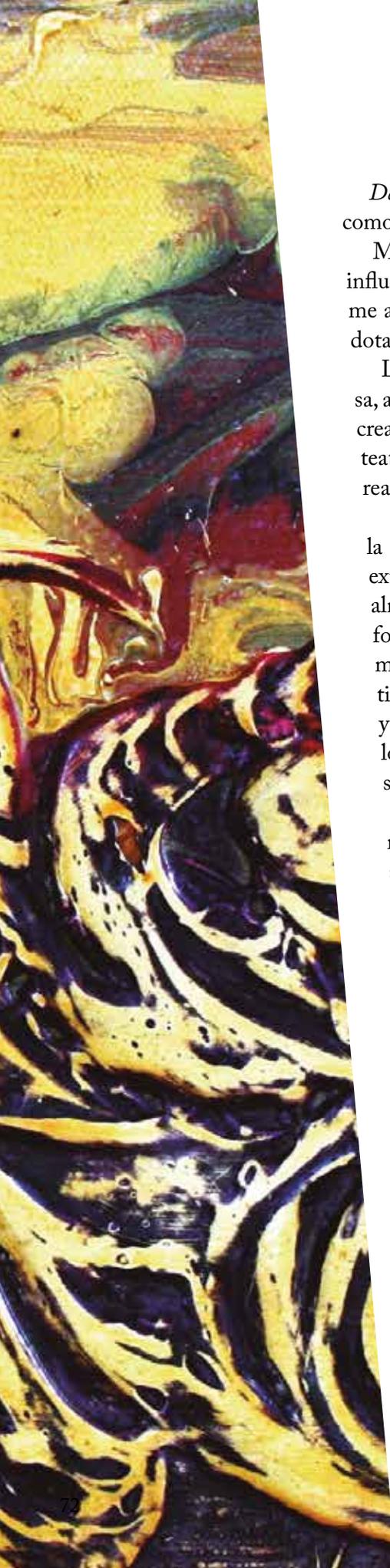
“Tendríamos la prueba irrefutable de una gran alienación si Frankétienne, el autor de *Maduro a reventar* y de *Ultravocal*, no puede dar al pueblo haitiano la primera novela en creol”.

No contesto ni pío. Profundamente trastornado. Perturbado durante días y noches, después de este inolvidable encuentro, y sobre todo de esta declaración.

Encontré poca gente que me animara hacia la vía de la escritura en creol. Inhibido, espantando, paso más de un mes sin poder escribir sino fragmentos de frases insípidas en mi lengua materna, la lengua de mis padres, la lengua de mi barrio, la lengua de mi pueblo, la lengua de mis tripas. En un estado de rabia contra mí mismo, tiro al fuego, el domingo 23 de febrero de 1975, dos manuscritos ya acabados, dos novelas en lengua francesa: *Trajectoire* [Trayectoria] y *Visa pour la munière* [Visa para la luz].

Practiqué así una especie de auto de fe de dos de mis obras que me costaron años de trabajo. Es un extraño exorcismo que sin embargo me libera. En la sola noche del domingo 23 de febrero hasta el amanecer del lunes 24 de febrero de este año memorable de 1975, escribí febrilmente las treinta primeras páginas de la primera novela en creol haitiana, *Dezafi*. Novela que iba a llegar a ser la primera novela antillana en creol (fuera de *Atipa*, primera novela en creol de la Guayana, escrita por Alfred Paréou).

# EL DESAFÍO DE ESCRIBIR EN CREOL



*Dezafi* fue terminada en cuatro meses y fue recibida, al ser publicada, como la primera novela moderna en lengua creol.

Mi producción teatral de expresión creol llega más tarde gracias a las influencias benéficas del comediante y realizador François Latour, quien me animó a escribir para el teatro. *Twoufoban* y *Pèlentèt* aparecieron y me dotaron de una amplia audiencia nacional.

Luego, el Instituto Francés de Haití me proporciona una ayuda preciosa, al montar por intermedio del realizador Jean Pierre Bernay, tres de mis creaciones teatrales en doble versión, creol y francesa. Es la bella aventura teatral de los años 80 a través de una colaboración ejemplar entre autor, realizador y actores, con *Bobomasouri* y *Tolomannwèl*.

Hay otras creaciones en creol. Y sobre todo en 1987 la perturbadora, la barroca, la subversiva *ESPIRAL* creol bautizada *adjanoumelezo*, un extraordinario macizo creol caótico que sigue inquietando tanto a las almas hipersensibles y a los espíritus pudibundos como a los creolófonos fríos y débiles que no saben nada de la energía creadora de las masas populares, nada en absoluto del poder expresivo del pueblo haitiano. Muy sencillamente les recuerdo a ciertos intelectuales moralistas y pseudo-revolucionarios que la violencia del lenguaje es a menudo, lo más a menudo, una respuesta cultural a una insoportable violencia secular multiforme y pluridimensional.

En cuanto a la situación actual de la lengua creol en Haití es imperativo rechazar el folclorismo empobrecedor tanto como las prácticas académicas bastardas. Se trata de abrir la matriz creol a las riquezas universales sin alterar la esencia fundamental, la savia nutricia, el espíritu profundo y la misteriosa música de la lengua creol.

El poeta Félix Morisseau-Leroy había señalado una de las pistas de enriquecimiento del creol con la adaptación de *Antígona*. ¿Por qué no traducir al creol las obras maestras de la literatura mundial para aportar sangre nueva a nuestra lengua? Ya es tiempo de que el estado acepte gastar dinero para adelantar una política cultural realista y fecunda en función de los intereses del país. La valoración del creol, al margen de cualquier demagogia alfabetizante, se revela como necesidad sin subestimar otras urgencias.

El creol no tiene futuro si la sociedad haitiana sigue hundiéndose en el ciclo de los fracasos, de las catástrofes y de los desastres repetitivos.

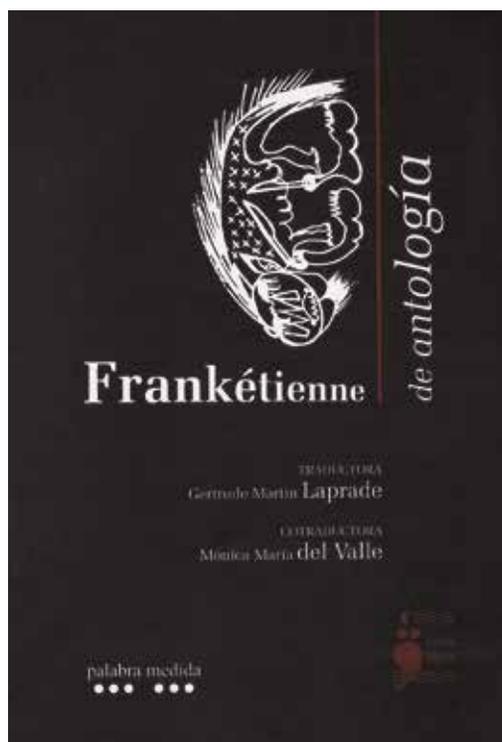
Toda lengua tiene el futuro y el destino de la comunidad que la habla.

El creol carga todavía los traumas y los estigmas de una comunidad aplastada por los horrores y las violencias del colonialismo esclavista. Y no supimos valorar lo adquirido en la epopeya de

1804. Nosotros mismos hemos dilapidado, ensuciado y re-ensuciado nuestro pasado. Nunca nos preocupamos de administrar el presente. ¿Cómo entonces podríamos pretender aprehender el futuro?

El creol y tantas otras cosas haitianas tendrán un porvenir, cuando aprendamos a construir un país para la mayoría o para una totalidad de verdaderos ciudadanos con entera participación. Y cuando cada haitiano pueda pensar, actuar y decir, fuera de toda mentira demagógica, con toda autonomía y plena soberanía: “Peyi m se kinan m” (Mi país me pertenece).

Al margen de esta apuesta y de este desafío, los malabarismos líricos y las elucubraciones ideológicas no son sino operaciones que agitan polvo, viento y humo dentro de una obesidad folclórica y del embarazo estéril de los espejos estúpidos. ■



*Frankétienne de antología*  
Jean-Pierre Basilic Dantor Franck Étienne d'Argent  
Traducción de Gertrude Martin Laprade  
Cotraducción Mónica María del Valle  
Bogotá: Lasirén, 2016  
fundacionlasiren@gmail.com

*Sin título, Frankétienne, óleo sobre lienzo*



## GABRIEL ALZATE

Autor de las novelas  
*El viajero en el umbral* y  
*Más que un forastero*.

### *Monóculo y leontina*

Las calles de New Orleans apasionan y sorprenden en verano o en invierno. Las ventanas de las mansiones sureñas están a medio abrir. Remiten la imaginación a las páginas de las novelas leídas de los autores que vivieron en esta zona y, así mismo, a las antiguas casas donde he pasado largas temporadas. La evocación se extiende como una caricia. Se torna en parpadeo antes de cerrar el libro y descansar.

Una mañana de invierno, entre la niebla, me sorprende un personaje que camina por el pasillo de piedra que conduce a un amplio patio. Sus pasos cortos recuerdan los de un actor dispuesto a decir unas líneas frente a la cámara que lo graba desde la otra acera. El hombre avanza. Detallo el entramado de la enredadera del zaguán, la simetría de las piedras del patio. Calculo la antigüedad de la puerta de madera entreabierta. La mirada en esta ciudad siempre alcanza el detalle escondido tras las ventanas: las cortinas cerradas a medias, la luz de una lámpara sobre un piano, o da de lleno en una escultura en bronce, en una mesa antigua, en un arcón, en la esquina de un cuadro. A veces esa luz ilumina una fotografía. Me dejo tentar por el resplandor interior de las casas. No presto atención a los balcones cubiertos por coloridas buganvillas que penden de los techos y se mecen gracias al viento helado de las mañanas.

Mis ojos recorren el patio: un gato acurrucado en la sombra parpadea y mueve sus bigotes ante el paisaje de luz que llega de afuera; un cuervo grazna en la rama baja del magnolio. Todo lo cubre la añeja constancia del tiempo y la humedad que visten los muros de musgo, su terciopelo verde.

La imagen del hombre se define al surgir de la niebla. A su lado, amparada por la discreta sombra que arroja la puerta, surge la dama que lo acompaña. Cruzan el umbral y toman posesión de la calle. Él va adelante: bombín negro sobre una cabeza cuyos rizos rojos escapan a raudales. Mostacho rojizo. Monóculo en el ojo derecho. Se detiene en la acera y mira a todos lados. Con los dedos índice y pulgar de cada mano acomoda su pantalón morado a rayas grises. Agita la mano derecha y del bolsillo de una impecable camisa blanca que resalta bajo el verde sedoso del chaleco, saca un habano que huele durante un buen rato mientras su acompañante lo mira. Ella gira sobre sus zapatos rojos de afilados tacones, y extiende una mano de dedos largos de uñas esmaltadas de rojo para acariciar la leontina dorada del hombre que se pierde en el bolsillo lateral del chaleco donde reposa el reloj. Sonríe con desgano como si quisiera dejar en claro que, en adelante, todo deberá ser hecho según su voluntad. Luego se aparta para que el hombre encienda el puro y, tomados de la mano, avanzan por la mitad de la calle hasta que la niebla vuelve a cubrirlos camino al malecón que bordea el Mississippi.

## Música temprana

Avanzo por New Orleans entre recuerdos de libros leídos y de viajes pasados. Camino por *Pirate's Alley* a un costado de la Saint Louis Cathedral. Me detengo frente a *Faulkner Books*, la librería que he visitado ya no recuerdo cuántas veces. Allí, en el primer piso de la casa, vivió el escritor. Entro porque siempre encuentro algo que llame mi atención aparte de la emoción que despierta en mí contemplar otra vez las primeras ediciones de sus libros. Además, allí siempre hay algún título nuevo, pequeñas obras que siguen editándose: cartas, selecciones de cuentos, fotografías, libros escritos por otros autores acerca del maestro y de la influencia que tuvo en su propia obra.

Ha pasado la hora de mi desayuno. A toda prisa salgo de la librería y dispongo el corazón y el cuerpo para proseguir con el día. Al ocupar mi mesa en el restaurante, ya está todo dispuesto: batería, teclado y contrabajo se encuentran en la tarima de madera y el hombre de la trompeta, que cambia según la canción por un saxofón que apoya a su lado, se sienta en una silla de tijera junto a una columna. Parece una escultura de Botero curtida por la intemperie. Se balancea. Pienso que la silla se irá a pique en segundos. De tanto en tanto el hombre pasa un pañuelo rojo por su frente. Su ejecución arranca aplausos de los comensales. Él, como si nada. Sonríe y luego parece dormir. Más Botero de bronce que nunca. El baterista pasa al teclado, el bajo toma la trompeta. Giran en su espacio como planetas de una galaxia de armonía. Se miran, asienten, ríen, susurran, besan palabras al micrófono.

Los músicos fijan la vista en la entrada del restaurante y hacen una venia al personaje que acaba de entrar. Es un hombre que viste de negro riguroso y lleva en su mano derecha el estuche de un saxofón. Ronda los sesenta años. Se abre camino entre las mesas con ritmo contenido mientras mide, sopea los movimientos de su cuerpo, elige un lugar y se deja caer en una silla frente a la banda. Tiene el cabello canoso ensortijado. Con un movimiento de cabeza responde al saludo de los músicos. El mesero se le acerca, conversan en susurros y sonríen. El hombre de negro lleva camisa blanca cuyos puños aparecen bajo las mangas del saco como si pretendieran envolver las manos. Entre su pelo rizado se advierten vacíos semejantes a estrellas rosadas que anuncian la edad. Es un tipo alto y ancho, de mejillas rosadas y ojos irritados. La huella del traspaso camina con él. A los pocos minutos su semblante cambia cuando el mesero deja en su mesa un *Bloody Mary*. Vaya manera de abrir el día. El hombre acaricia el largo vaso con sus dedos, muerde un trozo de la rama de apio, luego prueba la bebida. Cierra los ojos. Bebe un trago largo.

Foto: Gabriel Alzate



Pausa en el escenario. Murmullos, sonido de platos, de voces que piden una canción. Ir y venir de los meseros que quieren saber si todo va bien en las mesas. Final del *Bloody Mary*. Llega el desayuno. El de negro se santigua, cierra los ojos y se dedica a lo suyo. La música prosigue en el escenario mientras en mi mesa circulan *Po boys* de camarones, huevos poché, ensalada, tostadas, salchichas de *crawfish*, café y té. Al lado, el de negro inclina la cabeza, respira profundo, toma los cubiertos, prueba, degusta, marca el ritmo de la melodía con los pies. Los músicos hacen su versión de *Summertime*, de Gershwin. En New Orleans cada banda tiene su manera de tocar esa melodía: empieza el piano con una lentísima cadencia, es un viento suave que anuncia el arrullo, lo sigue la trompeta; el contrabajo respira hondo, acompasado junto a la batería. El teclado se adelanta con una cadencia lenta. En ese momento el de negro les dice algo y ellos asienten. El contrabajista se echa atrás, ensaya posiciones, baila con su instrumento.

—Ánimo, “Mingus” —dice el de negro y el grupo de músicos suelta una risotada— Abrázala.

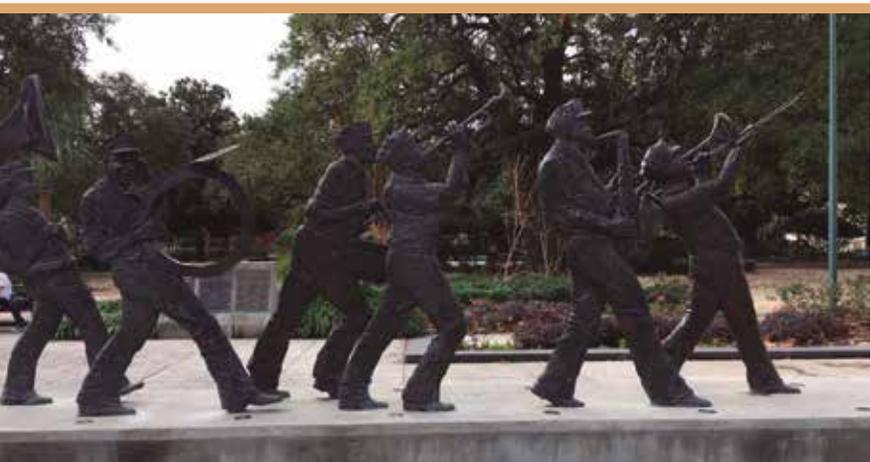
El baile parece extenderse por el escenario aunque ninguno se mueva de su sitio. El contrabajista alto y fornido extiende la mano derecha: pretende acariciar las piernas de su dama y ella lo rehúye en un juego de coquetería. Con la otra mano el hombre pulsa las cuerdas, recorre el diapason de arriba abajo. Sin hacer presión, sus dedos son una constancia de que tanto el instrumento como él existen gracias a la música. Intimidad con la dama, pura caricia.

—Suave, muy suave —dice el hombre desde la mesa. El otro sonrío y mueve el contrabajo atrás y adelante. La sensación de intimidad entre él y el instrumento es total: por la forma de abrazarlo, la dama imaginaria parece de cristal.

El de negro, con un movimiento de sus manos indica algo a los miembros de la banda y estos hacen un giro brusco en su interpretación y cambian de ritmo. Los comensales se mueven en sus sillas sorprendidos, alientan con un batir de palmas al grupo de músicos y olvidan, por un momento los alimentos. Cerca, surcando el Mississippi, la sirena de un barco, convertida en una tuba sonora, se anuncia como si se tratara de un bajo continuo que marca cada frase de la melodía.

—*Bye, Coltrane* —bromea el hombre que acaricia el contrabajo cuando el de negro se apresta a dejar el lugar.

Foto: Gabriel Alzate



## Bye, bye

Un viaje tras otro y todavía no alcanzaba a imaginar un invierno en el Sur porque estaba convencido de que solo era posible habitar sus ciudades bajo los veranos en medio de la humedad que avanzaba desde primeras horas de la mañana y consideraba

que era preciso respirar a otro ritmo, acompañar el cuerpo y el corazón a una forma de vida que apenas descubría. Hasta que llegó la lluvia y la temperatura bajó de cero grados; la niebla cambió el panorama que habitaba los recuerdos. Sombras que se deslizan sobre el agua, enormes barcos de carga prosiguen su avance por el Mississippi en lento desfile cubiertos por la niebla, y envueltos en un helado alboroto de gaviotas. Se saludan con su ronca sirena.

En New Orleans, el invierno tiene el tono de las notas bajas de una trompeta: fortaleza y vulnerabilidad en la combinación de lo fugaz de los sonidos con lo eterno de la melodía. Abro la ventana del apartamento en North Rampart y el invierno se encuentra ahí, pegado a los cristales, sobre los rieles del tranvía, y en el abrazo de la niebla a los árboles sin hojas. En las mañanas no es posible ver más que una mancha gris donde uno sabe que está la iglesia de *Jesus the Lord*, o un poco más allá la sede del *Jazz Heritage Festival*: un manto gris se adueña del paisaje. Los árboles parecen la radiografía de sus propias entrañas; la calle es una línea recta trazada con un lápiz oscuro iluminado por momentos gracias al centelleo rojizo que anuncia el paso del tranvía.

El Sur es el saludo de mis vecinos cuando salgo del apartamento, o cuando me ven pasar por la acera y admiran mi mascota; es sonrisa cómplice si alguien besa unos labios en mitad de la calle. Son los mismos que si por ventura ven a alguien pasado de tragos caminar recto, inmerso en esa dignidad soberbia que confiere cierta dosis de alcohol en el cuerpo, le sonrían compasivos meneando la cabeza. “Hasta ahí llega la dignidad, caballero”, parecen decirle. No se mueven. Permanecen sentados en los porches de sus casas en el *French Quarter*: leen un libro, ojean una revista, paladean un café o saborean el primero de los cocteles del día.

Entrada la mañana nos brinda un cielo azul sin nubes. Transparencia de recuerdos y de imágenes; palabras escritas, sonidos fugaces que anidan en la memoria. Calles de piedra, ventanas abiertas, cortinas que ocultan secretos, muebles antiguos y escaleras tapizadas. Lámparas. Silencio. Este hombre que ha aprendido a amar la ciudad jura que volverán a encontrarse algún día junto al Mississippi. ■

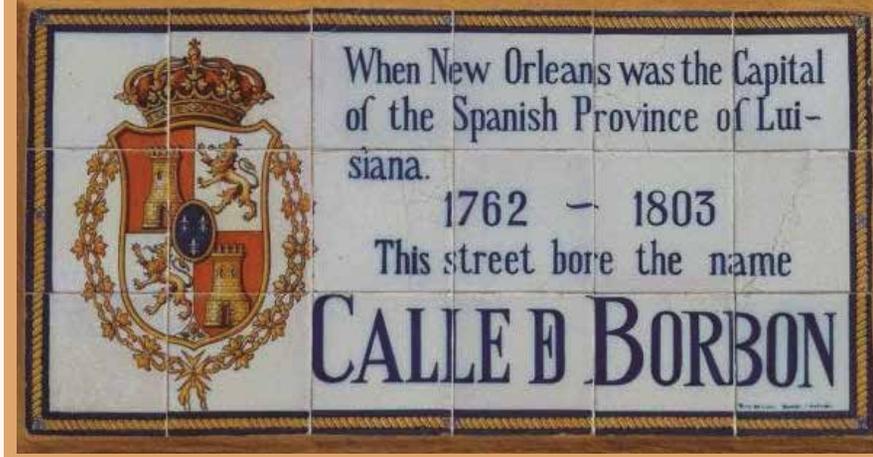


Foto: Cerodosbe

# NEGRITUD FRENTE A ILUSTRACIÓN

ROLANDO BONATO  
Universidad Nacional del Comahue



Los tres pronunciamientos públicos más reconocidos de Aimé Césaire —*El discurso sobre la negritud* (1950), *Discurso sobre el colonialismo* (1955) y *Carta a Maurice Thorez* (1956)— exponen un tipo de escritura atravesada por tres características decisivas: 1. La conciencia de exhibir una discusión de ideas en el marco de la interpelación frontal. 2. La utilización de categorías sociológicas, históricas y epistemológicas junto a la invocación a referentes intelectuales y políticos con el fin de poner de manifiesto el vínculo ineludible de modernidad y colonialismo. 3. La escritura de Césaire organiza un enunciado de carácter ensayístico, y en franca oposición a un registro analítico teórico de herencia moderna. Un rasgo formal de la escritura, con una especial impronta digresiva y fragmentaria en tanto modo diferencial de pensamiento, se vuelve coherente con la controversia planteada al interior del sistema formal filosófico y epistemológico de los europeos. En este aspecto de la escritura, cabe referir la decisiva marca enunciativa del hablante que lo lleva a explicitar, como enunciado político, un yo plural en representación de la multitud de negros antillanos, caribeños y africanos.

En líneas generales, se puede indicar que existe en los escritos del martiniqueño un interés por producir un doble despojo que es personal y, a la vez, colectivo de aquellos que se encuentran atravesados por el yugo colonizador, epistemológico y cultural. Este doble despojo supone la distancia, por un lado, de la tradición occidental helénico/cristiana, particularmente en su proyección racista y discriminatoria, que continuó en la modernidad y, por otro, los presupuestos igualmente colonizadores del ser y el saber —como lo expresa el argentino Walter Mignolo— consignados en las directrices del pensamiento político marxista/comunista del Partido Comunista Francés. En ambos sistemas y tradiciones discursivas se niega el reconocimiento de una diferencia inscrita en la localidad de un espacio, las Antillas, y de un cuerpo colectivo atravesado por la experiencia histórica africana de la diáspora del colectivo negro.

La colonisation déshumanise l'Homme même le plus civilisé [...] qui, pour se donner bonne conscience, s'habitue à voir dans l'autre la bête, s'entraîne à le traiter en bête" (Césaire, 2002, p. 111).

*Discurso sobre el colonialismo*, de carácter ensayístico, pone en evidencia los principios xenófobos y racistas de la epistemología y su correspondencia con la historia moderna. Examina las aberraciones éticas de la empresa colonizadora conjuntamente con una doble articulación: la de establecer una línea

de continuidad que va de las consecuencias morales del colonialismo europeo y la correspondiente emergencia y equiparación de dos sujetos que padecen las consecuencias del capitalismo: el proletario y el colonizado. Estos dos actores sociales se presentan como la consecuencia más brutal del sistema de sometimiento.

*Discurso sobre el colonialismo* adquiere una dimensión política por cuanto el sujeto de la enunciación interviene no sólo en relación a la disputa por los espacios de poder, sino también para investir en contra de un orden

del logos que es necesario desterrar. La intervención es política, además, por exceder los postulados éticos y de revisión epistemológica con el fin de expresar el reclamo en nombre de un colectivo de millones en el mundo. La política, en este sentido, representada como guerra, tiene en el pensamiento de Césaire un interlocutor específico: Europa y, en particular, el *grosero burgués*. En este sentido, induce a pensar que el orden burgués incorpora la razón y la dimensión jurídica como ecuaciones deshonestas y exhibidas y, al mismo tiempo, como logro histórico. La barbarie colonial muestra siempre su costado brutal; de hecho, la colonización se cierra en el proceso de cosificación tanto del colonizador como del colonizado: “La colonisation déshumanise l’Homme même le plus civilisé [...] qui, pour se donner bonne conscience, s’habitue à voir dans l’autre la bête, s’entraîne à le traiter en bête” (Césaire, 2002, p. 111). [La colonización deshumaniza incluso al hombre más civilizado quien, para limpiar su consciencia, se acostumbra a ver en el otro a la bestia, se entrena en tratarlo como animal.]

Las reflexiones de Césaire permiten reconocer, desde la antigüedad y hasta la modernidad, la persistencia y la progresión de formas, prácticas y pensamientos vinculados con la otredad como estigmatización de sujetos bajo dominio y control. Proletariado y colonialismo no son entidades no correspondidas sino más bien consecuencias de un mismo acontecimiento cultural, ideológico y político. En las páginas de Césaire, se deja entrever que la acumulación originaria del excedente significó la necesidad de retroalimentación que conllevó históricamente al capitalismo. La acumulación originaria requirió la retroalimentación constante y la contracara de la modernidad, el colonialismo, devaluaron la vida humana en pro de la conquista del ser y el saber a través de un modo de sometimiento espacial, económico y epistemológico.

La consecuencia inevitable en Europa, tras la tradición racista y xenófoba, fue Hitler; figura política prefigurada, según Césaire, detrás de cada referente cultural, político o epistemológico citado por él y forjada en los últimos tres siglos. La falta de una conciencia clara sobre la envergadura racial y discriminatoria de la tradición europea condujo a que se gestara el propio *huevo de serpiente*, en el interior de Europa. Los más de cuatro siglos del sistema colonial tuvieron su pliegue en el interior, igualmente colonizador, dentro de las fronteras comunitarias europeas.

El gesto de ruptura que Césaire realizó con la tradición cultural y gnosológica de Europa es el mismo que efectuó con la renuncia al Partido Comunista Francés (PCF). El motivo del distanciamiento obedece a la falta de una proyección por parte de la izquierda francesa en relación con la adecuación de una política insular caribeña situada en el marxismo. Las categorías mismas con las que el partido piensa la inscripción de clase son, en Césaire, criticadas puesto que, más allá de la evidente sociedad de clase existente en las Antillas, el problema de fondo involucraba la condición de colonizado. En esa línea, el desafío era no incurrir en la *disolución universal*, tal como lo realizaba el PCF con una definición totalizadora y doctrinal de la realidad

proletaria, perdiendo la especificidad en la mirada política de lo propio; o —hacia el interior de las Antillas— quedarse en la *segregación amurallada* sin perspectiva superadora.

El distanciamiento de Césaire del PCF se justificó en la necesidad de responder al aislamiento que propició la izquierda francesa hacia las comunidades antillanas en su relación con el África. Del continente de origen es donde Césaire espera el resurgimiento de las Antillas. La esperanza de hallar en la tradición africana la posibilidad de una transformación que permita encontrar el hogar y la pertenencia simbólica. En esa línea, Europa fue la responsable de la alienación y el aislamiento de la región. La tradición africana que reivindica Césaire es oral y traspuesta por la diáspora colonizadora.

El posicionamiento político del antillano reconoce la posibilidad de solidarizarse con el proletariado francés y con Occidente por ser ambos colectivos consecuencias de un único proceso de colonización y capitalismo. El recaudo presupone no confundir la solidaridad con los otros con un reduccionismo incapaz de problematizar las condiciones materiales de la dominación burguesa y colonizadora de Martinica. La advertencia radica en que, el pedido de solidaridad del Partido Comunista con los antillanos, no implique tolerar la pérdida de alianzas estratégicas con el África o la unión del colectivo antillano. Se sugiere la conformación de un sistema de ideas que involucre la tradición oral de la cultura africana y se inscriba en la experiencia del cuerpo en la historia.

La presunción universalista y *autorizada* del saber que condensó los presupuestos del Iluminismo se debió en buena medida a la expansión colonial iniciada 150 años antes. La idea de superioridad racional del movimiento de ideas iluministas, entonces, estuvo entremezclada con la política de control y dominación territorial que prefiguró los componentes epistemológicos y etnocéntricos dentro de un sistema de oposición binario que recorrió los últimos cuatro siglos entre las potencias coloniales y las subordinadas; colonia/metrópolis, colonizador/subalterno, civilización/barbarie, tradición libresca/pueblos orales. En Césaire, la perspectiva política se afianza en la interpelación del Estado moderno como ámbito que subyuga la posibilidad de que colectivos subalternos puedan constituirse comunitariamente y establecer una agenda diferencial desde el diálogo con su tradición y en la conformación de una política y cultura propias.

Susan Buck-Morss (2005) plantea que la esclavitud fue en el siglo XVIII la contracara de los presupuestos del Siglo de las Luces y de la filosofía política de Occidente por cuanto ponía en evidencia la decisiva contradicción de los postulados de libertad, igualdad y humanidad de la Ilustración frente a la aberrante realidad de los países colonialistas de impulsar la comercialización de esclavos negros entre África y las colonias radicadas en América. En efecto, en el transcurso del siglo XVIII la economía de las colonias francófonas antillanas se regía tanto por la producción del azúcar y el algodón, como por la comercialización de esclavos garantes de la mano de obra requerida. La expansión en los volúmenes de producción de azúcar y otras

materias primas se llevó a cabo en un siglo caracterizado por el desarrollo del pensamiento iluminista. Este sistema de ideas propició la libertad y el conocimiento universales como valores supremos e inalienables. No obstante, el problema de la esclavitud no integró la agenda de los ilustrados, ni en términos éticos ni epistemológicos, por parte de sus principales referentes. En esta línea, Jean-Jacques Rousseau justificaba la realidad de la explotación humana alegando que las *cadena*s están en todas partes y que la esclavitud existente en las colonias y la jurisprudencia postrevolucionaria francesa no son universos compatibles. De hecho, dentro del sistema jurídico francés, el *Code noir* (1685-1848) confería el marco reglamentario necesario para el libre usufructo de la explotación esclava en los territorios de ultramar.

A tal punto llega esta presencia cohabitante entre la realidad esclava y las proclamaciones iluministas que la dialéctica del amo-esclavo de Hegel fue notoriamente condicionada por las noticias llegadas de América y, en especial, de Haití. La Revolución haitiana (1794) resultó un acontecimiento inminente en el escenario político de la Europa colonial e iluminista ya que la revuelta de los esclavizados obligó a las potencias coloniales de entonces a reconocer la primera República de negros del mundo. Tras el discurso de la defensa por los ideales de igualdad y fraternidad, el estado francés se enfrentó al dilema sobre cómo abordar la problemática del esclavo negro en cuanto a su condición jurídica y humana. El debate se centró en continuar considerándolos mercancías o bien conferirles potestad ciudadana. De estimar lo segundo, la amenaza inminente sería el derrocamiento del sistema de acumulación de capital burgués con la consecuente independencia política de otras colonias francesas. En este marco de reflexión, Susan Buck-Morss se pregunta en relación con la causa del silencio de Hegel sobre Haití y la respuesta enfática da cuenta de la condición racista y eurocéntrica del pensamiento iluminista.

La tesis puesta a consideración en *Hegel y Haití* articula la problemática de la esclavitud del siglo XVIII en el marco del desarrollo iluminista. Suggerentemente, podemos establecer una secuencia de términos que articulan el avance del colonialismo europeo conjuntamente con la consagración del Estado moderno. De manera que, en una misma época, los grandes componentes de la modernidad —el racionalismo, la ocupación y dominación militar de territorios extraeuropeos y el lineamiento de la principal forma jurídica y política, el Estado— se dirigen a un proyecto en busca de la supremacía cultural y simbólica junto al declarado desprecio por la alteridad. ■

### Referencias

- Buck-Morss, Susan. 2005. *Hegel y Haití. La dialéctica amo-esclavo: una interpretación revolucionaria*. Buenos Aires: Norma.
- Césaire, Aimé. 2002. *Discours sur le colonialisme*, Paris: Présence Africaine.



Cristó Redentor, 1410  
Galería Tretiakov, Moscú  
Andréi Rúblov

# ANDRÉI RUBLIOV: EL ARTISTA QUE PINTABA A DIOS

ANASTASSIA ESPINEL SOUARES

Doctora en Ciencia Histórica del Instituto de  
América Latina de la Academia de Ciencias de Rusia  
Docente de la Universidad de Santander (UDES)

## Introducción

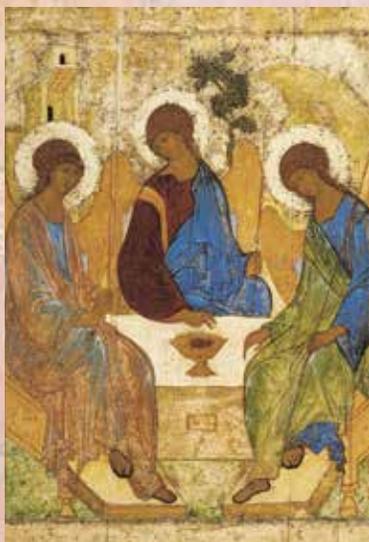
Nació entre los años 1360-1370, posiblemente en algún lugar del principado de Moscú o, según otras fuentes, en Nóvgorod. No existen datos históricos sobre su familia, sus padres ni otros parientes. Algunos investigadores suponen que el apellido de Rubliov proviene de la palabra *rubil*, especie de cuchillo utilizado en la pelletería; por lo tanto, podría descender de una familia de artesanos. Tampoco sabemos cuál era su nombre de nacimiento pues, tras haber vestido hábitos de monje en el Monasterio de Andrónico en Moscú, tuvo que recibir un nuevo nombre como todos los nuevos servidores de la iglesia. No sabemos a qué edad entró en la vida monástica. Esto debió ocurrir antes del año 1405, fecha en que aparece la primera mención sobre Andréi Rubliov en los documentos históricos. A finales del siglo XIV y principios del siglo XV, los rusos aún no formaban una verdadera nación en pleno sentido de la palabra y se encontraban, al menos formalmente, bajo la soberanía de la Horda de Oro, imperio fundado en el siglo XIII por Batú, uno de los descendientes de Gengis Kan.

El primer paso hacia la liberación fue emprendido en 1380 por Dimitri Donskoi, el príncipe de Moscú, con la grandiosa derrota de los otrora invencibles tártaro-mongoles en la batalla de Kulikovo. No sólo se trataba de una brillante victoria militar sino también del inicio de la integración de los principados alrededor de Moscú. Aquellos acontecimientos habían dejado su rastro en el desarrollo cultural y, como resultado, marcado la obra de todos los grandes artistas de la época. Todos los principados rusos vivían un auténtico auge de construcción: numerosos templos, reducidos a cenizas por los tártaros, se levantaban de las ruinas, convirtiéndose en los símbolos de un país resucitado tras la devastadora invasión enemiga y en los importantes focos del arte y la cultura nacional. Las principales etapas de la obra de Rubliov están relacionadas con aquel proceso.

En 1405 el príncipe Yuri, el segundo hijo de Dimitri Donskoi, contrata un grupo de artistas para pintar frescos en la recién reconstruida Catedral de la Asunción en su residencia de Zvenígorod, cerca de Moscú, hecho que se registró en uno de los documentos oficiales de la época: “En primavera de 1405 los artistas Teófanos el Griego, Prójor de Gorodetz y el monje Rubliov comenzaron a pintar las paredes de la iglesia de la Anunciación y terminaron su trabajo a finales de verano de aquel mismo año”<sup>1</sup>. Es la primera aparición de Rubliov en la historia oficial. El hecho de que su nombre aparezca de último en la lista de los artistas pone en evidencia que era el más joven de todos y, posiblemente, participó en la obra como aprendiz de los dos anteriores. Sin embargo, en 1408 Rubliov vuelve a aparecer en las crónicas oficiales ya en calidad del maestro que, junto con su aprendiz Daniel Chérniy —literalmente: “el Negro”, quien posteriormente se convertiría en alumno predilecto y compañero de toda la vida del artista— y otros monjes, pintaba los frescos con las escenas del Juicio Final en la Catedral de la Asunción de Vladimir. Aquella ciudad, situada al noreste de Moscú, fue prácticamente borrada de la faz de la Tierra durante la invasión de Batú en 1237. Así que levantarla de las ruinas era una tarea difícil. En menos de tres años un simple aprendiz se convierte en todo un maestro y cuenta con aprendices y seguidores propios. Es capaz de encabezar una obra realmente grandiosa y, además, tal como lo evidencian los frescos preservados hasta la época actual, ya posee su propio estilo artístico que se manifestaría con una fuerza aún mayor en sus próximas pinturas.

Posteriormente, Rubliov pintó frescos en el monasterio Savvino-Storozhevski cerca de Zvenígorod y durante la década del 1420 encabezó, junto con Daniel Chérniy, los trabajos de restauración de los frescos en el famoso monasterio de la Trinidad de San Sergio que, lastimosamente, no se preservaron hasta nuestros días. Allí mismo, entre los años 1425-1427 Rubliov creó su obra más célebre: el ícono de *La Trinidad*. Apenas tenemos datos sobre la apariencia física del artista y de sus cualidades. Algunos investigadores suponen que el rostro del joven Rubliov aparece en dos frescos de su propia autoría en la Catedral de Asunción, *La última cena* y *El beso de Judas*. Al parecer, el autorretrato del joven pintor corresponde a la figura de Judas Iscariote, el personaje más odioso de la historia sagrada. Pero

<sup>1</sup> Lázarev, Víctor Nikítich (1983). *Andréi Rubliov: breve biografía*. Moscú: Iskusstvo, p. 11. [En ruso]



*La Trinidad*, 1411 / 1425  
Galería Tretiakov, Moscú  
Andréi Rubliov

el pintor no tenía nada en común con el apóstol traidor, si nos atenemos a sus contemporáneos quienes lo describían como un hombre agradable, honesto, tolerante, comprensivo e incapaz de cometer ninguna maldad. Las imágenes de Judas con la cara de Rubliov siguen siendo uno de tantos misterios indescifrables.

Terminados los trabajos en el monasterio de la Trinidad, Rubliov y Chiórniy regresan a Moscú, al monasterio de Andrónico, que desde hace años se había convertido en un verdadero hogar tanto para el maestro como para su aprendiz. Seguramente se sentían entusiasmados por iniciar un nuevo proyecto artístico igual de grandioso que todos los anteriores pero una devastadora epidemia de peste que asoló Moscú y sus alrededores en otoño de 1428 frustraría todos sus planes. El 17 de octubre muere Rubliov y, pocos días después, fallece Chiórniy. Una leyenda popular cuenta que poco antes de su muerte Daniel había visto la silueta luminosa de su maestro que, desde el cielo, lo invitaba con alegría a entrar en los jardines del Paraíso.

### La obra

Antes de Rubliov, en el arte ruso ya existía una larga tradición de pintura religiosa. Todos los íconos se creaban bajo ciertos cánones bastante rígidos considerados sagrados. Se creía que a través del estado espiritual del artista y su concepto de la fe la imagen podría convertirse en la presencia divina o, por el contrario, absorber energía negativa y adquirir poderes nefastos. Para entenderlo mejor, tratemos de imaginar el aspecto de una iglesia rusa de aquella época. Todas sus paredes columnas y cúpulas por dentro estaban cubiertas de numerosos frescos que se pintaban sobre el enlucido aún húmedo. Semejante trabajo exigía una gran habilidad, rapidez y precisión. Las estrictas normas determinaban en qué parte del templo debería aparecer tal o cual episodio del Testamento Antiguo o Nuevo. Cada personaje de la historia sagrada tenía su lugar determinado y su imagen se pintaba según las normas estrictas que Rusia había heredado de su gran maestra y antecesora: la pintura eclesiástica bizantina. De tal manera, los artistas rusos tenían muy pocas posibilidades para dar rienda suelta a su imaginación y demostrar sus habilidades y dones individuales. Sin embargo, solo los maestros más talentosos lograban dejar su huella particular en la historia de la pintura. Por ejemplo, el primer maestro de Rubliov, el célebre Teófanos el Griego (1350-1410)<sup>2</sup>, es famoso por la gran expresividad de sus obras: los rostros de sus patriarcas, profetas y apóstoles sorprenden y, en ocasiones, incluso asustan por su rigidez, dureza y expresión severa de todos los rostros. Sus cuadros se caracterizan por unas pinceladas fuertes y precisas que logran expresar la interminable lucha entre los ángeles y los demonios, entre los devotos y los pecadores, entre el Bien y el Mal<sup>3</sup>.

El estilo de Rubliov es completamente distinto, pues sus obras se distinguen por la combinación de unos colores pasteles y brillantes, la suavidad de las líneas y una visión de mundo sorprendentemente armoniosa. Todas sus imágenes inspiran amor, ternura y complacencia. Por ejemplo, incluso en los frescos de la Catedral de la Asunción en Vladimir que

<sup>2</sup> De origen bizantino. Decoró más de cuarenta iglesias.

<sup>3</sup> Alpátov, Mijaíl Vladímirovich (1984). *Teófanos el Griego*. Moscú: Izobrazitelnoe Iskusstvo, p. 72. [En ruso]

representan las escenas del Juicio Final, los rostros de los ángeles que tocan las trompetas, contrariamente a los cánones tradicionales, no tienen aquel aspecto de jueces severos e imparciales como en los antiguos íconos bizantinos pues sus delicadas facciones parecen irradiar gracia y ternura. Los cuatro evangelistas reciben a las almas en las puertas del Cielo, con unos gestos que los asemejan a anfitriones hospitalarios, mientras la figura de San Pedro, de aspecto sereno y poco vistoso, impregna una sensación de mansedumbre y bondad sin límites. En fin, en vez de inspirar miedo, las escenas del Juicio Final se transforman en una alegoría del triunfo de la fuerza espiritual del hombre, de la paz y de la justicia.

En la imagen del Salvador del Tríptico de Zvenígorod, desaparece el severo monumentalismo tradicional de las pinturas bizantinas. Es reemplazado por la sabiduría, la bondad y la reflexión con un tenue toque de tristeza. Según opina la reconocida restauradora Natalia Démina, el Salvador en el cuadro de Rubliov tiene una típica cara rusa, de facciones firmes, bien proporcionadas, sin exageración alguna y sin sombra del ascetismo bizantino. Sin duda, el detalle más destacado de aquel cuadro es la mirada del Salvador, dirigida directamente al espectador: No es una mirada severa ni amenazadora; está llena de curiosidad y a la vez de compasión. No inspira temor; tal vez, deseo de penetrar en lo más profundo del alma del hombre para consolarlo y ayudarlo a superar sus debilidades. Las otras dos figuras del Tríptico de Zvenígorod, San Miguel Arcángel y San Pablo, también distan mucho de las imágenes tradicionales. Mientras la silueta de San Miguel, trazada con unos contornos suaves y fluidos, posee tanta perfección y encanto puramente humano que hace pensar en la dicha suprema aún en vida, el rostro de San Pablo, de facciones mucho más pronunciadas que las de los otros dos personajes, inspira paz y tristeza, acentuadas aún más por el tono gris plateado de sus ropas.

La singularidad del estilo de Rubliov se manifiesta con mayor fuerza en *La Trinidad*, dedicada a la memoria de San Sergio de Rádonezh (1315-1392)<sup>4</sup>. La escena está inspirada en el capítulo 18 del Génesis. Abraham recibe la visita de tres ángeles que le comunican un mensaje de Dios: su esposa Sarah, a pesar de la avanzada edad, pronto le daría un hijo. En el ícono de Rubliov, los tres ángeles aparecen sentados en torno a la mesa sobre la cual se ve un cáliz dorado con la cabeza de cordero. En el fondo, se adivinan los contornos de una casa (la vivienda de Abraham), de un árbol que simboliza el encinar de Mamre, el lugar de las promesas de Dios en Hebrón, y de una montaña que debe ser el monte Moriá, donde años después un ángel detendría la mano de Abraham, impidiéndole sacrificar a Isaac. A primera vista, la escena carece de acción y movimiento alguno. Las tres figuras aparecen inmóviles, con una profunda quietud espiritual reflejada en sus rostros y en las miradas. Sin embargo, en la simetría perfecta de las tres figuras se percibe una tensión energética que se manifiesta en los ángulos de sus hombros y de sus manos que parecen conectarse formando unas líneas invisibles de movimiento. Incluso alguien poco familiarizado con la teología cristiana se puede emocionar ante *La Trinidad*. No es una imagen basada únicamente

<sup>4</sup> Reformador de la vida monástica medieval. Santo patrón de la Iglesia Ortodoxa rusa.

en el simbolismo religioso sino en algo profundo y universal. Para muchos, *La Trinidad* es una auténtica personificación artística del sueño humano sobre la paz, la armonía y el amor eterno, tema que sigue siendo actual para cualquier hombre, independientemente de su credo religioso.

### La memoria

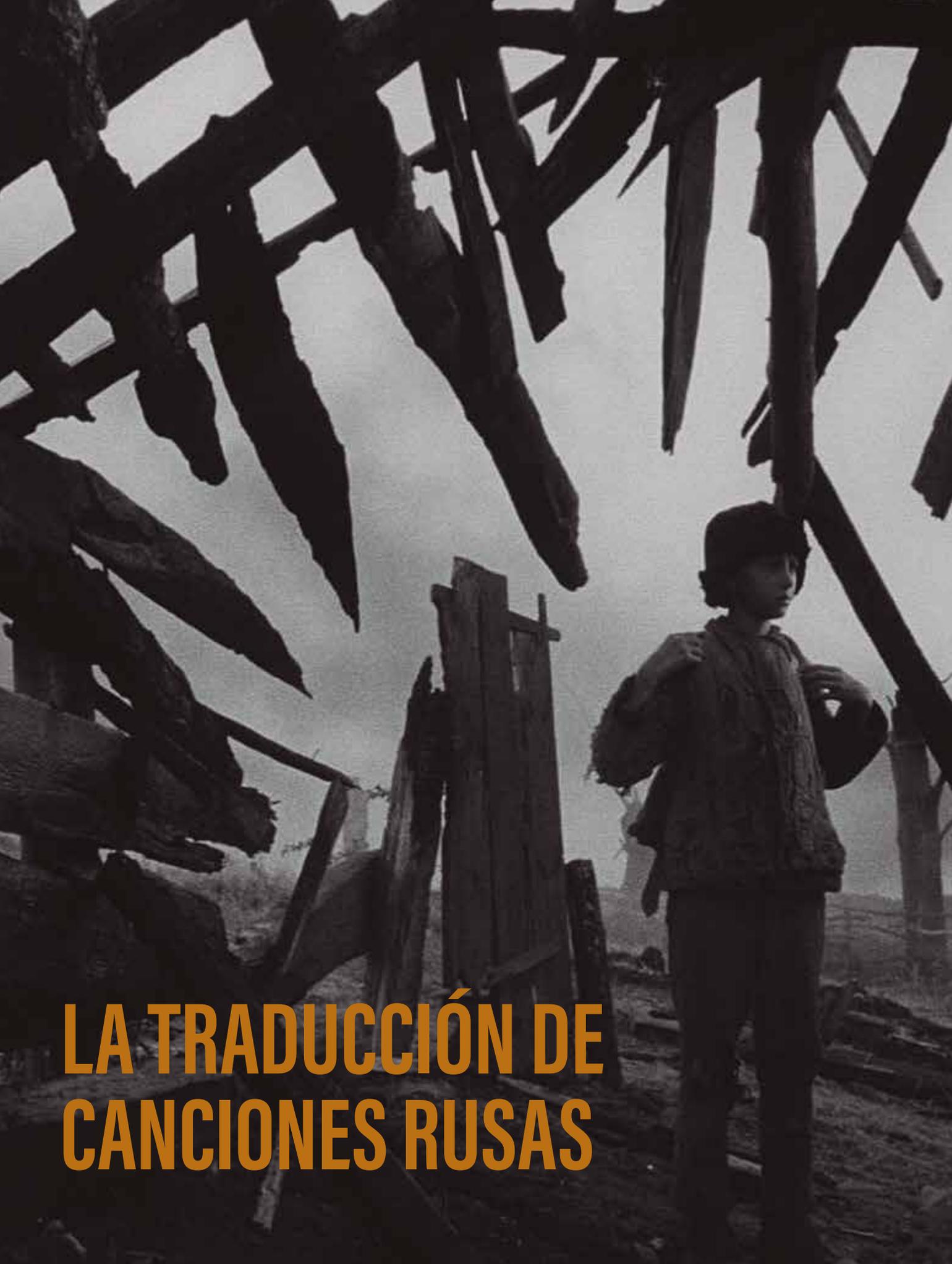
Rubliov fue famoso en vida y se convirtió en una auténtica leyenda después de muerto. Prácticamente todos los pintores de íconos rusos de los siglos xv y xvi quedaron influenciados por su estilo. En 1551, en el consejo supremo de todas las autoridades religiosas y laicas que tuvo lugar en la Catedral de la Dormición en el Kremlin de Moscú (*Stoglaviy Sobor*) y que fue presidido por el zar Iván IV, el Terrible, y el metropolitano Macario, los íconos de Rubliov fueron elevados al canon de la pintura religiosa. Lastimosamente, muy pocas obras del célebre artista sobrevivieron los cataclismos sociales de las épocas posteriores. Los más devastadores para el arte religioso fueron la Reforma del patriarca Nikon (1645), cuando se llevó a cabo la destrucción de numerosas imágenes que no correspondían a los nuevos cánones oficiales, y la Revolución de Octubre (1917) con su lucha sin tregua contra “las supersticiones y el obscurantismo religioso”. Sin embargo, incluso el nuevo gobierno bolchevique con su ideología del ateísmo beligerante reconoció el gran valor de Rubliov y emprendió un gran esfuerzo para su conservación. Con el decreto del Consejo de los Comisarios del Pueblo del 20 de abril de 1920, titulado “Sobre la transformación del monasterio de la Trinidad y San Sergio en el Museo de Valores Históricos y Artísticos”, la obra de Rubliov fue proclamada patrimonio cultural de la nación y declarada un objeto de protección especial del nuevo Estado Soviético.

En la época actual, el nombre de Rubliov se ha convertido en uno de los símbolos más importantes de la cultura rusa. Lo llevan calles, museos y galerías en numerosas ciudades de Rusia y un cráter en Mercurio. Su obra se exhibe en las salas más importantes y se debate en congresos y simposios internacionales. En 1966 apareció la monumental película *Andréi Rubliov*, dirigida por el Andréi Tarkovski y con el actor Anatoli Solonítzyn en el papel principal. A pesar de su carácter histórico-biográfico, la producción de Tarkovski tiene un vínculo más bien remoto con los hechos reales y utiliza el ambiente de la Rusia del siglo xv únicamente como el fondo para transmitir una idea de carácter mucho más global sobre la responsabilidad de un artista en la época de grandiosos cataclismos sociales. Más que un personaje histórico real, Rubliov parece interesarle a Tarkovski por la conexión entre el artista y la época que le tocó vivir, por la imposibilidad de crear en un ambiente ideal y porque quizás el arte más trascendente e inmortal nace del conflicto entre el hombre y su destino. Caracterizada de “lúcida, tormentosa e impactante”<sup>5</sup>, la película ganó en 1969 el Cannes. En 1988 la Iglesia Ortodoxa Rusa canonizó a Andréi Rubliov; sus festividades se celebran el 4 de julio, día de la muerte del artista, y el 19 de julio, cuando se honra la memoria de todos los santos de la región de Rádonezh. ■



San Miguel, 1411  
Galería Tretiakov, Moscú  
Andréi Rubliov

<sup>5</sup> Massanet, Adrian (2011). *Andréi Tarkovski: Andréi Rubliov*. <https://www.espinof.com/criticas/andrei-tarkovski-andrei-rublev>



# LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES RUSAS

En la vida del pueblo ruso, no pueden faltar las canciones de amor en todas sus manifestaciones: a la madre del soldado, a la mujer trabajadora; las dedicadas al paisaje, al trabajo, a los paseos, al descanso; las canciones jocosas, críticas, carcelarias, fúnebres y un largo etcétera de cantos populares que acompañan a la gente en las diferentes actividades de la vida. Las canciones internacionalistas y dedicadas a la paz mundial están en los cancioneros que se editan en generosos tirajes. Colecciones de canciones, exigentemente transcritas y redactadas, con frecuencia, vienen acompañadas de sus partituras y también de discos.

La canción ocupa un lugar importante en la vida de los ciudadanos y hay que remarcar que la mayor parte de estas canciones son creaciones de poetas y músicos consagrados, quienes, a menudo, conservan entre sí una enriquecedora y plausible amistad. Poetas como Fiódor Tiútchev y Alexánder Pushkin, han sido musicalizados en varios momentos, lo mismo que Evgueni Evtushenko, uno de los poetas más populares del siglo xx, fallecido en 2017.

Mientras yo estudiaba en la Universidad de La Amistad de Los Pueblos, en los años sesenta, tuve la oportunidad de compartir con Nikolái Grigórichev, estudiante de ingeniería, quien había prestado servicio militar en el ejército soviético en calidad de tanquista. Cualquier duda que me surgía sobre los tanques rusos, que veía en las películas documentales, él me la solucionaba.

Mi traducción de “Los tres tanquistas” es una versión en la cual se ajustan las palabras y las sílabas para que el acento prosódico, coincida con el acento musical de cada verso. La traducción de canciones rusas, para el canto en español, es una experiencia que he acumulado por años y tengo en mi haber un repertorio de unas veinte canciones, que he cantado en diversas presentaciones públicas académicas, acompañado de mi guitarra.

En “Los tres tanquistas”, el poeta Borís Láskin utiliza los nubarrones de la guerra y el silencio que cunde antes de las batallas; los centinelas henchidos de patria, que se convierten en muralla contra el enemigo y se hacen familia, unidos por la canción que los alienta; el paisaje se pinta frío, denso y oscuro, en el momento en que el enemigo cruza la frontera, mientras es descubierto por los espías; los tanques vuelan, como el viento, a dar la batalla final, que doblega al invasor. En la canción “Los tres tanquistas”, queda claro que por más potencia de fuego que tenga un tanque de nada serviría, si no se tuvieran los servicios de buenos espías, “los cuales hacen el 50% del trabajo de la guerra”, tal como lo dice el niño espía de once años, en la película *La infancia de Iván* de Andrei Tarkovski. La canción rusa, ha tenido influencia en América Latina. La marcha “Por montañas y praderas”, de Piotr Parfiónov, sobre la guerra civil rusa, fue traducida y grabada por el conjunto chileno Quilapayún en los años setenta ■

Fotograma:  
*La infancia de Iván* (1962)  
Andréi Tarkovski

# Три танкиста

Letra: Borís Láskin

Música: Dmitri y Daniil Pokráss

На границе тучи ходят хмуро,  
Край суровый тишиной объят.  
У высоких берегов Амура  
Часовые родины стоят.

Там врагу заслон поставлен прочный,  
Там стоит, отважен и силён,  
У границ земли дальневосточной  
Броневой ударный батальон.

Там живут — и песня в том порука —  
Нерушимой, крепкою семьёй  
Три танкиста, три весёлых друга —  
Экипаж машины боевой.

На траву легла роса густая,  
Полегли туманы широки.  
В эту ночь решили самураи  
Перейти границу у реки.

Но разведка доложила точно, —  
И пошёл командою взметён,  
По родной земле дальневосточной  
Броневой ударный батальон.

Мчались танки, ветер подымая,  
Наступала грозная броня.  
И летели наземь самураи  
Под напором стали и огня.

И добили — песня в том порука  
Всех врагов в атаке огневой  
Три танкиста, три весёлых друга  
Экипаж машины боевой.



Escucha la canción en ruso

\*\*\*\*\*

# Los tres tanquistas

(marcha)

Traducción: Eduardo Rosero Pantoja

Nubarrones hay en la frontera  
y el silencio cunde en derredor,  
centinelas que aman a su patria,  
hoy vigilan todo el río Amur.

Son bastiones contra el enemigo,  
los blindados en esta región,  
en frontera del Lejano Oriente,  
donde avanza el recio batallón.

Allí viven como en familia  
y en las noches cantan la canción,  
tres tanquistas, tres grandes amigos,  
tripulantes del tanque guerreador.

En el campo hay rocío denso  
y la niebla todo lo cubrió,  
samuráis, han cruzado la frontera,  
esta noche, en el río Amur.

Los espías, bien lo han informado  
y la orden fue del superior,  
patria adentro en el Lejano Oriente,  
enfilan al recio batallón.

Y los tanques volaron como el viento,  
la blindada fuerza atacó  
y cayeron a tierra los nipones,  
bajo el fuego artillero que llovió.

Y vencieron, la canción lo afirma,  
doblegaron pronto al invasor,  
tres tanquistas, tres grandes amigos,  
tripulantes del tanque guerreador.



Escucha la canción en español

\*\*\*\*\*

A close-up photograph of a man shaving another man's face with a straight razor. The man being shaved has a thick white beard and is looking upwards. The man shaving him is looking down with a focused expression. The entire image is overlaid with a semi-transparent orange filter.

# LAS INCONGRUENCIAS ILUSTRATIVAS DE MAX WEBER

*Woyzeck*, Georg Büchner  
Teatro Martín, Madrid (01.03.1985)  
Versión y dirección: Eusebio Lázaro

## H. C. F. MANSILLA

Doctor en Filosofía, magíster en Ciencias Políticas,  
escritor y profesor. Ha publicado las novelas  
*Consejero de reyes* (1993), *Opandamoiral* (1992)  
y *La utopía de la perfección* (1984)

A partir de 1962, participé en la Universidad Libre de Berlín en unos cursos que comparaban en parejas las teorías de pensadores importantes para apreciar sus similitudes y sus diferencias. Se contraponían, por ejemplo, las concepciones de Friedrich Nietzsche y Jacob Burckhardt, de Max Weber y Herbert Marcuse, o de Theodor W. Adorno y Karl R. Popper. De alguna manera esos cursos fundamentaron la ambivalencia que siento por los grandes maestros.

Debo a Max Weber (1864-1920) algunas de las ideas centrales de mis tesis sobre la evolución contemporánea del Tercer Mundo. Mi libro *Desarrollo como imitación. Prólogo a una teoría crítica de la modernización*, publicado en alemán en 1978, es, en el fondo, un debate con su teoría. Weber era un guerrero aristocrático en tiempos modernos, un hombre de indudable valentía cívica, poseedor de un enorme atractivo personal de índole carismática. Él carecía de toda hipocresía intelectual, la gran cualidad indispensable en el ambiente académico. Según todos los testimonios tenía un saber inmenso en los campos del arte, la literatura, la música, la historia y el derecho. La amplitud de sus conocimientos, el universalismo de sus concepciones y la calidad humana de su persona eran proverbiales: Karl Jaspers, en un notable texto, lo califica como la “existencia filosófica” por excelencia, opinión que ya había anticipado el historiador Theodor Mommsen (Premio Nobel de Literatura), al presidir un tribunal ante el cual Weber había rendido sus últimos exámenes universitarios.

Weber murió relativamente joven en la cúspide de su potencial creativo, precisamente cuando desplegaba sus ideas más originales. Su breve vida, parcialmente novelesca, es un ejemplo de lo que puede alcanzar un ser humano dedicado a una noble tarea: el esclarecimiento del mundo social. En torno suyo, Weber congregaba a sus pares, a pensadores y eruditos sobresalientes, pero también a artistas, marginados y hasta revolucionarios de varias nacionalidades, pese a su germanismo y a su espíritu conservador. Fue brillante en la crítica y en el análisis, como lo demostró, de manera magistral, al estudiar temas que estaban distantes de sus emociones profundas, como la situación rusa en 1905-1907 y en 1917-1920. Se dio cuenta del gigantesco peso del burocratismo ruso y de la influencia de las

tradiciones administrativas autoritarias y premodernas en aquella nación, que, según él, serían las predominantes en la construcción de un socialismo poco democrático.

Los conceptos favoritos de Weber, que al mismo tiempo encarnan normativas axiológicas, también son los míos: estoicismo en la vida cotidiana, claridad, distancia, sobriedad, amor a los detalles y a los datos empíricos, rechazo del irracionalismo en todas sus formas y consciencia crítica de las consecuencias prácticas que pueden acarrear programas y doctrinas para mejorar el mundo. Aprendí la importancia de todo esto leyendo a Weber desde el primer año de la universidad. Me encantó, por ejemplo, el análisis muy razonable que hizo de los literatos radicales en función pública y de las pautas normativas de comportamiento de los nuevos ricos. Weber calificó de “carnaval revolucionario” las acciones, muchas veces infantiles, de la “revolución” alemana de noviembre de 1918, que acabó con el régimen monárquico. Herbert Marcuse estuvo muy molesto por estas observaciones y por los análisis premonitorios de Weber de las revoluciones socialistas, como si un intelectual tuviese la sagrada labor y el deber indeclinable de celebrar positivamente estos terribles experimentos sociales. A pesar de haber analizado sólo los dos primeros años de la Revolución de Octubre, Weber se dio cuenta de que el socialismo es un error de magnitud histórica y universal, y expuso argumentos muy serios para fundamentar este juicio. Herbert Marcuse, en cambio, un genuino literato radical, siempre se sintió incómodo ante críticas a los sistemas socialistas, pese a que él mismo compuso un libro adverso con respecto al marxismo soviético. Marcuse jamás visitó un país socialista —o uno del Tercer Mundo—, pero a la distancia cultivó una gran simpatía por intentos de reforma radical en latitudes exóticas y nunca desarrolló una consciencia realista en torno a las secuelas que pueden producir las doctrinas revolucionarias.

Leyendo a Weber comprendí la ambivalencia fundamental de las mejores creaciones humanas, como la que está encarnada en la razón instrumental, el tema más importante de sus estudios, al que consagró sus mejores páginas. En el mundo moderno, la superioridad técnica de la administración burocrática sobre cualquier otra hace ilusorio todo modelo genuino de igualitarismo y socialismo, lo que nos lleva a percibir también de manera más sobria y crítica los límites de todo régimen democrático. La imagen de la “jaula de hierro de la servidumbre” —como la manifestación más evidente de lo negativo de la modernidad, en la cual los hombres se sentirían relativamente bien— es un indicio claro de la visión crítica que Weber tenía del mundo dominado por la razón instrumental. Otra huella en este sentido es la nostalgia que Weber, partidario de la abstención de juicios evaluativos, expresó acerca de la desaparición de los “últimos y más sublimes valores” de la vida pública. Estos se habrían refugiado en la mística y en la intimidad, proceso inevitable porque el mundo moderno pierde sus aspectos mágicos y religiosos. Era partidario de una ética personal de la fraternidad, el honor y la amistad. Weber, quien abogó toda la vida por la abstención de juicios valorativos en la esfera académica, sentía una enorme nostalgia reprimida por valores y sentimientos. En un punto Herbert Marcuse tiene razón: no puede haber una abstención total de juicios

valorativos al construir las ciencias sociales, tesis expuesta en *Industrialización y capitalismo en la obra de Max Weber* (1964).

Pero al comentar asuntos que le tocaban íntimamente, como la situación alemana durante la Primera Guerra Mundial, Weber dejó de lado su racionalismo y exclamó en 1914 que “independientemente del resultado la guerra es grande y maravillosa por encima de lo esperado”. Se hallaba, por supuesto, lejos de las trincheras y del sufrimiento de aquellos que tenían que combatir diariamente. Por entonces Weber produjo textos acrílicos que ensalzaban la posición alemana y justificaban plenamente el conflicto bélico iniciado por su país, afirmando que Alemania fue “obligada” a entrar en la Primera Guerra Mundial en contra de su propia voluntad y sus designios profundos. Rusia habría sido la responsable por el estallido de esta guerra y, además, constituiría la amenaza más seria para la supervivencia de Alemania. Weber mantuvo esta opinión hasta el final de su vida. Hasta en sus últimos escritos intentó suavizar la responsabilidad de los gobiernos alemanes en el desencadenamiento de la guerra. Ahí se desvaneció parcialmente su espíritu crítico. Alabó la creación del Imperio Alemán por el príncipe Otto von Bismarck y celebró el espíritu convencional de la Prusia militarista, pero reprochó a Bismarck el no haberlo expandido hacia el Oriente europeo y el no haber adquirido colonias importantes en ultramar. Una parte de la obra historiográfica de Weber está centrada en demostrar la tesis de que Bismarck dejó una nación sin educación y sin voluntad políticas.

En su breve artículo “Entre dos leyes”, Weber fundamentó su espíritu belicista. Sólo las naciones pequeñas, que no tienen grandes responsabilidades históricas, como Suiza, pueden darse el lujo del pacifismo. Un gran Estado como el alemán —una potencia mundial— tendría “obligaciones históricas de naturaleza trágica” y estaría siempre expuesto a la inevitabilidad de las guerras. Esto es lo que nunca pude aceptar de Weber: su patetismo patriótico nacional y hasta nacionalista, su concepción trágica del poder como algo siempre diabólico, sus actuaciones públicas cumpliendo el papel de un profeta iracundo que parecía recién salido del Antiguo Testamento, la poderosa convicción de una misión sagrada a cumplir por el bien de su país y su exagerada seriedad, es decir: la carencia de una distancia crítica e irónica con respecto a sí mismo. En sus escritos se percibe su eurocentrismo: un cierto desprecio por las culturas no europeas y hasta por las naciones de Europa Oriental. Pese a toda su erudición y perspicacia no pudo notar los rasgos culturales y artísticos muy positivos que también estaban presentes en el ámbito de la civilización católica.

Es ampliamente conocido el hecho de que Weber modificó su concepción sobre la vida política en general y sobre la democracia en particular en sus últimos años, influido con toda seguridad por la derrota militar de Alemania y el desprestigio político y cultural que sufrió el autoritarismo germánico. Entonces adoptó posiciones que hoy llamaríamos progresistas. No se puede negar que ello es muy razonable: todo ser humano tiene derecho a cambiar de opinión, pues esto, en el fondo, significa aprender. Creo que lo mejor en estos casos es ser fiel al precepto de Theodor W. Adorno: el análisis de lo negativo ya es el índice de lo positivo. Ir más allá lleva a menudo al error, como en el caso de Max Weber al juzgar la historia alemana. ■

# JUAN GUILLERMO GÓMEZ GARCÍA

Profesor Universidad de Antioquia y Universidad Nacional (Medellín).  
Premio Leopoldo Zea del Instituto Panamericano de Geografía e Historia OEA

# HEIDEGGER

El tema resulta aún hoy particularmente molesto dentro de los círculos heideggerianos. Tal vez en lengua española, *Heidegger y el nazismo*, de Víctor Farías, haya avivado y a la vez sofocado la llama de esta polémica todavía fundamental. Después de 1989, parecía que el incendio había quedado atrás. Alemania estaba electrizada por la visita de Gorbachov a Bonn, sus declaraciones sobre el desmantelamiento de la Unión Soviética y la caída del Muro de Berlín. ¿A quién podría interesarle el caso Heidegger y su desgraciado rectorado de 1933? Hoy puede interesarnos nuevamente este episodio, entre abrumador y escandaloso, en virtud de la edición española de *Cuadernos negros*. Los extensos diarios filosóficos de Heidegger de los años treinta precisarían, por supuesto, de un ensayo sobre las tensiones que subyacen entre filosofía y nacionalsocialismo muy diferente al que queremos compartir aquí.

## I

El compromiso de Martin Heidegger con el nazismo fue inequívoco. Este no se contrajo solo a la aceptación de la Rectoría de la Universidad de Friburgo y a su resonante “Discurso rectoral”. El nombramiento fue producto, entre otros factores determinantes, de la confianza que gozaba Heidegger entre los profesores adeptos al nacionalsocialismo y entre altos funcionarios en Berlín. Heidegger fue, en efecto, un activo miembro del partido nazi y sus actividades de adhesión al nacionalsocialismo están suficientemente documentadas. Heidegger tuvo estrechos contactos con Ernst Krieck y Alfred Baeumler, los dos más influyentes pedagogos del nazismo, poco antes del ascenso rectoral. Es sobradamente conocida la anécdota de Karl Löwith, discípulo de Heidegger, contenida en una postal enviada a Karl Jaspers en donde cuenta que su maestro, al dictar la célebre conferencia “Hölderlin y la esencia de la poesía” (2 de abril de 1936), en la Italia fascista, exhibía en el ojal, de modo ostensible, la cruz gamada. Heidegger tuvo otras actitudes verdaderamente reprochables como la persecución del afamado científico Hermann Staudinger, luego Premio Nobel de Química en 1953 (Ott, 1992, p. 12). Son múltiples los discursos y actos solemnes en que participó y expresó su abierta simpatía y compromiso con la revolución que encarnaba Adolf Hitler. Tratar de negar esto es tapar con un dedo el sol de los acontecimientos históricos.

*En camino hacia su biografía*, Hugo Ott detalló las circunstancias trágicas y no menos repelentes del vínculo del autor de *Ser y tiempo* con el nazismo. Heidegger adhirió oficialmente al partido nazi el 1° de mayo de 1933, ocasionado un enorme júbilo público. Tenido hasta ese momento como un filósofo apolítico, también la sorpresa cundió entre sus viejos estudiantes brillantes como Herbert Marcuse. Este acto ofrece la imagen de un profesor inofensivo en su laberinto de incertidumbres. Pero en ello hay poco de inofensivo o inconsciencia desorientada. Resulta absurdo aducir a su favor que Heidegger alegó *post factum* que la lectura del *Mein Kampf* le resultó repulsiva y que su rectorado solo tuvo la breve duración de once meses. Nunca Heidegger quiso disculparse de esta infausta conducta político-moral.

## II

El acceso al rectorado, contra lo que luego quiso argumentar en su defensa Heidegger, no cayó del cielo, sino fue obra de una maquinación en que obraron no solo los ya citados Kriek y Baeumler, sino también el joven filólogo clásico Wolfgang Schadowaldt. Heidegger fue elegido rector el 21 de abril de 1933, por votación casi unánime del Consejo universitario, previamente retirados de sus cargos los profesores no arios (es decir, judíos, que incluía a los jubilados como a su maestro Edmund Husserl). El hijo del modesto sacristán de Meßkirch, su pueblo natal, ascendía a una posición de brillo social y notoriedad pública resonante, con lo que dejaba atrás su vida de oscuro estudiante becado de teología. Heidegger llegaba así a una cumbre que era mezquina y hasta impensable para un hombre de su modesto origen e unimaginable por sus inclinaciones políticas de derecha nacionalista dentro de la fallida República de Weimar. El acceso a la rectoría era el poder *par excellence* para refundar las bases de la nacionalidad extraviada desde los fundamentos de una filosofía del porvenir alemán solo para alemanes. Heidegger era el *Führer-Rektor* y eso no se lo quitaba nadie.

Preguntemos, por ociosidad, si le cuadraba el pomposo cargo rectoral al “pequeño mago de Meßkirch” —también apodado con afecto por sus estudiantes: “el sabio del tiempo”—. Uno de sus más brillantes estudiantes, Karl Löwith, hace una estampa del maestro en *Un testimonio*: “Cuando lo visité en su despacho de rector, en 1933, estaba sentado como perdido,



malhumorado e incómodo por la amplitud de su elegante despacho. Su modo de hablar y sus gestos delatan su malestar. Él mismo realzaba su originalidad con su modo de vestir: una chaqueta como la de los campesinos con anchas solapas, sobre una camisa con cuello a lo militar, y calzones cortos, todo de marrón oscuro. Un vestuario aparentemente de 'ser propio' con el que 'se' pretendía molestar, y del cual nosotros, por aquel entonces, nos reíamos, entre otras cosas, porque no reconocíamos todavía el particular compromiso de su ropa con el traje civil y el uniforme de la SA [*Sturmabteilung*: destacamento de asalto]" (Löwith, 1992, p. 65).

El celo de Heidegger, como rector de la Universidad de Friburgo, fue proverbial. Introdujo las prácticas de adiestramiento militar para los estudiantes que hacían parte del destacamento de asalto. Eran ejercitaciones paramilitares que incluían el saludo con la mano en alto y el grito de *Sieg-Heil* [victoria-sagrada] en las ceremonias universitarias o el estímulo de los deportes marciales al aire libre, dentro de los profesores, bajo el monitoreo del ejército del Reich y las SS [*Schutzstaffel*: escuadras de protección]. A estas prácticas comunes, Heidegger agregó la idea de los campamentos científicos (especie de pijamada, pero entre profesores y estudiantes) que tuvieron lugar en su cabaña de Todtnauberg entre el 4 y el 10 de octubre de 1933. Serían estos campamentos la cúspide del retozo de camaradas que reinventaban entusiastas el nuevo mundo anticristiano y antipositivista que subyacía a la filosofía heideggeriana. También fue ocasión para que Heidegger, en fuertes tensiones con la Facultad de Derecho, sostuviera su correspondencia con Carl Schmitt, en la que le brindaba una orientación científica y pedagógica adecuada a las circunstancias.

Heidegger se vio atrapado en los férreos requerimientos de la politización total que demandaba el Estado nazi y sus mil tentáculos. En esta criba el pasado no perdonaba. Todo debía regirse por el *Führerprinzip*. Así fue el caso, escandalosamente célebre, de la destitución del profesor Staudinger ("operación Sternheim", en clave de los servicios secretos), que revela el rostro más comprometedor de la actuación, como colega, de Heidegger en su calidad de *Führer-Rektor*. Staudinger era acusado por la Gestapo de haber sido un pacifista y hasta anti-patriota en los años de la Primera Guerra Mundial. Heidegger se limitó a concluir: "Creo que lo más conveniente sería la destitución, en lugar de la jubilación anticipada. *Heil Hitler!*" (Escrito del 10 de febrero de 1934, citado por Ott).

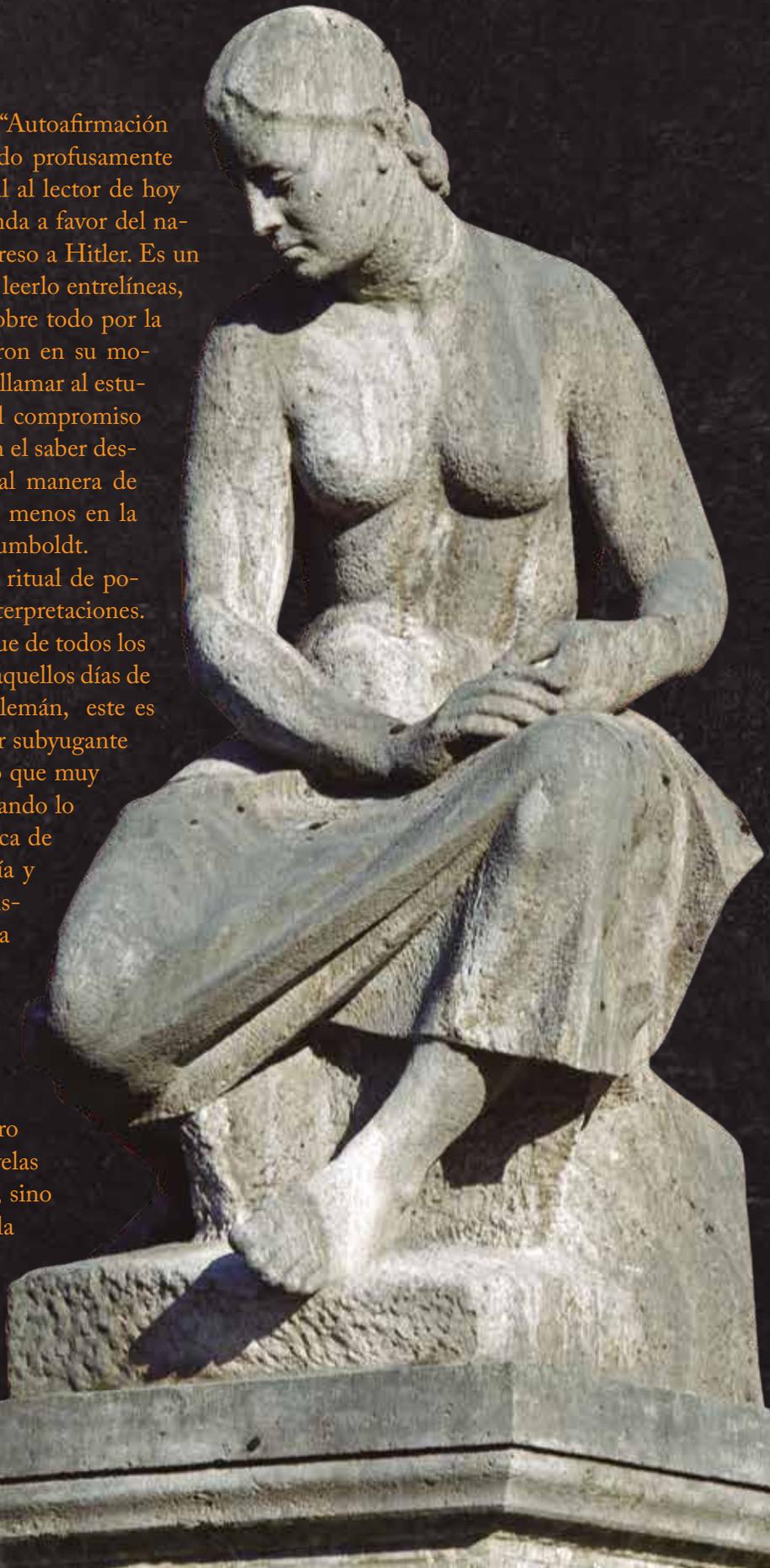
Teniendo estos datos a la mano, es fácil inferir que Heidegger no solo no llegó a la rectoría de la Universidad de Friburgo por razones providenciales, sino que lo hizo en forma muy calculada y con decisivo ímpetu. Su revolucionario discurso de posesión y sus prácticas universitarias no menos revolucionarias fueron hitos consecuentes que encajaban con ese exacerbado ánimo colectivo y no pudieron pasar desapercibidos por provenir de quien provenía, el filósofo más prominente de Alemania.

### III

El discurso conocido como la “Autoafirmación de la Universidad alemana” ha sido profusamente comentado. Sin embargo, es difícil al lector de hoy ver en él una vehemente propaganda a favor del nacionalsocialismo y un aplauso expreso a Hitler. Es un discurso que sorprende, no solo al leerlo entrelíneas, para inferir mil conjeturas, sino sobre todo por la triada de propuestas, que parecieron en su momento coherentes y llamativas. El llamar al estudiantado al compromiso social, al compromiso con las armas y al compromiso con el saber desbordaba, sin duda, la convencional manera de definir el espíritu universitario, al menos en la tradición alemana que parte de Humboldt.

El lenguaje en que envolvió el ritual de posesión sigue siendo objeto de interpretaciones. “No cabe duda”, escribe Ott, “de que de todos los discursos rectorales sostenidos en aquellos días de mayo de 1933 en todo el *Reich* alemán, este es el único que sobresale por el poder subyugante de su pensamiento; es un discurso que muy pocas personas comprendieron cuando lo escucharon, porque llevaba la marca de la habitual dificultad de la filosofía y el lenguaje de Heidegger. Es un discurso que seguramente no podía menos de ser malentendido y mal interpretado puesto que había sido escrito desde el trasfondo de ese metalenguaje; como escribía Heidegger más tarde, habían sido palabras echadas al viento, claro que no al viento que hincha las velas empujándolas a grandes travesías, sino al viento que todo se lo lleva y sopla en vano” (Ott, 1992, p. 12).

Con matices diferenciales, se expresa el biógrafo Rüdiger Safranski, en su muy divulgado *Un maestro de Alemania. Heidegger y su*



Monumento a los caídos de la universidad, Arnold Rickert (1928), Universidad de Freiburg

*tiempo* (2015), sobre la repercusión del “Discurso rectoral”: “Las reacciones inmediatas fueron muy entusiastas. La prensa local y periódicos nacionales describieron el Discurso como un acontecimiento grande, pionero. El periódico del Consejo de estudiantes nazis alertó sobre el oportunismo de muchos científicos, que solo se adaptaban superficialmente a las nuevas circunstancias, y resaltó como excepción positiva el Discurso rectoral de Heidegger; en él se expresaba el espíritu de irrupción y revolución en forma objetiva. El mismo periódico en 1934 *Volk im Werde*, editado por Ernst Kriek, quien entretanto se había convertido en enemigo de Heidegger, publicó un artículo de un tal Heinrich Bornkamm, en el que decía: ‘De toda la numerosa literatura sobre las universidades de estos tiempos, ofrece el Discurso de Heidegger como rector de la Universidad de Friburgo, según puedo ver, la más importante contribución’” (p. 288).

El “Discurso” de Heidegger, agreguemos nosotros, es enfático, sorprendentemente claro, en muchos pasajes, poco evasivo, en otros, con la singularidad de su búsqueda filosófica de ese momento, que en líneas generales, aunque con la distancia que ya lo había singularizado, brotan de las suscitaciones de la fenomenología husserliana. La crisis de la ciencia moderna, por su anclaje técnico-matemático, es el pivote de la discusión epistemológica, que no hace sino reafirmar una honda crítica, que se puede rastrear, al menos, en los antecedentes más inmediatos, en un Dilthey. Heredero de esta tradición filosófica (vitalismo diltheyano y fenomenología husserliana), no es más que forzosamente consecuente que Heidegger remita “al inicio de nuestra experiencia histórico-espiritual” a la filosofía griega. Ella significó una ruptura de un pueblo “que se erige por primera vez frente al *ente en su totalidad*, cuestionándolo y concibiéndolo como el ente que es” (Heidegger, 2009, p. 9). Esta crisis de la ciencia moderna ha generado una crisis más profunda, la crisis de la concepción del hombre, el mundo, el pueblo, el Estado. Rearmar el rompecabezas de la modernidad, reafirmar una identidad perdida en los laberintos del hombre cristiano-moderno, precisa de un esfuerzo supremo (una energía empecinada) que logre rearticularnos en un centro que abarque en rigor toda la existencia.

La universidad alemana, para el pueblo alemán y en especial para el Estado alemán de entonces, sabrá preservar a los alemanes de esta hora suprema, en que la historia parece reconciliarse con el ser, como destino manifiesto. Luego de dos milenios y medio de extravíos, se está ante una revolución inminente, ante una recuperación de los orígenes greco-alemanes. La pregunta fundante: “la suprema figura del saber”. El acontecer de la develación del ser se acotaba al pueblo alemán como comunidad histórica propicia a ese evento de excepción. La reanimación de la Antigüedad presocrática es la misión superior, en exclusiva, del pueblo alemán. Presentada así la cuestión del “Discurso”, este aparenta ser un solemne y sublime acto protocolario en los albores de la orgía demencial del nazismo alemán, es un yerro o un desliz, con graves consecuencias posteriores para el pensador de *Ser y tiempo*.

El más significativo concepto heideggeriano, *Dasein* [estar-allí], para referirse a la condición humana de actual desarraigo, aparece en el “Discurso” en veintidós ocasiones. Solo se menciona en una ocasión un filósofo alemán, Nietzsche, y su famosa frase “Dios ha muerto”. La frecuencia de los conceptos polémicos (lucha, pueblo, Führer) y su combinación en medio del breve texto de escasas tres mil palabras, podrían dar un indicio más apropiado de los contenidos expresos e intenciones políticas de este discurso. En realidad el lenguaje contencioso está trasfigurado por la característica terminología heideggeriana, no de fácil acceso, pero al fin es un lenguaje de elevado llamado al compromiso por la gran cruzada nacionalista, un lenguaje de combate, de lucha, de entrega y sacrificio extremos. Es un lenguaje contencioso de encrucijada y de definitiva decisión (decisionista *in extremis*).

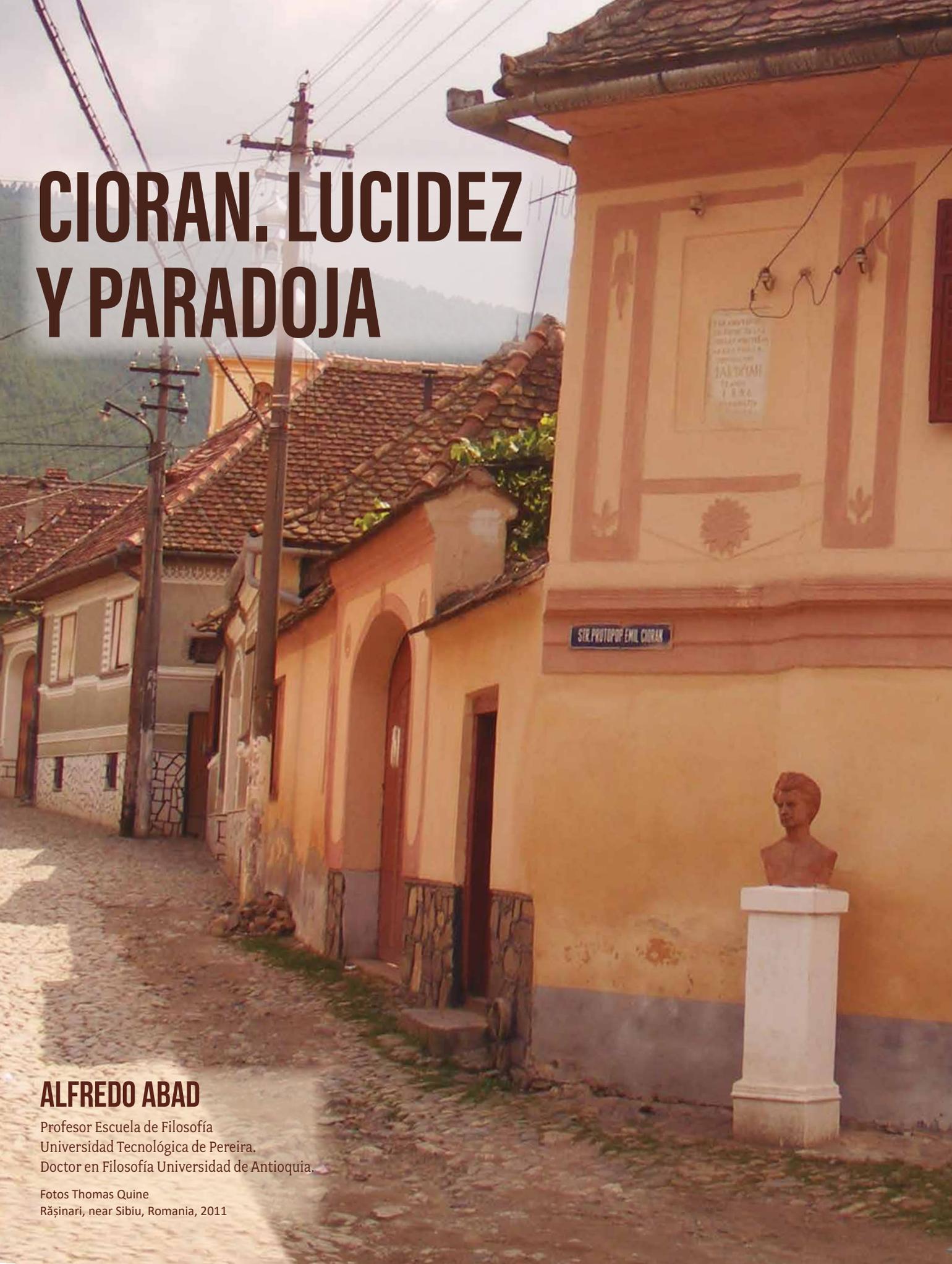
El “Discurso” de Heidegger fue pues un texto filosófico y político. Sobre su sustancia filosófica insiste Heidegger mismo en el texto “El Rectorado”, escrito una década después, como respaldo a su tesis central del fundamento de la ciencia y la esencia de la verdad como base de los estudios universitarios. El tema dominante fue el nihilismo en la era del gran desarrollo tecnológico. A ello subyacía la experiencia de Nietzsche. La muerte de Dios o nihilismo también acompañó la reflexión de Ernst Jünger en *La movilización total* y en *El trabajador*. Lo que ve Jünger, dice Heidegger, “es el dominio y la figura del trabajador y lo que ve a la luz de estas ideas es el dominio universal de la voluntad de poder en la historia, vista en su extensión planetaria”. Esto es válido para el comunismo, el fascismo o el liberalismo burgués; también razón para justificar las guerras mundiales.

La insistencia sobre el nihilismo producido por el dominio planetario de la técnica, hace de la historia universal un destino del todo negativo. En lugar del reencuentro entre el ser-ahí y el nacionalsocialismo. Heidegger vio un peligro inminente en la técnica en su imparable poderío (burocracia inmensa, poder militar abrumador, dictadura de los medios de comunicación) que pervierte toda acción política. Las potencias solo se movilizan bajo el postulado “metafísico” de que lo justo es aquello que les confiere más poder. Esta nueva fase de la ocultación del ser —su deshumanización o desarraigo— parece inaugurar una nueva época inciertamente larga y muy oscura a la humanidad. Cada vez pareció Heidegger aferrarse más a una esperanza incierta: el retorno de los dioses, en el sentido que deseamos dar a esta potente metáfora. Todo ello un conmovedor desastre. ■

#### Referencias

- Hugo Ott (1992). *Martin Heidegger. En camino a su biografía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Karl Löwith (1992). *Mi vida en Alemania antes y después de 1933. Un testimonio*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Martin Heidegger (2009). *La autoafirmación de la Universidad alemana. El Rectorado, 1933-1934. Entrevista del Spiegel*. Madrid: Tecnos.
- Rüdiger Safranski (2015). *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Buenos Aires: Ed. Austral.

# CIORAN. LUCIDEZ Y PARADOJA



**ALFREDO ABAD**

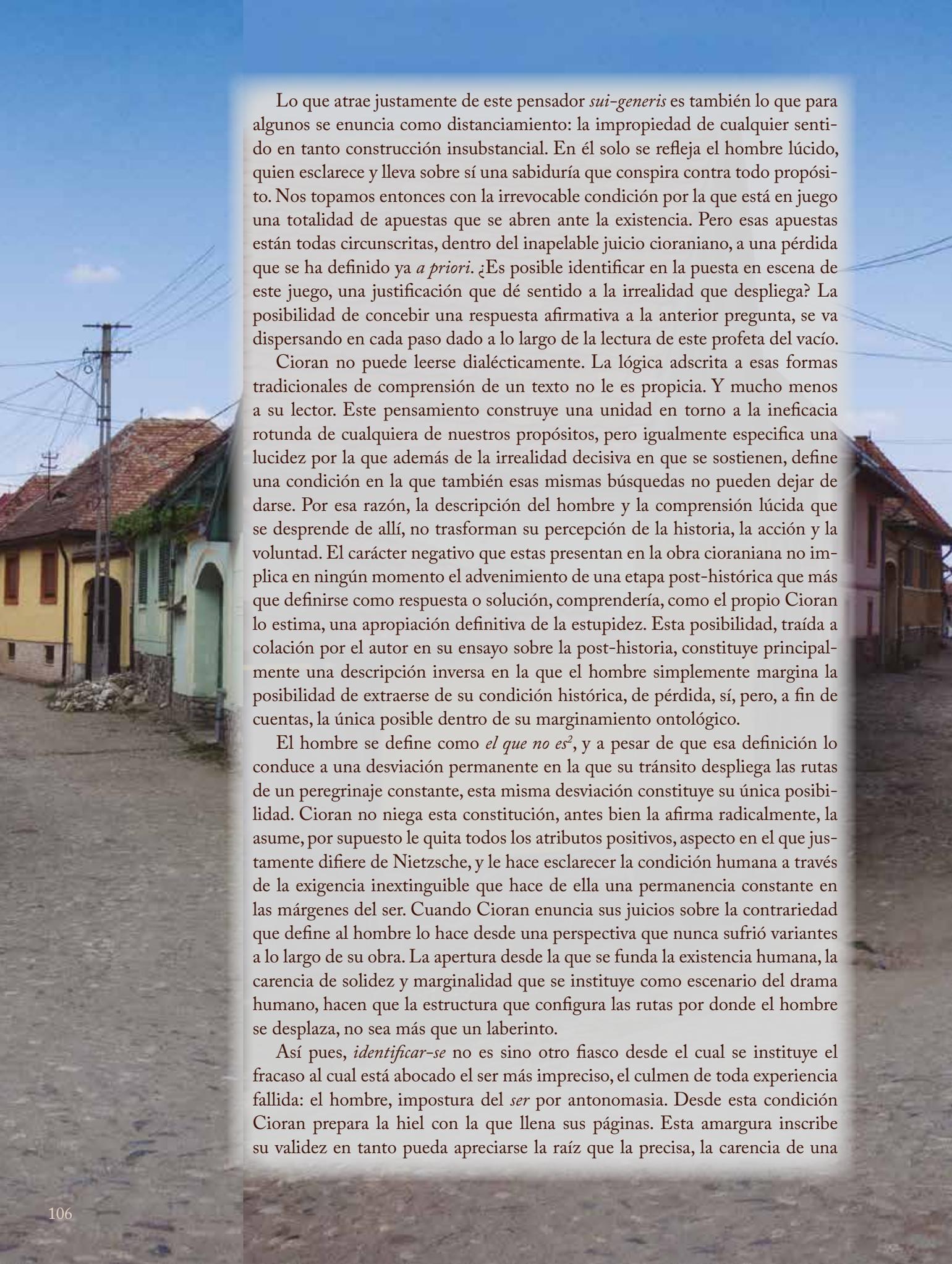
Profesor Escuela de Filosofía  
Universidad Tecnológica de Pereira.  
Doctor en Filosofía Universidad de Antioquia.

Fotos Thomas Quine  
Rășinari, near Sibiu, Romania, 2011



El universo se ha vuelto un recorrido anonadado por el desvanecimiento de toda certeza. ¡Cómo puede entonces seguir siendo atractiva la idea de vivir! Así, de una manera paradójica se abre la lucidez que demanda cualquier acercamiento a un autor del que poco puede extraerse, si lo que se busca es conservar el equilibrio, precisar de la suficiencia que invoca toda comodidad.

Probablemente sea en la incapacidad de reconocer sus carencias lo que hace al hombre extrañarse frente a una obra en la que se fustiga sin cesar la condición humana. La tendencia a conservar una dosis alta de altivez moral, engreimiento cognoscitivo y eficacia vital, oculta la precariedad que define ampliamente el reto casi siempre perdido de vivir. A grandes rasgos, esa es la lección que constantemente dejan los enfoques por donde Cioran transita, sin ningún tipo de accesorio metafísico que pueda introducir cualquier ámbito salvífico. Por ello también, la marginalidad que se evidencia en el carácter de su derrotero vital configura su comprensión desde cualquier constitución última del ser hasta la “vana” cotidianidad, de cuya vivencia se nutre, como ámbito imprescindible para un pensador a quien prostitutas y vagabundos podían brindarle experiencias significativas a la hora de interpretar la complejidad propia y ajena. Al fin y al cabo, la apariencia, como nulidad extrema que acoge enfocado en el pensamiento oriental, es la irrealidad sobre la que se logra consolidar todo acceso al vacío, el sucedáneo lúcido de la nada. “El vacío es la nada desprovista de sus calificaciones negativas, la nada transfigurada. Si llegamos a probarlo, nuestras relaciones con el mundo se encuentran modificadas [...] es saludable recurrir al vacío en nuestras crisis de furor: nuestros peores impulsos se debilitan en contacto con él”<sup>1</sup>.



Lo que atrae justamente de este pensador *sui-generis* es también lo que para algunos se enuncia como distanciamiento: la impropiedad de cualquier sentido en tanto construcción insubstancial. En él solo se refleja el hombre lúcido, quien esclarece y lleva sobre sí una sabiduría que conspira contra todo propósito. Nos topamos entonces con la irrevocable condición por la que está en juego una totalidad de apuestas que se abren ante la existencia. Pero esas apuestas están todas circunscritas, dentro del inapelable juicio cioraniano, a una pérdida que se ha definido ya *a priori*. ¿Es posible identificar en la puesta en escena de este juego, una justificación que dé sentido a la irrealidad que despliega? La posibilidad de concebir una respuesta afirmativa a la anterior pregunta, se va dispersando en cada paso dado a lo largo de la lectura de este profeta del vacío.

Cioran no puede leerse dialécticamente. La lógica adscrita a esas formas tradicionales de comprensión de un texto no le es propicia. Y mucho menos a su lector. Este pensamiento construye una unidad en torno a la ineficacia rotunda de cualquiera de nuestros propósitos, pero igualmente especifica una lucidez por la que además de la irrealidad decisiva en que se sostienen, define una condición en la que también esas mismas búsquedas no pueden dejar de darse. Por esa razón, la descripción del hombre y la comprensión lúcida que se desprende de allí, no transforman su percepción de la historia, la acción y la voluntad. El carácter negativo que estas presentan en la obra cioraniana no implica en ningún momento el advenimiento de una etapa post-histórica que más que definirse como respuesta o solución, comprendería, como el propio Cioran lo estima, una apropiación definitiva de la estupidez. Esta posibilidad, traída a colación por el autor en su ensayo sobre la post-historia, constituye principalmente una descripción inversa en la que el hombre simplemente margina la posibilidad de extraerse de su condición histórica, de pérdida, sí, pero, a fin de cuentas, la única posible dentro de su marginamiento ontológico.

El hombre se define como *el que no es*<sup>2</sup>, y a pesar de que esa definición lo conduce a una desviación permanente en la que su tránsito despliega las rutas de un peregrinaje constante, esta misma desviación constituye su única posibilidad. Cioran no niega esta constitución, antes bien la afirma radicalmente, la asume, por supuesto le quita todos los atributos positivos, aspecto en el que justamente difiere de Nietzsche, y le hace esclarecer la condición humana a través de la exigencia inextinguible que hace de ella una permanencia constante en las márgenes del ser. Cuando Cioran enuncia sus juicios sobre la contrariedad que define al hombre lo hace desde una perspectiva que nunca sufrió variantes a lo largo de su obra. La apertura desde la que se funda la existencia humana, la carencia de solidez y marginalidad que se instituye como escenario del drama humano, hacen que la estructura que configura las rutas por donde el hombre se desplaza, no sea más que un laberinto.

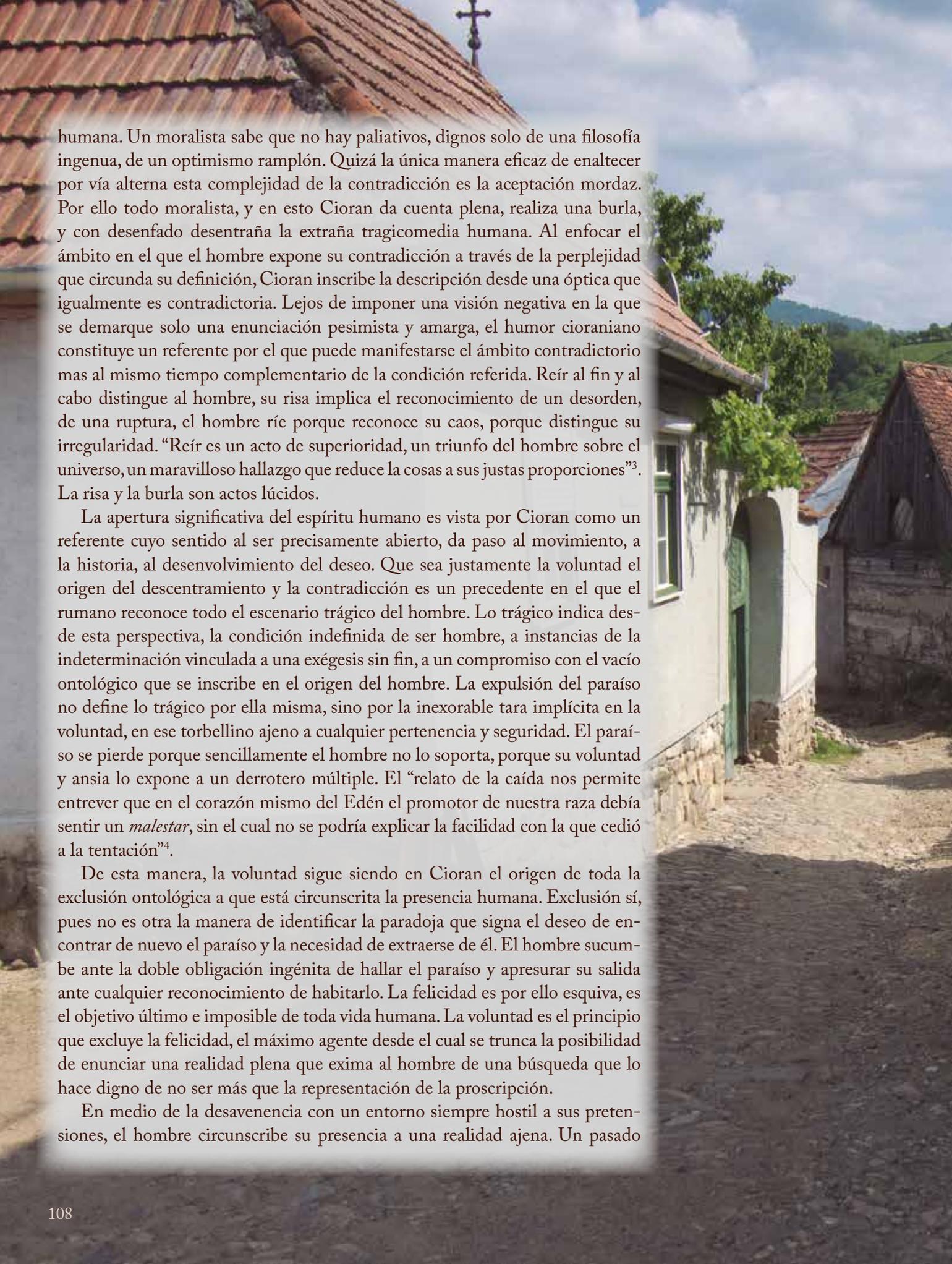
Así pues, *identificar-se* no es sino otro fiasco desde el cual se instituye el fracaso al cual está abocado el ser más impreciso, el culmen de toda experiencia fallida: el hombre, impostura del *ser* por antonomasia. Desde esta condición Cioran prepara la hiel con la que llena sus páginas. Esta amargura inscribe su validez en tanto pueda apreciarse la raíz que la precisa, la carencia de una

definición que inserte al hombre en una instancia de plenitud. Es el carácter indeterminado lo que no logra soportar este pensador marginal por excelencia. Estar al margen implica, y eso es lo que identifica la trasgresión cioraniana, no solo ubicarse a distancia de una línea específica y congruente en la que plácidamente se inscriban unos tantos, sino justamente distanciarse de sí mismo, prescindir de la impostura que otorga lo *proprio*, la definición satisfactoria por la cual podría a plenitud, *encontrar-se*. Cioran no pudo hacerlo, esta congruencia entre lo que se piensa y se vive probablemente tiene pocos parangones en el espectro del pensamiento contemporáneo.

Quien pretenda encontrar una entrega absoluta e inequívoca al pensamiento, a la filosofía, no logra sino corroborar una muy amplia ingenuidad. La filosofía ofrece demasiados resquebrajamientos y perplejidades que Cioran supo reconocer. A lo sumo puede establecerse una entrega auténtica a la reflexión, precisando que ésta puede estar sujeta a múltiples vicisitudes por las que cualquier tipo de intereses ajenos a un “pensamiento puro”, emergen sin duda. Cioran no fue ajeno a éstos y calificar su experiencia enmarcándola en un asunto ceñido a lo que caracteriza a un mero *posseur* es un despropósito de quien ante todo estaría solicitando una experiencia de pensamiento ajena a cualquier mortal. Invocar un pensamiento libre de toda mácula de intereses provoca hilaridad. Si Cioran, el escéptico, busca un reconocimiento mediático cuando procura publicar en Gallimard libros de bolsillo, lo hace sujeto a la demanda vanidosa que cualquier escritor tiene al establecer y concebir su oficio. Publicar es en efecto una impudicia, de la cual no cabe duda, debe sentirse orgulloso. Cioran tiene también propósitos, aunque pocos, muy claros. El reconocimiento de esta contradicción no se le escapó al autor, en quien dicha pugna no ofrece mayor estupefacción. Reconocerse como hombre implica sentirse a gusto en las propias insuficiencias y contradicciones. De manera tal que pareciera evadirse el conflicto una vez se distinguen las variaciones alrededor del fenómeno múltiple y amorfo de ser humano.

Esta condición, en extremo difundida por la propia obra del rumano, concibe la asimilación irrestricta del laberinto en que se desenvuelve la vida humana. La contradicción es la ruta por donde avanza el derrotero trágico que la signa. Que Dostoievski haya sido para Cioran un referente, uno de los más importantes, no obedece sino a la complejidad con que se define la experiencia abisal de la contradicción, tan ampliamente expuesta por el escritor ruso. El recorrido cioraniano se concreta en la ambivalencia con la que se especifica la vida, con el descentramiento de cualquier evidencia. Desde esta óptica se revela el ansia que define su atracción por las desavenencias. Al margen de la escolástica psicoanalítica, Cioran reconoce la obscuridad del alma humana, no la esquematiza, simplemente desenvuelve su presencia a partir de una descripción de su interioridad, del abismo insondable propio de cada quien.

El hombre es contradictorio, esto es, opuesto a *sí mismo*. Cabe destacar que en realidad la existencia o el reconocimiento efectivo de un *sí mismo* es algo sumamente complejo y, como tal, un sinnúmero de esbozos ronda su figura. Dentro de esa lucha se da el esclarecimiento, nunca pleno, de la condición



humana. Un moralista sabe que no hay paliativos, dignos solo de una filosofía ingenua, de un optimismo ramplón. Quizá la única manera eficaz de enaltecer por vía alterna esta complejidad de la contradicción es la aceptación mordaz. Por ello todo moralista, y en esto Cioran da cuenta plena, realiza una burla, y con desenfado desentraña la extraña tragicomedia humana. Al enfocar el ámbito en el que el hombre expone su contradicción a través de la perplejidad que circunda su definición, Cioran inscribe la descripción desde una óptica que igualmente es contradictoria. Lejos de imponer una visión negativa en la que se demarque solo una enunciación pesimista y amarga, el humor cioraniano constituye un referente por el que puede manifestarse el ámbito contradictorio mas al mismo tiempo complementario de la condición referida. Reír al fin y al cabo distingue al hombre, su risa implica el reconocimiento de un desorden, de una ruptura, el hombre ríe porque reconoce su caos, porque distingue su irregularidad. “Reír es un acto de superioridad, un triunfo del hombre sobre el universo, un maravilloso hallazgo que reduce la cosas a sus justas proporciones”<sup>3</sup>. La risa y la burla son actos lúcidos.

La apertura significativa del espíritu humano es vista por Cioran como un referente cuyo sentido al ser precisamente abierto, da paso al movimiento, a la historia, al desenvolvimiento del deseo. Que sea justamente la voluntad el origen del descentramiento y la contradicción es un precedente en el que el rumano reconoce todo el escenario trágico del hombre. Lo trágico indica desde esta perspectiva, la condición indefinida de ser hombre, a instancias de la indeterminación vinculada a una exégesis sin fin, a un compromiso con el vacío ontológico que se inscribe en el origen del hombre. La expulsión del paraíso no define lo trágico por ella misma, sino por la inexorable tara implícita en la voluntad, en ese torbellino ajeno a cualquier pertenencia y seguridad. El paraíso se pierde porque sencillamente el hombre no lo soporta, porque su voluntad y ansia lo expone a un derrotero múltiple. El “relato de la caída nos permite entrever que en el corazón mismo del Edén el promotor de nuestra raza debía sentir un *malestar*, sin el cual no se podría explicar la facilidad con la que cedió a la tentación”<sup>4</sup>.

De esta manera, la voluntad sigue siendo en Cioran el origen de toda la exclusión ontológica a que está circunscrita la presencia humana. Exclusión sí, pues no es otra la manera de identificar la paradoja que signa el deseo de encontrar de nuevo el paraíso y la necesidad de extraerse de él. El hombre sucumbe ante la doble obligación ingénita de hallar el paraíso y apresurar su salida ante cualquier reconocimiento de habitarlo. La felicidad es por ello esquiva, es el objetivo último e imposible de toda vida humana. La voluntad es el principio que excluye la felicidad, el máximo agente desde el cual se trunca la posibilidad de enunciar una realidad plena que exima al hombre de una búsqueda que lo hace digno de no ser más que la representación de la proscripción.

En medio de la desavenencia con un entorno siempre hostil a sus pretensiones, el hombre circunscribe su presencia a una realidad ajena. Un pasado



perdido en nostalgia y un futuro incierto definen las apreciaciones que Cioran establece en relación a la concreción vital que lo circunda. Inmerso en la historia, busca idealmente arribar al fin de la misma, mas, a fin de cuentas, no hace sino desplegarla al margen de la quietud íntima del ser. Que el hombre esté desgarrado y que esta grieta haya sido explotada por Cioran hasta el último de sus libros no sería una manera debida de exponer lo que acontece al respecto. Cioran no escribe una línea para poner en práctica un oficio, en este caso el de escritor. Cioran vive la divergencia con el mundo y la existencia atravesando un proceso terapéutico y vital en el que escribir está ligado íntimamente con la exigencia de vincular una preocupación metafísica. Escribir es pues una derivación de la concreción espiritual en la que vida y pensamiento están imbricados auténticamente.

Al declarar la incertidumbre como presencia inequívoca de la que no es posible extraerse, al precisar la futilidad de toda empresa inscrita en el torbellino de la voluntad, al hacer manifiesta la impropiedad de ser hombre, el pensamiento cioraniano deriva toda *praxis* hacia una imposibilidad o una impostura que no puede redimirse en absoluto. Este vínculo entre ser y no ser, entre existencia y vacuidad, recorre su obra como un proceso paradójico que identifica la zona brumosa en la que el hombre capitula ante la voluntad y restituye su orientación a través de la lucidez. Ésta última, al vaciar de todo contenido y sentido el propósito de la primera, dirige tangencialmente la confrontación al otorgar plenitud ideal al pensamiento del hombre, a pesar de que en la práctica cotidiana esa misma lucidez desaparezca cuando es desvirtuada por el acto.

Eso es probablemente lo que Cioran reconoce como imposibilidad suprema. En él mismo se revela la insignificancia del acto y la exigencia de llevarlo a cabo, especificándose la confrontación a que está sujeto quien ha llevado a cabo la tarea de confrontar su *praxis* con la lucidez. “Solo es posible *actuar* contra la verdad. El hombre comienza cada mañana, a pesar de todo lo que sabe, contra todo lo que sabe”<sup>5</sup>. Este reconocimiento se inserta pues en el examen del hombre, como paradoja que lo circunda, haciéndolo partícipe de una presencia que lo empuja a continuar, mientras simultáneamente lo conmina a identificar este avance como el que dan los pasos en un recorrido laberíntico del cual no podrá evadirse.

Cioran no transige con imposturas. Pero sabe que ellas posibilitan la existencia, o mejor, la capacidad inscrita en el hombre para saberse digno de habitar su insignificancia. Gracias al sueño, a la capacidad ficcional de engendrar imágenes y de creer en ellas, puede concretarse la emergencia de proyectos y su sostenimiento. Vivir es hacer manifiesta la necesidad de creer, de solidificar un engaño. ■

<sup>1</sup> Cioran, E. *Le mauvais démiurge*, en *Œuvres*, p. 1224, Gallimard, Paris, 2007.

<sup>2</sup> Cioran, E. *La chute dans le temps*, p. 1076.

<sup>3</sup> Cioran, E. *ibid.* p. 1078.

<sup>4</sup> Cioran, E. *ibid.* p. 1072.

<sup>5</sup> Cioran, E. *Précis de décomposition*, p. 619.

# CHARRY LARA: ENTRE LO NÍTIDO Y LO OSCURO

OMAR CASTILLO

Poeta, ensayista y narrador colombiano



Aproximarse a la obra de Fernando Charry Lara (1920-2004) es aproximarse a la escritura de quien como lector y poeta estuvo atento al suceder de su tiempo.

A la fina y discreta elegancia de su ser vital la surtía un aliento místico que se reflejó en su cotidianidad y en su obra, siempre dispuestas a aprehender lo extraño del desvelar humano.

En Charry Lara, el descendimiento poético se lee posible por la disciplina de quien se mantuvo alerta para los súbitos donde la vida prende y se realiza. Empero, cuando el poeta asume para sus poemas esos hallazgos, inevitablemente es tocado por el sentimiento de que las palabras solo le alcanzan para destilar los ecos que se ocultan en ellos. Tensión que se resuelve por la insistencia del poeta hasta lograr que las palabras reventen sus secretos hacia otra noción del mundo, en formas que por fin consiguen expresar sus contenidos, haciéndose ofrendas para el regocijo de lo luminoso y de lo oscuro, de lo críptico y de lo desvelado. La de Fernando Charry Lara es una escritura que se imprime y se lee en los resquicios del día fundiéndose en la noche, cuando la memoria es irradiada en su fulgurante realidad por lo onírico.

La poesía de Fernando Charry Lara se caracteriza por el íntimo aliento con el que registra la vida, las maneras de su crear y suceder. La suya es una obra al borde del silencio, un toque donde queda consignada la realidad en lo cotidiano de sus usos e incertidumbres. Es una obra precisa en su ánimo conversacional, de una intensidad que conmueve. Su aliento alcanza las briznas que la luz ilumina y que él ampara para el poema, en palabras vueltas ritmo para evocar un instante único en la memoria de su sensibilidad, un día que vaga en sus “*palabras como luz soñadora*”, tal como lo dice en su poema “Cielo de un día”, con el que se abre *Llama de amor viva* (Procultura, 1986), título que reúne sus tres libros: *Nocturnos y otros sueños* (Editorial ABC, 1949), *Los adioses* (Ediciones del Ministerio de Educación, 1963) y *Pensamientos del amante* (Instituto Colombiano de Cultura, 1981).

En el poema “A la poesía”, en los versos “*Tú sola, lunar y solar astro fugitivo, / Contemplas perder al hombre su batalla*”, nos entrega su noción de la poesía como una “*secreta amante*”, a la cual él acude, en una cita sin límites, para compensar, en el delirio y en el relámpago que en ella presente, las continuas derrotas, su aciago itinerario por la vida. La poesía como un astro que contempla la realidad humana fugándose en sus batallas. Una amante lunar y solar, lo que la hace cripta y revelación, ceniza y brasa en el fuego del devenir. Charry Lara figura su imaginario poético en un cuerpo femenino, en un cuerpo del que espera entregue la revelación, el desciframiento de los ideales y anhelos humanos, el hálito renovador de su sensual presencia en la tierra:

*Ser otra vez tú misma,  
Salobre respuesta casi sin palabras,  
Surgida de la noche  
Con tristes sonidos, rocas, lamentos arrancados del mar.*

Y el mar, constante en su obra, es aquí el ritmo donde se mece la femenina presencia de la poesía mientras suelta sus súbitos delirios y relámpagos, su voracidad cognoscitiva, su pasión de amada.

Las de Fernando Charry Lara son palabras nítidas y alucinadas, vueltas sombras de instantes que se deslizan en el poema, polvo de nostalgias iluminadas impregnando su decir con las alusiones de quien vaga por los restos de sus huellas, desvelando con su invisible arañar el ir y venir de la vida, el avanzar de la muerte. Como las de su epicedio “A Jorge Gaitán Durán”, poema entrañable, de voz contenida al tiempo que desgarrada. Escuchemos:

*Si tu desnudo gesto inmóvil  
Si tu rostro que estalló de pronto ante un espejo  
Si tu voz mutilada por el árbol por la nube  
Si tu paso callando por un sótano.*

Qué dolor en estas palabras quebradas obstinándose en la memoria, ardiendo hasta la herida, consumiéndose hasta la ceniza. Vértigo donde queda la ausencia como “*Un puñado de estrellas y de madrugadas*”, “*La lenta noche del mar*” vagando “*por la memoria*”.

En los poemas de Fernando Charry Lara las atmósferas acogidas, los ámbitos aprehendidos en cada verso, en cada estrofa, son posibles cuando las presencias y los recuerdos de la voz poética que sucede en ellos es tocada por el sueño. Lo cual da a sus imágenes una carga onírica que les permite encabalgarse como si fueran los girones de un despertar en la penumbra y la “*luz soñadora*” de un día que se inicia en sus oficios, también en la búsqueda de lo oculto de esa penumbra.

El aliento lírico que recorre su obra puede verse en el poema “El lago”, donde sus constantes sensaciones cognoscitivas vueltas nubes, viento, agua, tiempo otro, luz en una mañana única, en un mar donde se guarecen los recuerdos del amante desconocido, alcanzan el ánimo de la poesía hasta figurarla en lo sensual y entrañable femenino, ya como extrañeza, ya como ciudad en ascuas, o como vacío laberinto fugándose en un viento irrecuperable. Lo femenino poético donde alcanzar el sueño, la pasión memoriosa del olvido, la noche en la palabra auscultando el relámpago que revela el poema. La presencia donde acontece la vida.

La obra poética de Fernando Charry Lara en su contenida lírica, nos deja ver el extático de una experiencia amorosa a través de lo nítido y lo oscuro del lenguaje. ■



# CONCURSO DE CUENTO

Revista Universidad de Antioquia **85**  
años

## Estímulos

- 1) \$2.000.000
- 2) \$1.000.000
- 3) \$500.000

## Lectura de cuentos

6-10-2020 al 27-10-2020

## Deliberación

28-10-2020

## Divulgación resultados

29-10-2020

## Publicación

## cuentos seleccionados

04-12-2020

Egresados del Liceo Antioqueño,  
del Instituto Nocturno de Bachillerato  
y de pregrado o posgrado  
de la Universidad de Antioquia

---

### Recepción

del 04.09.2020 - 08:00:00  
al 25.09.2020 - 23:59:59

---

Tema libre

### Más información

<https://n9.cl/a25y1>  
[revistaudea@udea.edu.co](mailto:revistaudea@udea.edu.co)



Revistaudea

**Cuento en español o en cualquiera  
de las lenguas habladas en  
Colombia con su respectiva  
traducción al español**

revista  
**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

Vicerrectoría de Extensión



Ruth Marulanda  
Foto: Cortesía de Colompiano  
[www.colompiano.com](http://www.colompiano.com)

# RUTH MARULANDA, UN PIANO MÁS ALLÁ DE LA MEMORIA

MARÍA CRISTINA MARÍN RAMÍREZ  
ALEJANDRO TOBÓN RESTREPO

Grupo de Investigación Músicas Regionales  
Facultad de Artes, Universidad de Antioquia

Nos encontramos el 12 de febrero de 2020 con la pianista Ruth Marulanda Salazar (Buga, Valle del Cauca, 1942) en la casa de su hijo Sergio, en la ciudad de Medellín. Sus ojos alegres, su risa permanente y su acento valluno nos recibieron como si nos conociéramos de tiempo atrás. A lo largo de esta conversación, su memoria iba y venía como tejiendo, como hilando en punto de cruz, ideas e historias que garantizaran en nosotros que entendíamos lo fundamental: vivir, sentir y amar la música. Esta es una síntesis de las historias que nos entregó.

### *Maestra Ruth, cuéntenos de su vida familiar.*

Mi papá se llamaba Jorge Marulanda Mejía, paisa a morir, de Santa Rosa de Cabal, Risaralda; y mi mamá, Amelia Salazar Cuartas, de Aranzazu, Caldas. Mi mamá era muy calladita, mientras a mi papá le encantaba la música. Fuimos seis hijos: César pinta, escribe poesía, toca piano y saxofón. Mi hermana mayor también tocaba piano, pero murió muy joven. La negra Celina, canta muy bonito. Ramiro, era un bailarín de miedo. Y los mellizos, Jairo y yo. Él se llamaba José Jairo y yo María Ruth. En nuestra casa, en Buga, vivíamos un ambiente artístico. Mi papá escuchaba música clásica y también cantaba bambucos. Yo estoy en el mundo de la música desde pequeña. Mi papá llevó a mi hermana mayor a clases de piano y luego a mi hermano, y a mí me provocó y dije: 'Papá, yo también quiero'. Entonces, nos puso a estudiar con una profesora magnífica, Carmen Vicaría de Escobar. Ella había estudiado en Bogotá, pero llevaba muchos años en Buga. Una belleza. Tenía una academia en su casa y allí dictaba las clases.

### *Maestra, ¿cuántos años estudió piano en Buga?*

Estuve con doña Carmen desde los ocho años, pero, cuando cumplí los quince, mi papá dijo: 'Nos vamos para Bogotá. A esta muchareja la meto al Conservatorio'. Estudié piano, música clásica en el Conservatorio Nacional en Bogotá; pero les voy a contar una anécdota muy chévere: resulta que a mí me gustaba mucho la música clásica, por supuesto, y estudiaba muy juiciosa, pero cada vez que tenía oportunidad me ponía a sacar bambucos y pasillos a oreja, entonces mi profesora Lucía Pérez se ponía furiosísima. Una vez le dijo al director del conservatorio, Fabio González:

—Yo no le vuelvo a dar clases a Ruth.

—Lucía, ¿por qué? ¿No estudia o qué? —Le dijo el maestro.

—No, ella sí estudia, pero es que no hace sino tocar esa porquería de música.

Y él le contestó:

—Lucía, no olvides que yo compongo esa música.

—Ah, pero, es que ella se la pasa tocando eso.

—Pero, si te estudia, ¿qué tiene que toque esa música?

Y claro yo era muy juiciosa, porque a mí me fascina estudiar y me encanta la música clásica.

Pero, yo no iba a dejar la música colombiana por nada del mundo.

### *Maestra Ruth, ¿qué influencias o referentes ha tenido en el piano para tocar música colombiana?*

Varias, vamos a ver... Yo conocí a Blanquita Uribe y a Teresita Gómez, contemporáneas mías; no era que ellas tocaran música colombiana todo el tiempo, pero sí las oí, y me gustaba. Otra referencia muy importante, no desde el piano sino desde las cuerdas tradicionales, fue el Trío Morales Pino, me fascinaba escuchar sus discos, además, me hice muy amiga de ellos. El Trío estaba conformado por Peregrino Galindo, Diego Estrada y Álvaro Romero Sánchez. Diego tocaba divino la bandola. A ellos les impresionó oírme y les llamaba la atención que yo hiciera música colombiana en piano, porque, en esa época, a ninguno de los jóvenes se les ocurría interpretarla. Y luego toqué con ellos para disfrutar, en tertulia. Diego y yo, que somos paisanos, de Buga, nos turnábamos la melodía y el acompañamiento.

Otro referente, que sin lugar a dudas es el primero, es Oriol Rangel, ¡Ave María! con él aprendí muchísimo. Yo desde pequeña, en Buga, escuchaba las emisoras Nueva Granada y Radio Santa Fe, especialmente los programas *Antología Musical de Colombia* y *Nocturnal Colombiano* donde tocaba Oriol Rangel y su Conjunto. Cuando llegué a Bogotá de quince años, le dije a mi papá:

—Yo lo primero que quiero hacer es conocer al maestro Oriol.

—Pero, esta muchareja..., si lo que tenés que hacer es entrar al Conservatorio a estudiar música clásica.

—No, yo quiero conocerlo.

Entonces claro, él me llevó a la Emisora Nueva Granada, ¡una belleza! Cuando llegué casi me muero, eso era para mí la gloria: ‘Maestro, yo estaba que me moría de ganas de conocerlo, no ve que yo lo oigo todos los días’. Y Oriol me contestó:

—¿Sí? Ah bueno, me alegra. Él era tímido, luego me preguntó:

—¿Y usted toca música colombiana?

—No, pues, maestro, yo así como tocar, tocar... no, pero sí me fascina.

—A ver, qué puede interpretar.

Por ese entonces, me había aprendido el pasillo “Esfinges” de Manuel Salazar, compositor bugueño que tiene música muy linda pero poco conocida. Yo toqué y él me dijo:

—Se ve que le gusta mucho.

Ese encuentro fue definitivo porque me permitió construir con él y con Jaime Llano, organista y compañero musical de Oriol una relación musical y afectiva entrañable, para toda la vida. Por esos días me dio por hacer unas ‘bobaditas’, compuse unos pasillos y un bambuco, sencillos, y fui y se los llevé; mejor dicho, se los llevé tocando porque yo no sabía escribirlos. Oriol me expresó:

—Usted toca muy bien, pero, ¿escribió todo esto?, ¿dónde están las partituras?

—No, yo no he escrito nada de música colombiana, yo la toco de oreja.

Y Jaime Llano contestó:

—No, hija, hay que escribirla.

—Bueno, yo sí la escribo, pero, ¿cómo?

Yo no sabía cómo escribirla, todo era pura oreja. Un día le pedí al maestro Álvaro Romero que me ayudara y él me dijo:

—Vea, le voy a dar unas partituras mías escritas para piano.

—Maestro, ¿qué es eso tan miedoso? Están muy difíciles para mí.

—No, nada, estúdielas. ¿Usted no está matriculada en el conservatorio?

¡Ay Dios mío!, me iba sacando un ojo, pero, empecé a estudiarlas como si fuera Czerny, hasta que las monté. Un ejercicio interesante, difícil, pero muy bueno, me sirvió mucho. Para mí era un reto porque yo leía la partitura de música clásica, pero, la música colombiana toda era de oreja; uno al oído como que tiene un concepto diferente. La música de Colombia toda era por tradición oral.

*Ruth, además del desacuerdo con sus maestras por tocar  
música andina, ¿tenía otros contradictores?*

La amistad con Oriol hizo que yo pasara muchas horas en la Nueva Granada. Iba más a la emisora que al Conservatorio, y mi profesora se ponía furiosa. Porque es que el piano

siempre se pensó como un instrumento clásico... y lo estábamos pervirtiendo cuando hacíamos música colombiana, y Oriol lo corrompía más tocando con tiple, con cucharas y con un órgano electrónico. En esa época, todo el mundo criticaba al maestro Oriol.

Pero tengo que afirmar que a mí me gusta mucho lo que hacía Oriol, porque no era el piano clásico y solista, sino que al mezclarlo con el instrumento número uno de Colombia, el tiple, genera una combinación tímbrica que me produce emoción, me suena a Colombia. Es más, el tiple le da un sabor único al piano.

Y a mí sí que me criticaron.

—Pero ve, y ¿vos no estudiáis en el Conservatorio música clásica?

—Sí, y ¿qué? A ver... ¿Por qué vamos a menospreciar nuestra música, si es tan linda?

A mí me hizo la guerra más de uno, pero no me afectó para nada, yo seguí tocando. Cuando me invitaron como solista de la Sinfónica de Colombia, por ejemplo, el director me dijo:

—Ruth, vamos a hacer tal concierto... pero, como usted toca música colombiana, interprete de bis un bambuco.

Él que me autoriza y yo que me pongo a estudiar los bambucos “Bochica” y “Bachué”, composiciones de mi suegro, Francisco Cristancho, hermosos; y claro, los toqué a mi manera, de oído y machucado.

### ***Maestra, usted tiene una amplia trayectoria pianística. Cuéntenos de ella.***

Estudí en el Conservatorio en Bogotá hasta que me gradué. 10 años, no sé, yo soy mala pa' las fechas, oís. Y una vez graduada me dieron una beca para estudiar en Viena, Austria. Pero miren lo que me pasó: yo jugaba básquet y, en una de esas, ‘purrundum’ me tronché el dedo pulgar de la mano derecha. A veces, uno no es consciente de las consecuencias. Fue terrible. Esto pasó unos días previos al viaje a Viena (1968). Y todo el mundo me decía:

—Pero, ¿y cómo te vas a ir con ese dedo tronchado?

—¿Cómo no me voy a ir si tengo una beca? Hago lo que sea por estudiar, así sea sola.

Y llegué a Viena con el dedo dañado. Pero cómo les parece —eso lo recuerdo con cariño— que los compañeros de música le decían a la profesora:

—Profe, no le dé clases a Ruth, ella no puede tocar con las dos manos. Y yo les respondía:

—Pues toco con la izquierda, me vuelvo ‘izquierdista’. La profesora Gertrude Kautzky sentenció:

—La voy a poner a tocar con la izquierda, pero se tiene que someter a comenzar de cero

—¿De cero? Pero, si yo ya me gradué en Colombia.

De ceros, es de ceros, o sea, Do, Re, y me botaba la mano... Do, Re, Mi, y me botaba la mano. ¡Hágame el favor! Me tuvo en esa forma más de un año. Hice lo que nunca había hecho. Me consiguió música para la mano izquierda, entre ella, el concierto de Ravel, muy difícil. Eso, a la postre, fue una bendición.

—¡Ay, Dios mío! se volvió izquierdista —Me decía una amiga.

—No hablé duro que van a pensar que es verdad.

Pero el dedo no se recuperó, así que en Viena me hicieron una cirugía, me sacaron trocitos de tendón y me lo reconstruyeron. Afortunadamente estaba allí, porque en Colombia no creo que hubiera tanto avance de injertos en medicina. Una obra casi de artesanía. Al principio me quedó el dedo pegado a la muñeca, pero yo soy muy paciente y tengo disciplina, con las terapias me fue abriendo poquito a poco y mientras tanto la mano izquierda tuvo una posibilidad de desarrollo increíble. Pero, mire cómo es uno de necio,

cuando me empezó a abrir, cuando pude volver a tocar, dejé de hacer los ejercicios, ¿si ven que lo tengo más cerrado? Así es uno...

### ***Maestra, ¿cuándo decidió volver a Colombia?***

Estuve dos años en Viena aunque yo tenía beca para tres; pero me vine a Colombia dizque a visitar a mis papás y a mi novio, Mauricio Cristancho, y ¿ya saben qué pasó? Yo tenía en mente visitarlo, pero, al hombre le dio por: ‘Casémonos’. Y a la muchachita le dio por decir ‘Sí’ y ahí quedó... Me casé y me instalé en Bogotá. Mi ex esposo es una belleza de persona. Tuve solo un hijo, Sergio, me basta y me sobra... es divino y me hace completamente feliz. En Bogotá me dediqué a tocar como solista (los conciertos que hacía en esa época eran para la mano izquierda) y en dueto con Jaime Llano. Posteriormente, conformé una agrupación, Ruth Marulanda Trío, con Luis Fernando Cardona, guitarra, y Carlos Renán González, tiple. Lógicamente, yo podía tocar sola y que se sintiera colombiano, pero me hacía falta el acompañamiento típico. Con ellos he realizado conciertos y grabaciones. Muchos músicos no graban porque les da miedo equivocarse. Yo digo: claro que uno se equivoca, pero, cuando lo hace busca que se sienta la equivocación bonita. Qué tal uno pensar que tiene que tocar siempre perfecto. No, a mí el perfeccionismo nunca me ha gustado. Trato de tocar lo mejor posible, pero nada perfecto.

### ***Maestra, además de tocar, usted se reconoce como una destacada profesora de piano. Cuéntenos de esa experiencia.***

Desde que llegué a Bogotá después de estudiar en Viena me puse a dictar clases de piano. Intenté en un principio hacer énfasis en que los alumnos desarrollaran la mano izquierda, pero eran muy perezosos, enseñados a tocar con las dos manos. Escogía diversos tipos de obras para mis estudiantes: música clásica, música brillante y, sobre todo, música colombiana. Todos sabían que tenían que estudiar bambucos y pasillos conmigo, era prácticamente una obligación.

—Ustedes tienen que tocar música colombiana o si no, no me hablen.

Recuerdo con mucho cariño a mis alumnos. En este momento vienen a mi memoria Álvaro Puig, médico, quien vive en Estados Unidos y sigue tocando música clásica y colombiana. Y Germán Darío Pérez, alumno mío desde que era niño. A él yo le decía:

—Tenés que tocar música colombiana. No me vas a decir que te vas a dedicar solamente a la música clásica, porque, te ‘destotaluto’.

### ***¿Y cómo enseña a sus alumnos a tocar bambucos y pasillos? ¿Qué técnica utiliza?***

La más sencilla, les pongo primero a tocar la mano derecha para que sepan qué es lo que van a acompañar y, luego, yo les muestro con mi mano izquierda cómo se interpreta el ritmo, que es más difícil para ellos. Cuando vamos a juntar las dos manos, les digo:

—Tengan cuidado, aprendan bien las melodías de la mano derecha y el acompañamiento de la izquierda, porque si no, se van a volver un ocho. Algunos dicen:

—¡Ay no!, eso es muy difícil, Ruth. Qué pereza.

—¿Pereza? ¿Cómo le va a dar pereza tocar música colombiana, niño? Venga para acá.

—No, no, no entiendo, yo no sé cómo hace usted para tocar eso.

—Primero que todo, amo la música nuestra, le pongo el corazón; segundo, la hago sencilla para que no se sienta como algo difícil, llena de cosas.

Para facilitar el proceso, empiezo con pasillos y luego, poquito a poco, les enseño la síncopa, que es lo que les cuesta más trabajo. Así voy entregando esta felicidad que siento por dentro. Uno como profesor debe tratar de hacer que los alumnos conozcan muy bien el instrumento y sus posibilidades. Y si lo conocen, pueden tocar cualquier música, incluso la colombiana. Ese proceso de aprendizaje debe ser natural, algo como aprender a hablar. Hace unos años publiqué un libro, *Piano: nuevo manual didáctico de música colombiana. Región andina*, en el que hago una propuesta de esquemas rítmicos de acompañamiento de distintos géneros musicales. Lo que me interesa es que los estudiantes aprendan a conocer nuestros ritmos de tal manera que no se les dificulte, que su aprendizaje sea más sencillo, que tomen la música colombiana como una alternativa de importancia, que la investiguen.

### ***Maestra Ruth, ¿qué es la música para usted?***

La música para mí es todo, porque, además de que la puedo disfrutar estudiando, la siento y me hace vivir con alegría, con plenitud, como debe ser. Un amigo, Gustavo Adolfo Renjifo, me puso ‘Rumbarulanda’ porque soy muy alegre, muy rumbera para tocar en el piano. Es que soy feliz con la música.

### ***¿Para qué le sirve la música a la sociedad?***

Se aprende a conocer al país; tocando nuestra música se revela lo que somos, digamos, desde los ritmos (bambucos, pasillos, joropos, valeses), se descubre cada región. Entonces, yo creo que la música enriquece a cualquier músico y a cualquier oyente.

### ***¿Para Ruth Marulanda existe el piano colombiano?***

No es que exista una técnica particular para tocar la música de Colombia, la técnica es la misma que uno estudia cuando está en el Conservatorio, pero, para tocar la música colombiana es necesario amarla, disfrutarla, eso es lo más importante. El piano no es colombiano... uno lo hace colombiano.

Así, a través de la voz imborrable de su piano en la que nos deja sentir que vive para la música, nos recuerda que en sus manos este instrumento universal se hace latinoamericano y colombiano, que con su disciplina y rebeldía nos introduce en un viaje al pasado que también es presente y que nos proyecta al futuro. Esperamos que en esta conversación se haya podido sentir su sonrisa, su espíritu jovial y su inocencia plateada, así como su tenacidad a flor de piano y su virtuosismo con corazón de bambuco; porque en Ruth Marulanda, más allá de la música y de su pasión, está la convicción de entregar un legado que trasciende la memoria. ■

#### **Referencias**

Marulanda Salazar, Ruth (comunicación personal, 12 de febrero de 2020).  
Marulanda Salazar, Ruth (2009). *Piano: nuevo manual didáctico de música colombiana. Región andina*. 2. ed., Bogotá: Raúl Walteros.



Escucha el pasillo *Sergio*  
Ruth Marulanda.

Piano  
Versión de concierto

# Sergio

(Pasillo)

Ruth Marulanda Salazar

*Dedicado a mi hijo, Sergio*

Transcripción: Grupo Músicas Regionales  
Universidad de Antioquia

$\text{♩} = 160$  *Enérgico*

mf *f*

5 *mp*

9 *mf* *f*

13 *mp*

Reo. \*

*dolce e legato*

A'

17 *p*

22 *mp*

27

32 *pp*

B

36 *mf* *f*

41

*mf* *f*

This system contains measures 41 through 45. The music is in G major and 2/4 time. Measure 41 starts with a half rest in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 42 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 43 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 44 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 45 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Dynamics are *mf* and *f*.

46

*mf* D.C. al Coda

This system contains measures 46 through 48. The music is in G major and 2/4 time. Measure 46 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 47 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 48 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Dynamics are *mf*. The system ends with a double bar line and repeat dots. The instruction "D.C. al Coda" is written above the staff.

49

A" *f* *Leg.* \*

This system contains measures 49 through 53. The music is in G major and 2/4 time. Measure 49 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 50 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 51 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 52 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 53 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Dynamics are *f*. The instruction "A" is written above the staff. The instruction "Leg." is written below the staff. The instruction "\*" is written below the staff.

54

*Leg.* \* *Leg.* 3 1 2 3 \*

This system contains measures 54 through 58. The music is in G major and 2/4 time. Measure 54 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 55 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 56 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 57 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 58 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Dynamics are *Leg.*. The instruction "\*" is written below the staff. The instruction "3 1 2 3" is written above the staff.

59

This system contains measures 59 through 63. The music is in G major and 2/4 time. Measure 59 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 60 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 61 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 62 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass. Measure 63 has a half note G in the treble and a quarter note G in the bass.

JULIÁN BOHÓRQUEZ CARVAJAL\*

## RUTINAS DE UNA MADRE



Me levanto a las cinco de la mañana. Le hago el desayuno, le alisto la ropa, le empaco la merienda, lo acompaño hasta la puerta siempre. Lo espero a que salga del partido a las cuatro, con leche caliente y pan fresco. Le plancho el uniforme del día siguiente. Eso si no me interrumpen, y todos los días me interrumpen: el párroco, doña Gloria la vecina, el médico, el alcalde, el tendero. Vienen a todas horas, a decir pendejadas, a preguntar por qué hago tanto oficio, si hace tres años que dizque al niño me lo mataron.

# ANUNCIO HOSPITALARIO

Se solicita a todos los usuarios abstenerse de fallecer en horas de cambio de turno.

Atentamente:

La Administración.

\*Escritor, médico cirujano, magíster en Filosofía de la Ciencia de la Universidad de Caldas (Manizales, Colombia) y candidato a doctor en Filosofía





Cuando entraron a avisarme lo que había pasado en la Sala Botero, me contuve. Mi cargo y mi peinado no pueden desentonar. Me acomodé el corbatín y tosí carraspeando un poco.

No hagan nada todavía, dejen que ya voy.

Qué hacer en un caso de estos, eso no me lo explicó nadie. Pero estoy mayorcita y para algo tengo autoridad. Mandé a traer tres paraleles e hice que la cercaran en el rincón por el momento, que nadie la fuera a tocar, que de todos modos miraran las cámaras para reconstruir lo ocurrido. Esto da para más, pensé. La hoja de laurel coronando la cima lo sugería.

Desde que uno entra a esto le dicen: no coma en el puesto, no se quede dormido, no hable por celular. Pero a ver, quién cumple. Cuando entro al circuito me siento aislado del mundo y a la vez con todos, siento ese poder de verlos y de seguirlos sin que sepan de mí. Frente a mí son vulnerables como nunca aunque no les vaya a hacer nada. Es como cuando alguien se mira en una ventana que refleja la luz y uno está del otro lado viendo cómo se mira la cara. Casi siempre estoy solo porque el capitán viene muy de vez en cuando, viene de ronda y se va. De resto, siempre yo aquí, encerrado por estas dos puertas (la una de clave y la otra de tarjeta) y al mando de esta cabina de monitores.

Ese día me había llamado mi arrocito en bajo y yo miraba las pantallas mientras hablaba. Pero no sé qué me dijo que me descuidé y ahí fue donde pasó lo que pasó. No sé por qué cuando hablo por teléfono tengo que mover las manos o cambiar de posición o alguna cosa así. Estoy a punto de volar pa la porra, a no ser que la directora haga entrar en razón a mi capitán y le explique que la novedad más que perjudicar al museo lo beneficia.

Soy un artista de la cagada, me da risa el revuelo que han armado por mi obra pero mis móviles son sencillos. Me impresiona mucho cagar, no desde siempre, pero hace mucho tiempo, y es como si la mierda fuera mi gran destino. Ese silencio frente a algo que todo el mundo conoce de tan cerca, eso que todos quieren evitar, que no se les asocie ni con el acto ni con el producto. Todos andan campantes y sonrientes, siempre deslindados de sus desechos, la reserva que tienen con la cagada va más allá de la intimidad, porque hay cosas íntimas que de alguna manera terminan por traslucirse en los asuntos cotidianos: un movimiento sexual, una mirada que denota una vida serena, gestos que solo podría tener un padre o una madre acariciando su hijo, detalles así, como efluvios del ser. Pero de la mierda, ni el rastro frío. Creo que ni un espía en la guerra fría hubiera sido capaz del hermetismo y la simulación que cualquiera le dedica a su mierda (demás que se entrenaban cagando). Es como si no existiera. No es justo.

Desde *El obispo negro* Botero no ha pintado y mucho menos dibujado nada que valga la pena. Ahora gano bien y todo pero no dejo de ser de esta ciudad, no dejo de pasar por La Veracruz o por El Raudal y ver que las putas que él pinta nada tienen que ver con las nuestras, nuestras putas..., nada que ver con la generosidad y la grandeza de unos seres que a los hombres con hambre les dan de comer —solo por dar un ejemplo desde mi rol de

transeúnte del vecindario del museo, aunque también desde mi vida nocturna—. Lo suyo es la caricatura onerosa, a gran escala y bajo nivel.

Bueno, el caso es que como autoridad me competen las medidas, y siempre me obligaré a la lucidez: debía responder a la altura de un gesto que a primera vista tenía una fuerza de transgresión incomparable.

Los paraleles eran como esos tubos para hacer la fila en el banco, con unas bandas que se extendían a la altura de la cintura del espectador. Esto era provisional, no es que me gustara de a mucho: mandé cortar ocho varillas de chingalé de treinta centímetros cepilladas por los cuatro cantos, y con una cinta fucsia que desde hacía tiempo rondaba por la oficina hice diseñar una vésica piscis que enmarcara la mierda saliendo desde el rincón por toda la diagonal del cuadrado que se formaba trazando las perpendiculares desde la doble distancia del bollo laureado al vértice del rincón (esto no hubiera sido posible si la plasta no hubiera quedado sobre la diagonal). Un día nos llevamos en eso y al día siguiente teníamos nueva pieza en la colección.

En la grabación del 5-20 aparecía el tipo todo campante: pasó de mirar la chocolatera y el hombre con birrete para acuclillarse en el rincón escogido: entre el cuadro del gordo echado en el techo y el tipo que se está cayendo del caballo. Y ahí se quedó, la cámara cogió todo, me llamó la atención lo bien vestido que iba y el sombrero, verde oliva como una campana, parecía de espantapájaros. Me pareció bien curioso también que después de poner la hoja se quitara el sombrero y le hiciera una venia a sus gracias. Cuadro, cuadro el de las caras de la gente mientras él hacía lo que hacía, y él ahí quieto, la estática del sombrero era la reproducción de su quietud. Cuando salió, salió como si nada y hasta se despidió de Narvéez con dos dedos levantados.

Lo que me pareció más charro fueron las reacciones de la gente cuando la exposición quedó lista con todos los fierros. Hubo de todo. Aquí pongo lo que se logra captar de las cámaras: dos muchachos con pinta de universitarios se echaron para atrás apenas vieron la mierda, o bueno, uno se echó de para atrás y el otro dijo ¡Qué mierda es eso! Unos extranjeros que llevaban escarapelas dizque de Seminario de Teoría e Historia del Arte, empezaron a mirar y hablar, y mire que no ha mirado y hable que hable, a veces miraban para el techo con una mano en la cumbamba. Un españolete le dijo a otro: ¡Vamos tío que esto es estética! ¡Cómo ves ese aparecer? ¡Qué se habrá creído este chaval! Y el otro, colombiano, le respondió: pues qué te dijera hombre, esto es una muestra ejemplar de interpelación en el arte,

mirá nada más cómo nos habla el aroma, esta obra impacta en lo visual, en lo olfativo, en lo gustativo si se tienen en cuenta las conexiones gusto-olfato e incluso en lo auditivo si le contamos las moscas. Con lo dicho por el compatriota una argentina se animó a terciar: Che, ¿viste? ¡Qué loco! Qué groso... este pibe sí sabe lo que somos y no se anda con grandiosidades, pinta una mierda y sale... mirá la hoja, somos a pesar de... ese es el mensaje... lo brutal es que no se pega a nada, ni a la obra ni a la autoría, mirá que ni firma... en unos días no estará más ahí, chao de obra dirán las moscas y según dice aquí él ni presentó su obra... ¡me hace flashar! Flipé, loco, ¿viste? Es una versión criolla de los mandalas. Después entró otro que según me dijeron es chileno: Cachai weón la ueá! E'to pué ser una mierda po, pero e' la muestra de que el arte nace en la contemplación del espectador. E' la muestra de que el diálogo que se establece entre el contemplador y la obra es lo que configura el llamado rilqueano, el mismísimo mandato: has de cambiar tu vida. E'ta obra, aunque sea una mierda, cambia mi perspectiva del arte, que e' como decir que cambió mi vida. ¡E' que cómo e' posible e'ta weá en un museo! Pero ya que e'tá, ¡chucha, cómo me da en la cara po!

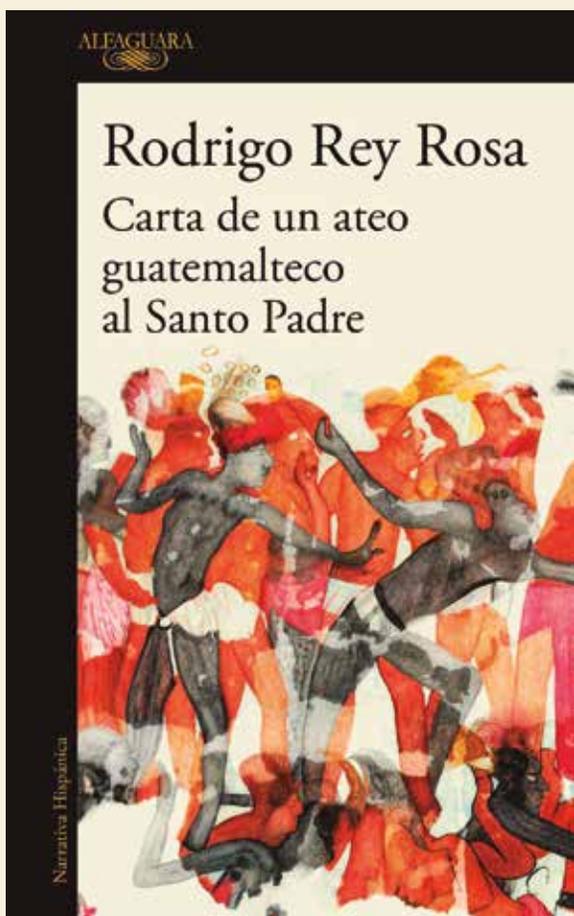
Con nadie intimidad como con ella, nunca ese silencio. Nunca tan yo para ella, nunca tan debido a otra cosa como al descanso que me otorga. Merece todo de mí, todo mi cuerpo, toda mi concentración y mente en blanco, ausencia de toda distracción. Y si no digo su nombre no es por pudor. Es la Innombrable, la Incognoscible. Mi abuelo decía que la experiencia y la... nadie la coge. Porque es la Intocable.

Nunca he entendido cómo es que en las películas hay gente que lleva revistas al encuentro. Signo de desespiritualización. Yo soy espiritual y ese día seguí siéndolo. Ni siquiera tuve que pensar en Kelly o Pinzón que siempre me ayudan en los bollos difíciles: no hay fibra como sus rostros. El papel del rostro en la cagada, como para una tesis, veo unos rostros y cago. Qué pensarán ellos de que yo los piense; a mi manera, son solo míos. No cualquiera merece nuestro rostro cuando cagamos, esa angustia tan secreta, el semblante de meditación mientras se espera. Cuánto se juega en una cagada... gestos nunca antes vistos, ni después, ideas fundamentales, respiración que recarga el mundo.

Este tiempo necesita filosofar sobre la mierda, y yo lo hago con mis obras. Porque nada tan estéril como pensar, como pensar y decir y explicar. Yo prefiero poner ahí y no decir qué es lo que pienso. Y no hacer más que cagar. ¡Qué belleza de palabra! Sobre todo en alemán, donde suena a silencio, a invitación a callarse, como lo que es: aire, silencio y concentración. En francés le cabe el mar. ■

CINE COLOMBIANO  
90 ESCRIBITORES  
3K PELÍCULAS  
4K TEXTOS SALA  
50 FESTIVALES  
1K DIRECTORES  
CICLO PUBLICACIÓN LISTA LATINOAMÉRICA

**30** AÑOS DE  
AMOR POR  
EL CINE



## UNA ESCALERA AL INFRAMUNDO

**MARCOS FABIÁN HERRERA MUÑOZ**

*Autor de *Oficios del destierro*,  
*Un bemo en la guerra* y *Palabra de Autor**

Rodrigo Rey Rosa  
*Carta de un ateo guatemalteco al Santo Padre*  
Editorial Alfaguara, 2020

Décadas atrás, muchas de las exploraciones literarias del mundo indígena, tan celebradas por su exotismo y arriesgada experimentación estética, derivaron en bodrios folcloristas con plausibles reivindicaciones políticas pero escasos logros artísticos. El afianzamiento de arquetipos convertidos en marcas registradas para celebrar los provincialismos, y el fervor nacionalista que convertía al escritor en portavoz de un territorio y a su obra en un emblema, malogró, por obra del desgate de las fórmulas, las tentativas novelísticas que se aventuraron a indagar los enigmas del universo ancestral de América Latina. Los nombres de Manuel Escorza, José María Arguedas y Miguel Ángel Asturias son, por fuerza de la tradición, los referentes para remitirnos a dicha vertiente. Con obras dispares en su factura, el indigenismo literario advirtió una realidad que emplazaba a los escritores a interpretarla.

Alrededor de este incitante desafío para la literatura latinoamericana, siempre se esgrimieron contrapuestos postulados que testimoniaban la enardecida disyuntiva para los escritores. Hubo quienes creyeron que toda posibilidad creativa derivada de la revisión de la esfera aborigen debía estar predeterminada a la exaltación. Sin observar el rango literario, esta corriente destiñó muchos libros que legaron solo un testimonio sociológico. También existieron entusiastas de la naturaleza montaraz y de la cosmovisión de los nativos, que cerraron toda tentativa de desciframiento de la faceta autóctona, por creerla sagrada y solo digna de valoración desde su cariz contemplativo. Pasados los años, y lejos de las doctrinas y los movimientos,

hoy se confirma que el auscultamiento de los pueblos primigenios de América Latina es para la literatura un rico filón, que antes que agotarse, se explaya en los pliegues inexplorados de nuestros países de historias turbulentas e inacabadas.

En Guatemala, la expoliación ha pervivido como una manifestación de todos los tipos de poder. Bien sean los colonos, los militares, las satrapías, las multinacionales o la iglesia, en este país, en el que la violencia ha sido no solamente la partera de la historia, sino también, su niñera e institutriz, las luchas por su autodeterminación han configurado un largo litigio con opresores de distintos rostros. Dicha violencia, examinada desde los márgenes de la historia, y puesta a contra luz a partir de los códigos que se erigen en pautas de comportamiento para los amparados bajo la égida del hampa, ha sido la obsesión de Rodrigo Rey Rosa. Su escritura, siempre febril y crepitante, le ha permitido diseccionar la vida de un país en el que la ley es una lejana entelequia, y el poder, una conjura de variados orígenes apropiada de los métodos del desafuero. La suya, es una estética de la degradación que se despliega en dosis exactas de precisión dantesca.

La *Carta del Ateo Guatemalteco al Santo Padre*, escrita por un hombre de inquietantes resonancias biográficas y similitudes nominativas con el novelista, llamado Román Rodolfo Roviroso, expone a su Santidad el Papa Francisco, el dilatado y tortuoso proceso de defensa de unos territorios liderados por unos cofrades de la provincia de Sololá y Chimaltenango. Esta epístola, como recurso de la lúdica novelística, sirve de umbral a la ficción. Lo que encontrará el lector de esta novela es un relato, en el tono de vértigo y desasosiego al que nos tiene habituados en sus libros, en el que dos dimensiones se fusionan con audacia. Un ejercicio disolvente que un comparador de religiones guiado por su avidez intelectual y su filantropía genuina, nos devela en sus impenitentes viajes a la localidad de Canjá.

Este personaje, asediado por ruidos espectrales en sus noches de insomnio y de delirios concupiscentes, perturbado por sus búsquedas antropológicas, de la mano de don Melchor —¿Chamán, baquiano, brujo o sabio? ¿O todas esas investiduras fusionadas en el mismo hombre?—, ingresa a un mundo de arcanos y de pasmosa mixtura de creencias. Como solo puede ocurrir en esta fracción del mundo, una convergencia de saberes y prácticas, de ritos y dogmas, fraternizan las cosmovisiones católicas e indígenas. Manifestación proverbial de aquello que en el lenguaje académico se define como sincretismo.

Motivado por una vocación justiciera, cuando no mesiánica, la identificación de los autores de la apropiación ilícita de las tierras en las que los nativos habían amoldado a sus concepciones terrígenas el credo de la religión fundada por el apóstol Pedro, se convierte en el fundamento de su labor. Comparar religiones, indagar los universos

intangibles que encierran las voluntades de quienes adhieren a una preceptiva e invocan una deidad para salvar sus destinos. Porque los Kaqchikel ortodoxos, en su singularidad mística, reafirman el designio que los pueblos ancestrales de América Latina han seguido desde que se ostenta el apelativo de mundo nuevo: rehacer sus nociones de sacralidad a partir de la incorporación de lo que primero fue impuesto y luego asimilado.

En un país en el que los sucesivos gobiernos han confirmado la imposibilidad de convertir el ejercicio de la política en un diálogo civil, el mundo indígena, en su diversidad étnica y complejidad cultural, se afianza como el bastión de resistencia a la claudicación de la democracia. Esa misma inexistencia de un proyecto de nación transige con una iglesia despótica e invasora. En Guatemala, ante la descomposición de todo atisbo de civismo, los pueblos originarios han obrado como fortaleza de lo que el mundo occidental denomina ética. En ellos se atesora un cúmulo de saberes incomprendidos para los raseros del conocimiento cartesiano. Esto lo confirman varios pasajes de esta novela.

El haberse decidido a una exploración a los estanques mayas de Canjá, acompañado de su hijo Arquí, marca un punto de quiebre en la novela. Una inexplicable curación ocurrida después de la caída a un barranco de Julio, el hijo de don Melchor, le hace creer que ha presenciado un rito sacrificial. Es la parte del relato, en la que, con sutileza, se confrontan dos concepciones, dos lógicas y dos formas de asumir la vida. Es la racionalidad de un mestizo agobiado por el peso de lo inexplicable. Es la magia —¿habrá palabra más exacta?— de un universo que se sustrae a los procedimientos de la ciencia. Es un pensamiento mítico que obra por ensalmo, sin la liturgia del discurso y sobrevenido por una sucesión atávica. Es la revelación, con los recursos propios de la novela moderna, de un terreno insondable, que solo un talento como el de Rey Rosa logra convertir, como si apelara a los artilugios de un chamán, en literatura cimera.

El billete de quinientos euros, encontrado entre las páginas setenta y seis y setenta y siete del libro *The Uses of Images*, abre en el comparador de religiones unas opciones. Una vez decidido en el juego del albur, llega a un casino. Seguro que el dinero ganado en la ruleta debe ser destinado a la causa noble de los cofrades: emprende su último y fatídico viaje. Rey Rosa, arquitecto de tramas simétricas, construye una alegoría del descenso y la decrepitud. Siempre se huye, pareciera ser la premisa creadora del autor, para encontrar lo insospechado. Un afán vital que en esta novela se entrevera con el desenfreno y la pulsión, rasgos que se entrelazan con la vorágine de un país en el que la muerte no es castigo ni condena. Solo un designio que arrastra a los hombres, con fuerza infernal, tal vez al vacío, o a ese remanso de silencio y paz en el que se sumerge el comparador de religiones en su último duelo. ■

# CHUMBEAR LA VIDA

*Kutij*

Tiempo

*Uigsa uarmi*

Vientre de mujer

*Kutij*

Tiempo

*Uigsa kari*

Vientre de hombre



Benjamín Jacanamijoy Tisoy (Manoy Santiago, Colombia, 1965) es sabedor inga y diseñador gráfico de la Universidad Nacional de Colombia. Su nombre artístico, Uaira Uaua, Hijo del Viento, aviva el espíritu de sus investigaciones: recuperar la memoria ancestral que portan las mujeres tejedoras de cultura y escuchas atentas a la tradición. En *El chumbe inga* explica, mediante numerosos ejemplos, lo que cabría llamarse *auaspa kilkai*, en quechua, escribir tejiendo. Para ello el autor recurre a una colección de fotografías, diseñadas a partir de figuras tejidas, y a una serie de textos en versión bilingüe español-quechua. Las fotografías y los textos intentan traducir el arte del chumbe. Postulan una lectura de los saberes diversos finamente entretejidos y preservados durante siglos por las mujeres del pueblo inga. En el chumbe se expresan historias y conceptos, palpables al ojo y al tacto, en secuencias que definen la vida humana en relación íntima con todo lo existente.

Para incursionar en los saberes del chumbe, es necesario que nos desacomodemos de las formas tradicionales de la lectura de textos alfabéticos. Aquí se invita a la abstracción geométrica y a la conexión con el territorio. Un fragmento de la obra (p. 187) nos habla de la capacidad para sintetizar procesos vitales y conocimientos históricos. La imagen de la página anterior, la cita, hace parte del escrito de un chumbe que mide cuatro metros y está formado por “diseños” o “labores”. Dentro del chumbe, cada símbolo oscila entre siete, nueve u once centímetros de ancho. Cada abstracción geométrica representa una clave sobre la vida y el pensamiento de los ingas. Cada símbolo recoge una experiencia de vida ligada a la conservación del equilibrio entre las especies.

Las mujeres tejen el chumbe para ceñirlo a su *uigsa*, vientre, pues los hilos del pensamiento comienzan en el mismo lugar donde se origina la vida. El *uigsa* tiene forma de rombo. De allí parten las energías que conectan la sabiduría de los seres de los cuatro puntos cardinales. Esos seres y energías confluyen en el centro del vientre. El rombo es el principio, la figura base, del diseño del chumbe. Esta figura geométrica representa la relación complementaria entre los seres que habitan la Tierra. Uaira Uaua, guiado por los conocimientos de las abuelas, desmiente, mediante el estudio del tejido, la idea clásica de que el ser humano es el centro de la vida.

En el fragmento citado, se nos indica que todas las formas de existencia —humanos, animales, plantas y minerales—, si bien son de

órdenes distintos, comparten el mismo origen y son interdependientes. El origen es el punto de intersección de todas las existencias. Los diseños *uigsa uarmi* y *uigsa kari* indican que para la creación de la vida, cualquiera sea su manifestación, es necesaria la confluencia de las energías femeninas y masculinas, la unión en equilibrio de los opuestos. Dos matrices creativas que habitan en todos los seres y que participan en un mismo tiempo y en un único espacio. De ahí que el diseño *kutij* aparezca entre *uigsa uarmi* y *uigsa kari*, pues indica que todo lo existente, al igual que las partes de un rombo, cohabita de manera simétrica y complementaria en un tiempo, cuando se les piensa desde el centro, desde el origen. En ese lugar, los seres, según nos lo aclara Jacanamijoy Tisoy, se saben dispuestos para reintegrarse a sí mismos y al resto de energías y formas de vida.

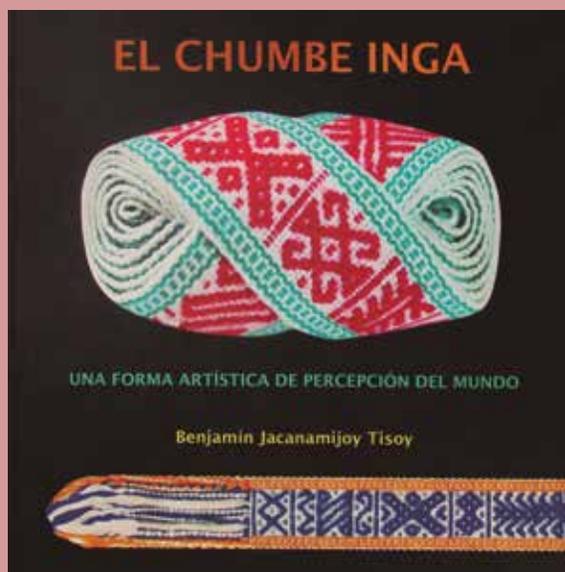
Esta experiencia de escribir tejiendo —cuidadosamente explicada por Uaira Uaua— nos recuerda que es necesario trasegar por otras maneras de representar el mundo si queremos comprender lo que somos. Para el pueblo inga, el conocimiento no se percibe como una actividad intelectual solitaria, sino como una construcción colectiva, conversada, tejida y laborada, en la cual no se privilegia ningún lenguaje en especial. El texto no es superior a lo pensado ni lo pensado a lo compartido. El pensar haciendo y compartiendo le da sentido a la sabiduría ancestral.

En esta experiencia, el conocimiento es holístico, es decir, vincula sujetos, materiales y registros distintos. Implica el uso simultáneo de los sentidos, sin darle predominancia a uno de ellos en particular. Las voces de las abuelas ingas, que no escuchamos en las ciudades, aparecen escondidas en las fotos de Jacanamijoy Tisoy. Ellas saben que sus chumbes son lecciones de vida, consejos. Mientras cuentan oralmente, los saberes de su cultura se van tejiendo en el chumbe. El tiempo de lo narrado en una historia es el mismo tiempo en que se teje el chumbe. El tiempo tejido es el tiempo memorioso. El chumbe, en este sentido, es el registro directo de la palabra oral. La palabra articulada, reída, cantada, dolida, se vuelve arte, color, textura; su poder se porta en el cuerpo para proteger la vida y la memoria. Las mujeres ingas fajan su vientre con el chumbe para cuidar de sí y de los demás, de las vidas futuras y antiguas.

La mama Concepción Tisoy de Tisoy indica que “*auilliy* es urdir los hilos, hacer con los hilos la trama en la tierra para empezar el *auay* o el tejido con sus labores. *Singa pallay* es el instrumento con el cual se va escogiendo los hilos de colores que van conformando el chumbe con su historia. Macana es el objeto que guía el hilo conductor del chumbe” (p. 164). No solo la tinta, el papel, el teclado y los caracteres nos ayudan a representar el pensamiento. No solo la escritura alfabética es el instrumento del saber. Hilar la lana de oveja y teñirla con barro, apoyar en palos la trama y tejer con la macana son procesos cognitivos legítimos, valiosos y muy complejos. Estas

formas de escribir, propias del pensamiento ancestral, también deberían enseñarse y emplearse en la escuela moderna. Ellas enriquecerían con toda certeza la investigación y la ciencia. Ellas alegrarían los procesos de aprendizaje. Le devolverían la familiaridad a la sabiduría y el cariño a las memorias. Dentro de estas pedagogías, todas tejemos juntas, a la par, atendiendo las historias, enseñando las imágenes que van surgiendo de los hilos.

Aprender de la sabiduría transmitida a través del chumbe es una tarea reconfortante para el tiempo que estamos atravesando. Un ejemplo sencillo daría cuenta de la relación entre el mundo ancestral y las luchas de las mujeres contemporáneas. Siempre nos hemos preguntado por qué tanta violencia contra las mujeres. Leyendo en chumbe descubrimos una doble razón: 1. Hemos desconectado nuestra existencia de la existencia de la madre, de la Tierra y sus seres. Es decir, los hemos desvirtuado y degradado. 2. Hemos separado al hombre de su energía femenina y a ella la hemos cargado de prejuicios. Activar el *uigsa kari*, a contracorriente de esas dos posturas enseñadas en el mundo moderno, urbanizado y acelerado, armonizaría la energía masculina del mundo. Le devolvería el cuidado y el respeto por el vientre propio. Cada hombre es vientre, es energía femenina. La superación de la idea de un vientre puramente femenino, lejano del cuerpo del hombre, armonizaría la desmesura del tiempo autoritario y violento que vivimos. Un tiempo administrado por estructuras patriarcales, un tiempo marchito de vientre masculino sin palabra. Chumberar la vida celebra un tiempo que no es lineal ni una unidad de medida de la existencia. Cuando chumbeamos la vida, el tiempo se hace *kutij*, una existencia de tiempo espiralado, donde se reconecta la comunicación y la armonía entre nuestros vientres. ◻



Benjamín Jacanamijoy Tisoy  
*El chumbe inga. Una forma artística  
de percepción del mundo*  
Bogotá: Ankla Editores S.A.S, 2017



# PALPAR LA IMAGEN

**SELNICH VIVAS HURTADO**

Profesor Facultad de Comunicaciones  
Universidad de Antioquia

Ocho años. Treinta y dos viajes por los lugares más apartados del planeta. Un equipo de asesores que incluye esposa, hijo, expertos navegantes, pilotos, escaladores, traductores, diseñadores y cineastas. Aviones, helicópteros, autos, barcos, canoas, botes, globos voladores, trineos y, por supuesto, cámaras con los lentes más potentes para traducir las imágenes al blanco y negro. Así llegan las fotografías de Sebastião Salgado a convertirse, luego de un estricto proceso de selección, en una obra de 46,8 x 70 cm, 5,6 kg y 519 páginas. Para algunos, una declaración de amor al planeta. Para otros, una denuncia de la estupidez humana. En ambos casos, asistimos a una empresa monumental: ir al pasado para recuperar la conciencia de nuestra absoluta pertenencia a la naturaleza. En palabras de Salgado, durante las numerosas estaciones del peregrinaje, fueron comprendiendo “lo absurdo que es creer que la naturaleza y el hombre puedan existir por separado” (p. 6). Esa creencia, basada en las ilusiones del desarrollo, la extracción y la acumulación de bienes y servicios, llevó a la “pérdida de nuestra conexión con la naturaleza”. Lo que “representa un amenaza muy seria para la humanidad” (p. 6) pues les enseña a quienes habitan en las ciudades que no necesitan de la ballena, del albatros, del pingüino

Página anterior, Sebastião Salgado, detalle de la mano de una iguana marina, Islas Galápagos, 2004, p. 121.



Detalle de una tormenta en las montañas de Makay, Madagascar, 2010, p. 180.

para vivir. Por el contrario, en los confines del planeta, allí donde lo humano sigue integrado a la naturaleza, la vida pervive en biodiversidad, alimento y magnificiencia desde hace miles de años.

Por el documental *The Salt of the Earth* (2014), de Juliano Ribeiro Salgado y Wim Wenders, sabemos que el proyecto de Sebastião Salgado implicaba grandes tensiones ideológicas y contratiempos logísticos. De un lado, los viajes por el mundo buscaban ejemplos remotos de la pervivencia de la naturaleza en su estado más arcaico. Para llegar a esos lugares era indispensable el uso de las máquinas y de los recursos económicos que tanto mal le han hecho a la naturaleza. De otro lado, visitar las zonas alejadas del influjo humano moderno y habitar en culturas integradas a la naturaleza obligaban a una autocrítica en el contexto local. La familia de Salgado, propietaria de industrias latifundistas, había contribuido a la destrucción de la vida en Minas Gerais, la región más devastada por la minería en Brasil. El exotismo nostálgico de lo prístino lejano y el compromiso real por un cambio de vida son dos rutas complementarias y a la vez en discordia para un artista que había abandonado la profesión de economista para dedicarse a la fotografía. Intentar reforestar una extensa propiedad de la familia Salgado, devastada por la ganadería extensiva y la explotación maderera, y así recuperar —por medio del trabajo físico, es decir, por medio de la plantación de más de trescientas variedades de árboles nativos— la conexión con la naturaleza eran tareas imposibles de cumplir sin el apoyo de los grandes mecenas, de los dueños de multinacionales de las comunicaciones y el comercio.

Solo a un fotógrafo que cuenta con el apoyo económico de los grupos de poder le es posible acceder hoy con todas las garantías de seguridad y comodidad a regiones apartadas del planeta. A la Antártida, las Islas Galápagos, Madagascar, Papúa Nueva Guinea, Namibia, Etiopía, al Polo Norte, Alaska, Kamtschatka, Siberia y al Amazonas no se llega a pie desde Minas Gerais y menos cargado de equipos de grabación, luces, cantidades de medicamentos y comida. El apoyo empresarial gestaba, por consiguiente, un reto nuevo. Emplear los recursos de quienes más han afectado al planeta en la reeducación de la mirada humana en torno a la conservación de la naturaleza. Vender el proyecto, bajo la consigna de dar a conocer las maravillas naturales, comportaba al mismo tiempo propiciar el

despertar de la conciencia ecológica. Implicaba vender libros a un altísimo costo para continuar financiando la reforestación de las tierras mineras. En este tránsito de intereses, se ponen de acuerdo el economista y el artista. Salgado sabe administrar enormes recursos por una causa justa. El economista sabe que el dinero lo llevará a aquellas regiones a donde no ha llegado aún la sed del oro y del petróleo. El artista sabe que debe documentar, entre exotismo y monumentalismo, las imágenes de las edades de la Tierra. En las fotos de Salgado, el origen de la vida y las especies perviven desde hace millones de años en un tiempo presente.

La simultaneidad de eras geológicas y de épocas históricas ha sido producida por la intervención de por lo menos dos dispositivos: el ojo y la cámara. Ambos se juntan para crear una imagen en el momento de la obturación. Esa imagen no es la imagen que vería cualquier ojo, cualquier cámara, ni mucho menos cualquier habitante de los territorios fotografiados. En *Génesis*, el arte de Salgado cuenta con una dosis muy pequeña de encuentro fortuito y con una alta dosis de preparación, de escenificación. Salgado se toma el tiempo necesario para entender las condiciones atmosféricas del lugar. Adecúa su cuerpo de humano moderno, envuelto en ropas de marca, a los microclimas, a las tonalidades de la luz y a las dinámicas de los seres que habitan un territorio.

En cada fotografía hay recorrido, temeridad y sorpresa. Aunque no lo veamos, detrás de cada imagen hay un viaje. El fotógrafo se encuentra en movimiento. Se desplaza en un vehículo que lo transporta por el agua, por el aire, por entre los bosques y los desiertos. No hay duda de que la sensación que nos deja es la audacia. Quien acciona la cámara cuelga de algún lado o se asoma desde un globo o un helicóptero. También se acerca más allá de los límites permitidos ante el abismo, el jaguar, el elefante marino. Domina el aliento y el pulso, aunque su presencia queda registrada en la reacción de los fotografiados. Especialmente en el caso de los pobladores del Amazonas, de África, Siberia y Papúa Nueva Guinea. Los retratos que publica Salgado siguen gobernados por la mirada etnográfica del siglo XIX. Este intento por sustraerse de la escena, por capturar situaciones naturales, resulta en todo caso imposible. Quien observa siempre está allí con sus aparatos. La pequeña dosis de ficción que busca el artista es justamente lo que nos causa sorpresa: ¿Cómo

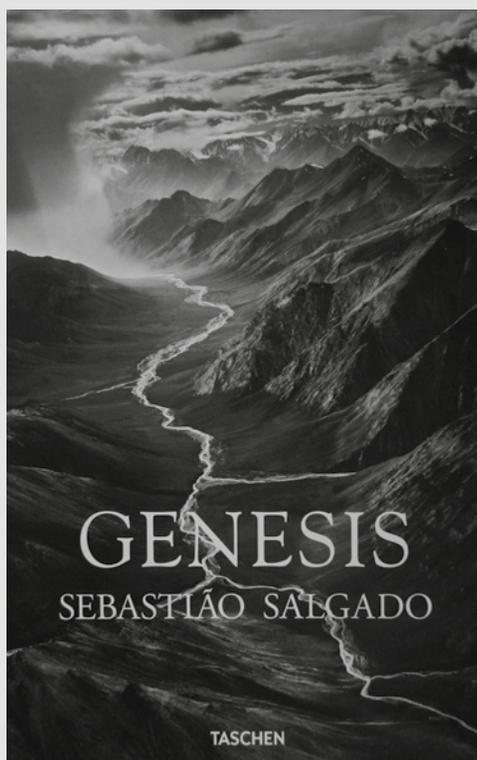


Detalle del bosque amazónico, São Gabriel da Cachoeira, 2011, p. 437.

le fue posible llegar hasta este punto y esperar hasta que fuera posible la confluencia esperada entre luz, seres y elementos?

Salgado le apuesta a la narrativa visual de la historia natural. Pasa de los paisajes monumentales, de las miradas desde el aire y la distancia a los habitantes (flora, fauna, humanos) del territorio y de allí a los pequeños detalles. Estas secuencias invitan a un ir y venir en el tiempo, a un comprender la totalidad desde los detalles. Esta técnica narrativa le permite trazar parentescos insospechados. Lo que vemos en una parte del mundo (la nieve, las montañas, los volcanes) tiene hermanas, hijas y abuelas en otros seres que viven a miles y miles de kilómetros de distancia. El blanco y negro crea una textura común a las especies y a los territorios. El sentido del tacto, cuando la mano degusta las imágenes, ayuda en este proceso de comprensión de datos e informaciones. De hecho, no es posible ver la imagen sin querer tocarla. La profundidad de campo, los matices, las intensidades de la luz, invitan a palpar las copas de los árboles, los ríos, las montañas de nieve. La piel de las columnas de basalto en Madagascar es tan tentadora como la del yacaré en el Pantanal brasileño. Eso es: asistimos a un engaño óptico, como si realmente pudiéramos estar allí para vivir la experiencia del fotógrafo y su equipo de apoyo.

Esa convicción de lo posible es la que reestablece el parentesco. Ver las vetas y las siluetas de las montañas a una distancia determinada, que las convierte en rostros de animales, nos ayuda a sentir que tal vez somos parte de la misma familia. La piel de una iguana marina de las Islas Galápagos, por extraño que parezca, ha dejado en nuestra piel las huellas de su ancestralidad. Esa mano de iguana es la que escribe estas líneas. 



Sebastião Salgado  
*Génesis*  
Köln: Taschen, 2013



## Programa Guía Cultural UdeA-Extensión Cultural

Cinco lustros al servicio de la difusión del patrimonio y de creación de estrategias, recorridos e iniciativas para el reconocimiento de las memorias vivas y del presente universitario.

Anímate a participar de nuestras Visitas Guiadas Virtuales, escríbenos al [programaguiacultural@udea.edu.co](mailto:programaguiacultural@udea.edu.co) y continua conociendo más de cerca la UdeA.

#25AñosGuíaCultural

#udeacultura



UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA



338

Duelo en Honda

*Inquietud*

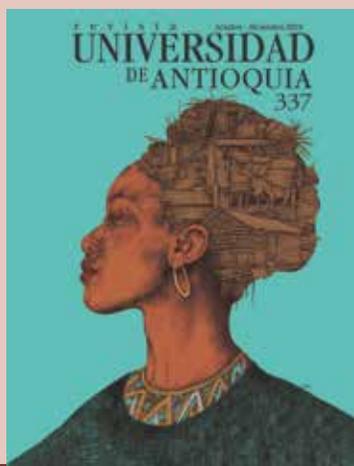
Estefanía García una geografía  
corporal del conflicto

Chatarrera del oro

Así habló el mama Wintukua

Kunchanawingumu

El niño que hacía cohetes



337

Sobre la mesa de la sala de espera

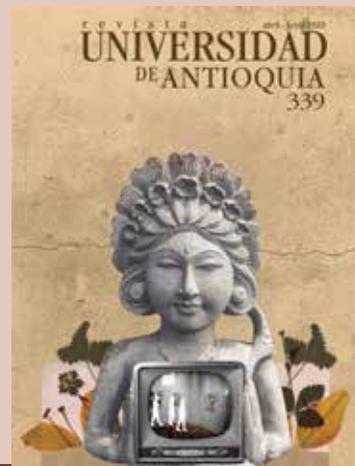
*Poemas Dih kriol man*

La historia de la palabra magia

La filosofía de vivir sabroso

Guardianes de la memoria

Ingrid Jonker: *My vrot volk*



339

Baan

Cómo domar una lengua salvaje

Stevenson y la rica ambivalencia de Thoreau

Contra la indiferencia del mundo

La quina americana y las fiebres europeas

Marta Rodríguez, su mirada

siempre presente

ISSN 0120-2367



  /revistaudea

 revistaudea@udea.edu.co

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