

r e v i s t a

enero - marzo 2020

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA 338





De la serie *Ríos de Oro y Plata*, carbón mineral sobre lienzo.
Jeison Sierra, 2017

Fortuna

La exposición *Fortuna* propone un diálogo entre *extracción, economía y cultura*. Indaga, después de una pesquisa curatorial de tres años, en el arte colombiano a través de las obras de medio centenar de creadores de distintas generaciones. La selección de piezas dialoga y aborda la excitada escena de la extracción de recursos minerales. Esta muestra de arte contemporáneo —que incorpora objetos museológicos de las diversas colecciones del Museo Universitario y que puede ser vista, además, en la Casa Museo Pedro Nel Gómez— no pretende una exhaustiva minería de datos para consolidar un estudio que busque incriminar el ejercicio minero; por el contrario, pretende exaltar la presencia invaluable de los minerales en nuestras vidas. No sin dejar de señalar el exceso y evidenciar la compleja relación de la humanidad con el territorio, con la naturaleza. Y, especialmente, con la paradoja que implica la dinámica del desarrollo al pretender alcanzar, a través de la oportunidad, la desgraciada fortuna que acompaña el espejismo dorado de los minerales soterrados.



Fotografías de la exposición *Fortuna*
Diálogos: extracción, economía y cultura
David Estrada y Julián Roldán



REVISTA
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

ISSN: 0120-2367

Fundador

Alfonso Mora Naranjo

Rector

John Jairo Arboleda Céspedes

Vicerrector de Extensión

Pedro Amariles Muñoz

Jefe Departamento de Extensión Cultural

Oscar Roldán-Alzate

Director

Selnich Vivas Hurtado

Asistente de dirección

Sedney S. Suárez Gordon

Diseño y diagramación

Juliana Mesa Mejía

Corrector

Andrés Felipe Londoño Bohórquez

Auxiliar administrativo

Luis Carlos Bañol Muñoz

Comité editorial

Alfredo de los Ríos,
Carlos Arturo Fernández,
Juan Carlos Orrego,
Oscar Roldán-Alzate,
Patricia Nieto,
Pablo Cuartas Restrepo

Impresión

Litografía Francisco Jaramillo V.
Carrera 58A # 29 - 41
Medellín, Antioquia, Colombia
Tel.: (574) 350 15 80

Correspondencia y suscripciones:

Departamento de Publicaciones,
Universidad de Antioquia
Bloque 28, oficina 233,
Ciudad Universitaria
Calle 67 No. 53-108
Apartado 1226, Medellín, Colombia
Tel.: (574) 219 50 14 - 219 50 10
revistaudea@udea.edu.co

Página web

www.udea.edu.co/revistaudea

Canje: Sistema de Bibliotecas,

Universidad de Antioquia

Bloque 8, Ciudad Universitaria

E-mail: 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*.

Foto Esteban Lopera
Diálogo de saberes

Todas somos Sara

1 EDITORIAL

6 DUELO EN HONDA
LUIS FAYAD

18 ENVOI
PAULO HENRIQUES BRITTO
TRADUCCIÓN DE MANUEL BARRÓS

22 LA ERMITA
IVÁN BUNIN
TRADUCCIÓN DE ANASTASSIA ESPINEL

24 A LA LUZ DE LAS PRECISAS MUTACIONES
CAMILA LONDOÑO ROMÁN

26 INQUIETUD
ANGÉLICA BEATRIZ LACUNZA

30 RUNNING DOWN TO CUBA
STEVE NIGEL STEELE CASTILLO

32 EL AUTÓGRAFO
VÍCTOR LÓPEZ RACHE



PENETRACIÓN



40 ASÍ HABLÓ EL *MAMA*
WINTUKUA KUNCHANAWINGUMU

46 TRABAJO MINERO ENTRE RIQUEZA Y MISERIA
WALTER MAURICIO GALLEGO MEDINA

50 ESTEFANÍA GARCÍA, UNA GEOGRAFÍA
CORPORAL DEL CONFLICTO
SELNICH VIVAS HURTADO
LUIS CARLOS BAÑOL MUÑOZ

56 CHATARRERA DEL ORO
ANAMARÍA BEDOYA BUILES

VERTIENTE

74 «LA INVESTIGACIÓN ESTÁ MÁS INTERESADA EN PUBLICAR QUE EN CONOCER»

LUCÍA ATEHORTÚA GARCÉS EN DIÁLOGO
CON EDUARDO DOMÍNGUEZ GÓMEZ

80 LA NOVELA HISTÓRICA Y *TRÍPTICO DE LA INFAMIA*:
APROXIMACIONES PERSONALES

PABLO MONTOYA

92 APUNTES PARA PENSAR EL CORTOMETRAJE

OMAR ARDILA

98 BEBERSE LA VIDA A CÁNTAROS
ENTREVISTA A ESTHERCITA FORERO

FABIO BETANCUR ÁLVAREZ

106 EL NIÑO QUE HACÍA COHETES

JUAN FERNANDO SEPÚLVEDA SOTO



MAPA MUDDO

110 SIMPOSIO BARRANQUILLERO
CONSUELO POSADA GIRALDO

112 INSTANTES QUIMÉRICOS
JULIANA MESA MEJÍA

113 C·O·N·V·E·R·S·A·C·I·Ó·N
SEDNEY S. SUÁREZ GORDON

116 CONTRA EL OLVIDO
MARTA ALICIA PÉREZ G.

118 VIENTOS PARA DISIPAR LA NIEBLA
FELIPE AGUDELO TENORIO

120 PASAJES PARIANTES
SELNICH VIVAS HURTADO





Flores Negras (grupo 2 fondo blanco)
Mapa sobre vidrio y arena de Pozos Colorados
Lina Espinosa, 2014

DUELO EN HONDA

LUIS FAYAD

Escritor colombiano residente en Berlín
Entre su extensa obra se encuentran
*Los parientes de Ester, El regreso de los
ecos, Los sonidos del fuego*

De los cinco hombres que ocupaban una mesa de un pequeño café de Honda, con vista al río Magdalena, uno tenía un ojo amoratado. Tío Jorge nos advirtió a mi hermano y a mí que no lo miráramos de frente.

—Ese es Eusebio —nos dijo y le dio un sorbo a su pocillo de café con intención de ocultarles a los de la mesa de al lado que nuestra charla se refería a ellos.

El tal Eusebio era el menos acuerpado de los cinco y cuando pude verlo mejor me dio la impresión, que después supe que era falsa, de un hombre cohibido ante los otros cuatro. Por temor a que se dieran cuenta que los oteábamos de soslayo, mi hermano y yo fijamos la vista en tío Jorge como si siguiéramos con él una charla, pero el simulacro resultó evidente. Más verdadera y hasta ingenua debió parecer mi mirada a través de la ventana, por donde contemplé el río rodando en sus orillas de tierra negra teñida de amarillo. En esos años todavía no era notoria la afluencia de turistas y la pintura de la fachada de las casas no pretendía ser una exhibición lustrosa para los visitantes de la ciudad. El empedrado de las calles, a pesar de la incomodidad para el paso de los carros, era un atractivo de los tiempos coloniales, y no recuerdo que el desnivel en el pavimento de las aceras hiciera pensar en un descuido de las autoridades. Como parte de lo que era mi paisaje en las visitas a tío Jorge un grupo de niños, hijos de pescadores, jugaba a las gambetas, y gozques inofensivos husmeaban en las canecas.

Pasar dos o tres semanas de vacaciones en esa ciudad hundida en las hondonadas de la montaña era meterse día y noche de cualquier época del año en un aire de brasas. Los ventiladores daban vueltas con pocas pausas en las viviendas

y en los recintos públicos. Tío Jorge iba al centro a atender su almacén de nueve de la mañana a seis de la tarde. Era raro el día en que después de ponerle por última vez el candado a la reja no se fuera a su casa. Comía bien y durante dos o tres horas se tendía en una tumbona a leer novelas de vaqueros y pistoleros. A un lado tenía un arrume de las que iba a leer y al otro lado las que había leído, guardadas en un talego que cada semana llevaba a la librería como parte del pago por unas nuevas. Leía unas páginas del comienzo, otras de la mitad y las veinte del final, y se saltaba las que por experiencia sabía que eran iguales en todas las novelas. Nos dijo que la mayoría no eran novelas sino cuentos inflados. En su almacén vendía camisas y pantalones de tela ligera y ropa interior. La calidad era mediana, para clientes con recursos de su mismo nivel. Su casa quedaba en un barrio de alquiler barato, donde la ciudad empezaba a subir por la ladera. Un lugar sin almacenes de comercio y sin tiendas de comestibles, lo que le dio a Berenice, la esposa de tío Jorge, la idea de montar un negocio en la sala de la casa. Berenice vendía los artículos de primera necesidad de la cocina, que los vecinos menos afortunados del barrio no podían tener de reserva en la despensa. Berenice atendía a la clientela por la ventana que daba a la calle. Se acercaban mujeres y niñas enviadas por sus mamás y le compraban una cebolla, no un kilo de cebollas, una pizca de sal, no cien gramos de sal, un frasquito de aceite, no una botella de aceite. Con un carro que podía ser el más viejo de Honda pero que daba envidia por lo bien cuidado, tío Jorge hacía un viaje semanal a la plaza de mercado y con la compra abastecía la despensa de su casa y surtía la tienda de Berenice. Ella vendía los artículos uno o dos centavos más caros, que disminuidos por el pago de los impuestos al municipio no justificaban el trabajo. La verdadera ganancia de Berenice era atender por la ventana de la sala a las mujeres y niñas del vecindario, armarles la charla y despedirse de ellas con una sonrisa que las acompañaba de vuelta a sus casas. Tío Jorge no podía excederse en los gastos de la casa ni de los caprichos de golosinas y prendas de vestir, pero tampoco tenía que reducirlos para pagar el alquiler a fin de mes. En las dos o tres semanas que pasábamos con ellos Berenice nos servía por la mañana, al mediodía y por la noche una comida común y corriente, casera, abundante y de ingredientes frescos. La especialidad de los domingos eran los tamales. Nosotros entrábamos en la cocina y la veíamos preparar el maíz molido con verduras y presas de pollo, envolver la mezcla en hojas de plátano y cocinar

el envuelto en una olla. Nosotros llenábamos en la casa el espacio de sus dos hijos. Ellos se habían ido a trabajar y a estudiar en ciudades más grandes. Eran el orgullo de tío Jorge y de Berenice. Trabajaban de día y hacían cursos nocturnos de preparación universitaria de ingeniería y de medicina.

Poco después del mediodía, de lunes a sábado, antes de ir a almorzar en su casa, tío Jorge cerraba el almacén e iba al café con vista al río. Adentro se oían boleros y pasillos, cumbias y joropos llaneros que salían de una rocola. Cuando ninguno de los clientes le echaba una moneda y pasaba un tiempo sin que el ambiente del local se sintiera más lleno con la música, Clímaco, el dueño, se encargaba de hacer el gasto.

Tío Jorge compartía la mesa con su médico de cabecera o con el secretario de la alcaldía o con los dos a la vez, o cambiaba unas palabras con Clímaco o con Tania, la mujer que atendía las mesas. En nuestras vacaciones nosotros pasábamos al mediodía a recoger a tío Jorge en el almacén y nos quedábamos con él el rato de su pausa del trabajo.

La tarde en que quiso hablarnos de Eusebio y de su ojo amoratado estuvimos los tres solos en la mesa. Eusebio y sus cuatro amigos salieron sin darle importancia a la mirada con que mi hermano y yo los seguimos hasta la puerta. Es posible que los otros clientes los hubieran visto entrar y salir sin fijarse en ellos. Ya los habían visto bastante en los dos últimos días. Nosotros llevábamos apenas un día en Honda y en ese comienzo de nuestras vacaciones entramos por primera vez en el café. La impresión que yo tuve de Eusebio al juzgarlo como un hombre cohibido me la quitó lo que le oímos después a tío Jorge. Tío Jorge era un gran conversador, acumulaba historias y se entusiasmaba al narrarlas con buena puntuación y uso de diversos acentos de voz.

Eusebio se sentía incómodo con la importancia que le daban sus cuatro amigos y quería que su imagen fuera la del humilde que le conocían desde niños. Él se había hecho cajero de un banco, otros dos eran pescadores y los otros contratistas de materiales de la construcción.

Hacía tres días, a la hora en que los empleados de oficina y trabajadores de otros oficios iban a almorzar sin hacer pausas y disminuía el número de transeúntes en las calles y de clientes en los locales públicos, tío Jorge y su médico se encontraban en el café. En otra mesa un hombre mayor y un joven consumían en silencio sus bebidas. El mayor era un socio avejentado de una empresa intermunicipal de buses que en sus paseos diarios tenía que hacerse acompañar de uno de los choferes. Eusebio y sus cuatro amigos ocuparon una de las cuatro mesas que quedaban libres y en la más cercana se acomodaron otros tres, que formaron con ellos un solo grupo. Uno era profesor de un colegio, el de al lado era su hermano, un desempleado que no cargaba un centavo en el bolsillo, y el otro un primo de los dos, propietario de un tractor que les alquilaba a las fincas de labranza. En el café no entraban mujeres. Los hombres iban a oír la música de la rocola y a cumplir la tradición con espíritu parroquiano. Clímaco puso los pedidos de pocillos de café y botellas de cerveza en el mostrador y Tania los llevó a las mesas.

Por ser el menos hablador de todos, nadie se dio cuenta que ese día a Eusebio no se le oyó una palabra. Su aire abstraído se confundió con su humildad. Otras

veces comentaba los ingresos y retiros de dinero en su puesto de cajero en el banco y hacía conjeturas de las inversiones en el comercio y en la industria, sin dar nombres propios. El movimiento de la cuenta bancaria de sus clientes se mantenía en secreto bajo juramento y él era un hombre de palabra.

Pero ese día Eusebio tenía una misión diferente a la de oír boleros y pasillos y participar en la charla del café. En el bolsillo del lado derecho del pantalón guardaba un secreto, dispuesto a utilizarlo sin que le temblara la mano.

Clímaco los mandaba callar cuando subían el tono. Esa tarde los ánimos se alteraron con el reproche del profesor a los pescadores por usar dinamita para pescar, cuando en la época de la subienda el bocachico nadaba en cardúmenes tan poblados que se hacían visibles en la superficie. Uno de los pescadores manoteó frente a la cara del profesor y le dijo que podía demandarlo por calumnia y por no saber que las ganancias del bocachico ya no compensaban el gasto de la dinamita. Uno de los contratistas de materiales de la construcción dijo que el profesor no se refería a los amigos presentes pero que por todas partes se oían quejas sobre la dinamita. El pescador le preguntó que quién era él para hacerse vocero del bien de los ciudadanos de Honda, que si acaso no era por el precio de los ladrillos y del cemento que muchas familias se estaban quedando sin casa. Eso era falso y aunque fuera cierto, dijo el contratista, el problema de la escasez de viviendas era universal desde hacía muchos años y el que los culpaba a él y a su socio era un ignorante en el alza de los impuestos. Desde el mostrador Clímaco les pidió que dejaran oír la música o que se fueran a la calle con su gritería, a él no le hacía falta que las autoridades le cerraran el local por escándalo público. Su vozarrón les llegó a todos, pero nadie le hizo caso. La advertencia era seria pero amigable.

Un abogado de la vuelta de la esquina y el sacristán de una iglesia entraron, saludaron con la mano en alto a tío Jorge y al médico y ocuparon una mesa. Clímaco les preparó dos pocillos de café sin esperar el pedido y Tania les recibió las monedas de las consumiciones que ellos siempre pagaban por adelantado.

El local recobró su serenidad de la música y de las conversaciones que de una a otra mesa eran murmullos indescifrables, del ruido de los pocillos al ser colocados sobre los platos y de las botellas de cerveza vacías que chocaban sus cristales cuando Tania las recogía para llevarlas al mostrador. Clímaco guardaba las botellas en sus cajas, lavaba los pocillos y tras una breve inspección le indicaba con señas suaves a Tania los lugares del suelo y de las mesas en que debía hacer limpieza y la mercancía que debía poner en orden.

Un nuevo cliente entró, con pasos sonoros y ademanes ostentosos que anunciaron su presencia como él quería.

Era Remigio, afiliado en la ciudad de La Dorada a una empresa de transportes de productos agrícolas y animales de granja, propietario de un camión que conducía con su carga a Honda, a Mariquita y a los pueblos cercanos. Robusto y obeso, de piernas largas y delgadas pero estables y ágiles, le gustaba hacer sentir que él empujaba al aire y que el aire empujaba a los que estaban a su paso. Con el pie golpeó sin intención, pero con brusquedad y sin lamentarlo, una pata de la mesa del socio avejentado de la empresa de buses y del joven chofer y se volvió a ellos con una inclinación de la cabeza.

—Ustedes perdonen el descuido —les dijo poniéndole con tono ceremonioso una burla al golpe y agregó sin mirarlos—: y si ustedes no me perdonan, que me perdone Dios.

Al pasar por detrás de Eusebio le dio una palmada en la cabeza. Eso debía tomarse como un saludo, como ocurría en cada entrada de Remigio en el café. A veces la palmada era fuerte, otras parecían perdonarle la fuerza, pero nunca faltaba. Lo cogía desprevenido y se la propinaba, y si Eusebio alcanzaba a darse cuenta y pretendía esquivarla, Remigio le daba un coscorrón e iba a ocupar un puesto en una mesa sin mirar atrás, seguro de que Eusebio no iba a revirarle y que nadie iba a hacerlo en su nombre.

Cruzó frente al sacristán y sin detenerse dijo: "Dominus vobiscum"; y se sentó al lado del profesor y de su hermano el desempleado. Ellos le abrieron de mala gana más campo del que necesitaba. Sabían que Remigio iba a dar muestras de lo poco que le quedaba en la mesa para apoyar sus brazos rollizos y acercar la barriga al borde. Sin esperar el pedido, Tania le trajo una cerveza. Remigio cogió la botella con las dos manos y al comprobar que estaba recién sacada de la nevera dijo "en su punto". Su voz llegó a las otras mesas, y aunque después, al hablarle a Tania, el tono pasó a ser el de una confidencia, la intención no era que se quedara entre los dos.

—¿Te has portado bien?, ¿no me la has jugado?

Lo oyeron los de su mesa y los de la mesa de Eusebio y lo sospecharon los clientes que alguna vez habían oído las ligerezas que Remigio le soltaba a Tania. Ella fue al mostrador a recoger los pedidos para llevar a las mesas. Tío Jorge nos contó que ni siquiera en esas ocasiones Tania ocultaba la cara y que su expresión no era de vergüenza sino de una dignidad que disminuía a Remigio al ridículo, por su necesidad de hacer público el abusivo derecho de darle a ella un trato de ramera. Un día en que Tania le sirvió una cerveza él le dijo: "Me traes otra rápido que hoy tengo más sed que ayer", y le dio una palmadita en las nalgas para apresurarla. A nadie en el café le gustó el abuso de Remigio a la vista de todos. Desde su sitio detrás del mostrador, Clímaco le dirigió un gesto de pesar a Remigio, una súplica casi mendicante de no hacer que la pobre Tania se sintiera mal. Entonces, con movimientos lentos, Remigio puso las manos en el borde de la mesa y al levantarse la hizo temblar por su peso y como protesta por el ultraje a su autoridad. Frente al mostrador habló a media voz, también él con una súplica: "Disculpe lo que voy a decirle, Clímaco, usted manda en lo que a usted le pertenece y yo lo respeto, y yo mando en lo que a mí me pertenece y usted me respeta".

Lo que le pertenecía a Remigio lo conocían más o menos los clientes del café. En La Dorada llevaba un matrimonio estable, con hijos y una economía doméstica por encima de la media, como lo atestiguaba el abultado fajo de billetes que le gustaba exhibir al pagar dos cervezas que costaban menos de un billete. De sus pertenencias, de acuerdo a lo que se le oyó decir, hacía parte Tania. Seis meses atrás él la recogió de una calle de tolerancia de La Dorada y la llevó a Honda, donde la instaló en una pieza y le buscó un trabajo. En ese momento Clímaco necesitaba una mesera en el café. Más joven y esbelta y agraciada que Remigio, Tania hubiera podido avergonzarse de ser su numerito, mientras él fanfarroneaba de poseer



algo mejor que las conquistas de los guapos de La Dorada y de Honda. Pero a Tania no se le veía vergüenza por ningún lado. Más bien hacía pensar en un rencor que ella toleraba a la fuerza cada día, pero no por la desigual apariencia entre los dos. Aunque los asiduos del café no tenían pruebas definitivas, no les faltaban detalles para estar seguros que Remigio se cobraba el desembolso del alquiler de la pieza con maltratos y con la obligación de Tania de cocinarle y de responder sin quejas a la brutalidad de sus caricias. Nadie se preguntaba por la razón que le impedía a ella irse a una nueva vivienda en la que él no tuviera derecho de entrar. No se debía al pago del alquiler, ya que si las ganancias de Clímaco en el café no subían tan rápido como los precios de la canasta familiar, él hubiera hecho el esfuerzo de aumentarle el sueldo a Tania. Pero entonces Remigio, no por amor sino por cobrarse la indiferencia de ella a su orgullo, la hubiera devuelto a La Dorada agarrada del pelo y después de desbaratarla a golpes la hubiera tirado en la peor esquina. Y también Clímaco hubiera sido víctima de un castigo. De Remigio se sabía que una noche en que salió del café tambaleándose de borracho se encontró con dos policías que en nombre de la seguridad en la carretera a La Dorada se interpusieron entre él y la puerta del camión y le pidieron que, por favor, señor, no manejara en ese estado. Los testigos cuentan que Remigio se carcajeó en la cara de ellos, escupió en el suelo, le estrelló la cabeza del uno contra la del otro y se puso al volante. El sargento no lo supo por los policías y nadie demandó a Remigio por no enfrentarse con él en la comisaría.

El transcurso de lo que sucedió tres días antes de que mi hermano y yo entráramos en el café no le hubiera venido al recuerdo a tío Jorge si no hubiéramos visto a Eusebio con el ojo amoratado. Como era su costumbre, Remigio ocupó todo el espacio de la puerta, porque su cuerpo le permitía dar esa impresión, y al entrar hizo sentir que el aire se convertía en viento. Esa vez, antes de sentarse a la mesa del profesor, se tropezó con la pata de la mesa del socio avejentado de la empresa de buses, se valió de una burla para pedirle disculpas y de paso le entonó el latín al sacristán.

Tampoco esa vez faltó a su costumbre de darle a Eusebio una palmada en la cabeza.

Cuando Tania le trajo la cerveza él bebió un sorbo y al tiempo que resoplaba puso la botella en la mesa con un golpe. No dudaba de su derecho a gruñir por el cansancio del trabajo.

—Usted tiene suerte —le dijo al profesor, y como sabía que su voz le llegaba al abogado también lo involucró—, como los abogados, ustedes trabajan sentados, pero no los envidio, yo prefiero mover los brazos, yo hago lo que le sirve a la humanidad, con mi camión yo transporto comida mientras ustedes con sus palabras no alimentan a nadie.

—Mi hermano alimenta a su familia —dijo el desempleado—, él se gana el sueldo con sus clases.

Remigio volvió la cara hacia los pescadores.

—De ustedes se oyen cosas no muy buenas, pero ustedes hacen algo por el prójimo, en cambio los contratistas de la construcción no pueden decir lo mismo.

—Su opinión es cierta y no nos importa —dijo uno de los contratistas—, tampoco el prójimo hace nada por nosotros y a nosotros nos basta con ser honrados.



Remigio se rió y miró hacia el mostrador.

—¿Si oyó lo que dicen aquí, Clímaco?

Clímaco esperó a que le contaran lo que se decía. Remigio subió la voz:

—En su café están echando chistes.

Le dio un sorbo a la cerveza, puso la botella en la mesa con un golpe y miró al propietario del tractor. El desdén y la arrogancia de su mirada sustituyeron las palabras. Tampoco se oyó ninguna en los clientes que estaban cerca de él, pero el silencio no alcanzó a sentirse. Desde la otra mesa, a través de las canciones de la rocola, se oyó la voz de Eusebio:

—Remigio, usted no vuelve a hacer eso.

El desconcierto los hizo callar a todos en el café. Les costó trabajo aceptar el tono alto en que habló Eusebio y la falta de sentido de lo que se le oyó. Remigio no tuvo que fingir que no se sentía aludido ni fue irónico.

—¿Usted está hablando solo, Eusebio?

—Le hablo a usted.

—¿Y qué es lo que quiere decirme?

—Que usted a mí no vuelve a tocarme un pelo.

—¿Y qué quiere decir con eso?

—Lo que oye, quiero que usted me prometa que no vuelve a tocarme un pelo.

—A mí eso no me suena a ruego sino a advertencia o a amenaza y no me gusta, yo sé divertirme sin gastar plata, pero usted no me está divirtiéndome.

Eusebio se quedó en silencio y en el café, incluido tío Jorge, los clientes empezaron a inquietarse. Tania no volvió a atender las mesas. Dos hombres entraron arrastrando en un carrito un arrume de cajas con botellas. Eran distribuidores de cerveza y bebidas dulces. Clímaco los atendió de prisa y enseguida intentó hablarles con voz alegre a Eusebio y a Remigio.

—¿Qué tal si cambiamos el tema y pedimos otra tanda?

Un joven entró a comprar cigarrillos y salió sin ponerle atención a lo que se hablaba en el café. Remigio tampoco le puso atención a él y no bajó el tono al hablarle a Clímaco.

—Yo no quiero cambiar el tema, y usted a mí no me diga cuándo quiero tomarme una cerveza, lo que quiero es que Eusebio hable claro.

—Usted no sale de aquí si no me promete que no vuelve a tocarme un pelo.

—Hola, Clímaco —le dijo Remigio—, me parece que usted va a cambiar el café por un circo y ya consiguió un payaso, pero el payaso llamado Eusebio no me divierte, me aburrió y quiero que me pida disculpas.

Eusebio no dijo nada y Remigio no esperó mucho tiempo.

—Usted y yo no hemos sido amigos, pero tampoco quiero que quedemos como enemigos, si me pide disculpas yo lo perdono, ¿qué dice a eso?

—Lo que le dije antes, que usted tiene que prometer que no vuelve a tocarme un pelo.

Clímaco volvió a dejarse oír, pero esta vez sin intentar una voz alegre.

—Cállese, Eusebio, que nos está aburriendo a todos.

—Usted no se meta, Clímaco —le dijo Remigio—, a este renacuajo lo arreglo yo.



—Por favor, Remigio —le dijo Clímaco—, déjeme arreglar esto por las buenas, le pido el favor.

—Usted vaya a pedirle favores a su madre —le dijo Remigio—, yo a usted no le debo nada y la culpa es suya por tener clientes como este renacuajo de mierda.

La rocola dejó de sonar y no hubo quién le echara una moneda para oír otra canción. Clímaco salió de detrás del mostrador, pero no se atravesó entre Remigio y Eusebio. Remigio se levantó y dio dos pasos a un lado para quedar libre del estorbo de la mesa.

—Le doy la última oportunidad —le dijo a Eusebio—, usted me pide disculpas y yo le perdono el asco que me ha hecho sentir.

También Eusebio se levantó y también él se separó dos pasos de la mesa.

—Si usted me promete que no vuelve a tocarme un pelo, yo le pido disculpas.

—Lo voy a agarrar del pescuezo y lo voy a dejar tan chueco que no va a levantarse del suelo hasta al juicio final, usted ya no tiene salvación —dijo Remigio y se preparó a cumplir su amenaza pero no alcanzó a dar un paso.

Eusebio metió la mano en el bolsillo derecho del pantalón y la sacó empuñando un revólver. Su brazo quedó estirado hacia abajo, quieto como su cuerpo, pero listo a moverse si era necesario. Tío Jorge nos contó que los murmullos que llenaron el local se oyeron con más fuerza de la que tenían debido al silencio que hubo momentos antes. La incredulidad le atoró la voz a Clímaco, que después le salió a gritos.

—Eusebio, güevón, guarde el revólver —y se volvió a Tania—, cierre la puerta con llave, aquí no entra nadie hasta nueva orden.

El profesor habló con voz serena.

—Eusebio, amigo nuestro, piense en lo que voy a decirle, o lo matan a usted o usted se va a la cárcel.

—Nosotros estamos de acuerdo con el profesor —dijo uno de los pescadores—, piense en su mujer y en su hijo, Eusebio.

—Póngale atención a lo que le dicen —dijo el abogado—, usted no va a tener quien lo defienda.

A Remigio se le veía feliz y así sonó su voz.

—Nadie se meta en lo que no le importa —dijo y escupió en el suelo—, yo le doy las gracias a Eusebio por darme el chance de romperle el pescuezo, pero primero voy a quitarle el revólver y a miármele encima.

Eusebio no quiso oír más. Adelantó el pie izquierdo un paso, estiró el brazo izquierdo con la palma de la mano abierta hacia arriba, apoyó la culata del revólver en la palma de la mano abierta y disparó. Remigio cayó al suelo de espaldas, sin ruido, amortiguado por el volumen de su cuerpo, con una pequeña mancha roja en la camisa en el sitio del corazón. Eusebio puso el revólver en la mesa, sacudió los hombros y levantó los brazos a la altura de la cabeza. El único que habló y se movió fue Clímaco. Le habló a gritos a Eusebio.

—Una cagarruta como usted me jodió el negocio —y manoteó en el aire como si quisiera agarrar algo que no sabía qué era y en vez de descargar su aturdimiento con un puñetazo en una mesa le mandó el puñetazo a Eusebio en la cara.

Eusebio se fue de espaldas contra una pared, y con el golpe en la cara y el que se dio en la cabeza se escurrió y quedó sin conocimiento sentado en el suelo. El médico fue a examinar a Remigio. Se inclinó ante él, le tomó el pulso y le palpó la aorta, trató de sentirle el vaho de la boca y de la nariz y se incorporó. Clímaco gritó que llamaran una ambulancia.

—Si quieren llamar a alguien llamen a la policía —dijo el médico y volvió a sentarse al lado de tío Jorge. Los pescadores y los contratistas de la construcción levantaron a Eusebio y lo llevaron a su asiento. Eusebio no pudo mantenerse erguido. Uno de los ojos le deformaba la cara con una hinchazón roja. Tío Jorge, aunque a las espaldas de él, se dio cuenta que trataba de orientarse con leves giros de la cabeza y supuso que su mirada no conseguía atravesar una humedad turbia. No hubo quién propusiera si salir del café o esperar sentados, si hablar o quedarse en silencio. Clímaco les dio la espalda y habló de cara a la pared del mostrador:

—Llamen a la policía y no mimen tanto a ese pendejo que bastante lo van a mimar en la cárcel.

Los pescadores dejaron a Clímaco hablando con la pared. Con un pañuelo empapado de cerveza le refrescaron la cara a Eusebio y uno de ellos le pidió a Tania que trajera hielo para trancarle la hinchazón. Clímaco se volvió al pescador:

—¿Y usted quién es para dar órdenes aquí?

Tania trajo unos cubos de hielo en un vaso y uno de los pescadores se esmeró en curarle el ojo a Eusebio. En el silencio del local, cuando todos querían olvidarse de Remigio tirado en el suelo, se oyeron unos golpes en la puerta. El ruido fue el de un fierro contra la madera. Clímaco se acercó a la puerta y habló a gritos:

—No hay servicio.

Del otro lado también le contestaron a gritos:

—Abra la puerta, policía.

Alguien de afuera debió haber oído el disparo y debió haber corrido a dar aviso en la comisaría. Tania abrió y después de la entrada de un sargento y dos policías volvió a cerrar con llave. El sargento no tuvo que pasearse por el local ni examinar por más de unos segundos su alrededor para hacerse una idea del aviso del soplón en la comisaría. Vio el cuerpo tirado en el suelo, el revólver en la mesa, a Eusebio y al que le aplicaba hielo en un ojo. Los policías le siguieron la mirada. El sargento se acercó al cuerpo tirado en el suelo y le vio la cara y la mancha roja en la camisa.

—Me parece que este es el tal Remigio —dijo—, ¿o me equivoco?

—No se equivoca, sargento —le dijo Tania.

—Y no me equivoco si digo que lo mataron con ese revólver —dijo el sargento. Se acercó a Eusebio y le examinó la cara—. Creo que este es el cajero del banco frente al puente, no recuerdo su nombre, si alguna vez lo supe.

—Eusebio —dijo Tania. El sargento se volvió a Clímaco.

—Que yo sepa es la primera vez que en su café hay un bochinche de este tamaño, hágame un resumen de los hechos, ¿Eusebio mató al tal Remigio?

—Discúlpeme, sargento —dijo Tania—, hay que comenzar por el principio, Remigio quería matar a Eusebio.

—¿Con qué?

—Con las manos, quería estrangularlo, primero le dio un coscorrón y le dijo que era un renacuajo.

—¿Y por qué el coscorrón?

—Porque Remigio era un matón, le gustaba divertirse mansalviando a los demás, acuérdesese de la tunda que les dio a dos policías por nada, porque ellos estaban cumpliendo con su deber.

Al sargento no le cayó bien el recuerdo de esa humillación.

—Es mejor que se acuerde de lo que pasó aquí, Tania, yo supongo que entonces Remigio le dio un puñetazo y Eusebio sacó el revólver y lo mató.

—Todavía no, Eusebio le pidió el favor de no darle coscorriones porque los coscorriones dolían y que no le dijera renacuajo porque eso también dolía. Y Remigio le dio una cachetada y le dijo una grosería que no quiero repetir pero que tenía que ver con la mamá de Eusebio.

—Un momento —dijo el sargento y se volvió a Eusebio—. ¿Y usted por qué anda armado?

Tío Jorge no sabe si Eusebio oyó la pregunta. Es posible que todavía no hubiera despertado de los golpes en la cara y en la cabeza. El sargento se impacientó.

—Conteste o lo llevo a la comisaría a hacerle allá el interrogatorio.

Contestó el hermano desempleado del profesor.

—Eusebio todavía está privado, sargento, no lo oye, nosotros sabemos que tuvo que echarse el revólver al bolsillo porque lo amenazaron.

—¿Quién lo amenazó?

—Él no sabe, un tipo lo apercolló por la espalda y le dijo que si no le colaboraba en un desfalco al banco le amarraba un ladrillo al cuello y lo echaba al río.

—¿Y por qué en la policía no sabemos nada de esa amenaza?

—A Eusebio le faltaban pruebas para ir a la comisaría.

—Mal hecho, su silencio es un delito —dijo el sargento—. ¿Y Eusebio tiene licencia para portar armas?

—Eso es seguro, sargento, Eusebio siempre ha sido un hombre correcto.

El sargento se volvió a Tania y a Clímaco.

—Quedamos en que Remigio le mentó la madre a Eusebio y qué más, ¿le dio un puñetazo y Eusebio lo mató?

—No —dijo Tania—, Eusebio le dijo que iba a poner una denuncia en la policía.

—¿Y por qué no la puso?

—Remigio le dio otra cachetada y dijo algo que usted me va a perdonar que yo lo repita, dijo que él se pasaba a la policía por la faja.

El sargento miró con repugnancia el cuerpo tirado en el suelo.

—¿Y por qué Eusebio no fue después a poner la denuncia?

—Le dijo a Remigio que era un vulgar, que eso era un irrespeto a la autoridad, y ya iba a salir pero Remigio le dio el puñetazo y lo mandó contra la pared, yo creo que Eusebio tiene una herida en la cabeza, y lo levantó agarrado del cuello y lo trajo a la mitad del café para que todos viéramos cómo lo estrangulaba.

—¿Y por qué nadie intervino?

—Eusebio no nos dio tiempo, colgado de las manos de Remigio y pataliando sacó el revólver del bolsillo y disparó.

—Y los dos quedaron derrumbados en el suelo —dijo uno de los pescadores—, todos creímos que Eusebio también estaba muerto.

—¿Y por qué el revólver está encima de la mesa y no en el suelo?

—Usted tiene razón en hacer esa pregunta, sargento —dijo Tania—, a veces una no piensa las cosas completas.

Con un gesto severo pero que no asustaba el sargento esperó la respuesta y la encontró él mismo:

—Supongamos que Tania con su manía de limpiar y ordenar el café lo levantó y lo puso en la mesa.

—Así es, sargento.

—¿Y los aquí presentes vieron cuando Eusebio disparó?

—Todos, sargento.

—¿Alguno de los testigos salió después?

—Ninguno.

—¿Por qué la puerta estaba cerrada con llave?

—Clímaco corrió a cerrarla y a echarle llave y dijo "aquí no entra sino la policía".

—¿Y por qué no llamaron a la policía y yo supe del disparo por un desconocido que fue a dar aviso?

—Porque el médico trató de salvarle la vida a Remigio y después todos quedamos embrutecidos.

El sargento sonrió, irónico o desconfiado pero satisfecho.

—¿Y a usted qué le pasa, Clímaco?, parece que no sabe lo que sucedió en su café.

—Como dijo Tania, sargento, todos quedamos embrutecidos.

—¿Y quién es el médico entre todos estos?

El médico se identificó. El sargento hizo identificarse a los que no conocía. Abusó de tío Jorge con la pesquisa de la ubicación y la especialidad de su almacén de ropa. Al sacristán le hizo decir el nombre de la iglesia en que oficiaba, Nuestra Señora del Carmen. Conocía bien al abogado por los continuos pleitos de sus clientes que lo llevaban a la comisaría y había visto una vez a uno de los pescadores y a uno de los contratistas de materiales de la construcción por pleitos con terceros. Al propietario del tractor le sacó el nombre de sus clientes. Conocía, como muchos en Honda, al socio avejentado de la empresa de buses, y de manera espontánea, sin ánimo de ofenderlo, le preguntó si se consideraba en condiciones de confirmar o de desmentir ante el juez las declaraciones de los primeros testigos. Él contestó que no veía ni oía bien a cincuenta metros de distancia pero que todo era claro a sus sentidos a diez metros.

—Y garantizo que son ciertas las declaraciones que usted oyó.

—Su testimonio se lo da mañana al juez, mi deber es otro —dijo el sargento y miró al joven chofer que acompañaba al socio avejentado de la empresa de buses—. ¿Y a usted qué le pasa que está tan cabizbajo?, ¿quiere decir algo en contra y no se atreve?

El joven, con un temblor, demoró la respuesta e hizo creer que no iba a decir lo que por fin dijo:

—No tengo nada en contra, sargento, lo que pasa es que todavía estoy asustado con el ruido del disparo.

—Voy a recordarle algo que a usted se le olvidó —le dijo el sargento—, no todo el mundo muere de muerte natural.

Tío Jorge y todos en el café temieron que al joven chofer el secreto le remordiera la conciencia y saltara con la verdad a voz en cuello, pero lo vieron con la cabeza gacha, tranquilo, como si reflexionara en las palabras del sargento. El sargento les dijo a los policías que fueran a avisarle a los de la morgue que vinieran a recoger ese bulto tirado en el suelo y que le informaran a la comisaría de La Dorada que en Honda tenían un muerto que pertenecía a su jurisdicción.

—Todos los que están aquí, sin excepción —dijo con voz de mando—, se presentan mañana a las nueve en el juzgado, a Eusebio me lo llevo a la comisaría, queda bajo custodia hasta oír la sentencia del juez.

Remigio fue acusado de graves lesiones personales y Eusebio quedó libre el mismo día del juicio por haber actuado en defensa propia. Nadie en Honda, ni Berenice, la esposa de tío Jorge, puso en sospecha la declaración de los testigos. Mi hermano y yo, cuando oímos del duelo entre Eusebio y Remigio, supimos que tío Jorge no sentía arrepentimiento por haber integrado el puñado de testigos que construyó su verdad, así como él sabía que nosotros no íbamos a divulgar una verdad distinta, al menos pasados tantos años que lo sucedido en el café de Clímaco ya no era siquiera historia vieja para las nuevas generaciones. Mi hermano y yo dedujimos que en la verdad que tío Jorge quiso revelarnos Eusebio apretó el gatillo del revólver, pero él no mató a Remigio, tomándose la justicia por su mano lo condenó a muerte todo Honda. ■

PAULO HENRIQUES BRITTO*

Envoi

O tempo, que a tudo distorce,
às vezes alisa, conserta,
e a golpes cegos acerta:

em seu tosco código Morse
de instantes sem rumo e roteiro
então dá forma a algo de inteiro.

Não um verso, que em folha esquiva
a gente retoca e remenda
até ser coisa que se entenda,

mas algo que na carne viva
se esboça, se traça, se inscreve
bem mais a fundo, ainda que breve —

pois todo poema é murmúrio
frente ao amor e sua fúria.

Envoi

El tiempo, que todo deforma,
a veces alisa, repara,
y a golpes ciegos acierta:

en su tosco código Morse
de instantes sin rumbo y derrotero
luego forma algo por completo.

No un verso, que en hoja esquivo
retocamos y enmendamos
hasta ser algo que entendamos,

sino algo que en la carne viva
se esboza, se traza, se inscribe
mucho más hondo, aunque breve —

pues todo poema es murmullo
frente al amor y su furor.

*Escritor, profesor y traductor
Poemas pertenecientes a *Formas do nada*,
Companhia das letras, 1a ed. 2018

Pequeno manual de retórica

1. *Contei a mesma história
no mínimo mil vezes.*

A lua semioculta atrás da nuvem:
um olho semicerrado.

2. *Reclamei, esbravejei,
esperneeii, ameacei.*

O vento atravessava a noite
como uma faca repartindo uma romã.

3. *Sem outra opção, recorri à justiça.
A qual, além de cega, escuta mal.*

A chuva desabou na avenida deserta,
gargarejando nos bueiros entupidos.

4. *Agora só confio
nas minhas próprias mãos.*

A manhã
nasceu morta.

Pequeño manual de retórica

1. *Conté la misma historia
por lo menos mil veces.*

La luna semioculta detrás de la nube:
un ojo semicerrado.

2. *Reclamé, despotriqué,
perneé, amenacé.*

El viento atravesaba la noche
como un cuchillo cortando una granada.

3. *Sin otra opción, recurrí a la justicia.
La cual, además de ciega, escucha mal.*

La lluvia cayó en la avenida desierta,
haciendo gárgaras en las alcantarillas
obstruidas.

4. *Ahora solo confío
en mis propias manos.*

La mañana
nació muerta. ☐

ЧАСОВНЯ

ИВАН БУНИН

Летний жаркий день, в поле, за садом старой усадьбы, давно заброшенное кладбище, — бугры в высоких цветах и травах и одинокая, вся дико заросшая цветами и травами, крапивой и татарником, разрушающаяся кирпичная часовня. Дети из усадьбы, сидя под часовней на корточках, зоркими глазами заглядывают в узкое и длинное разбитое окно на уровне земли. Там ничего не видно, оттуда только холодно дует. Везде светло и жарко, а там темно и холодно: там, в железных ящиках, лежат какие-то дедушки и бабушки и еще какой-то дядя, который сам себя застрелил. Все это очень интересно и удивительно: у нас тут солнце, цветы, травы, мухи, шмели, бабочки, мы можем играть, бегать, нам жутко, но и весело сидеть на корточках, а они всегда лежат там в темноте, как ночью, в толстых и холодных железных ящиках; дедушки и бабушки все старые, а дядя еще молодой...

—А зачем он себя застрелил?

—Он был очень влюблен, а когда очень влюблен, всегда стреляют себя...

В синем море неба островами стоят кое-где белые прекрасные облака, теплый ветер с поля несет сладкий запах цветущей ржи. И чем жарче и радостней печет солнце, тем холоднее дует из тьмы, из окна.



Escucha el cuento
en ruso

* Ganador del premio Nobel de Literatura (1933)
Recordado, entre otras, por la colección de cuentos
Alamedas oscuras (1943)

LA ERMITA

IVÁN BUNIN (1870-1953)*

TRADUCCIÓN DE ANASTASSIA ESPINEL**

En un cálido día de verano, tras el jardín de una vieja casa señorial, el sol abrasa un cementerio abandonado desde hace tiempo; las tumbas apenas visibles en medio de yerbas, flores y una solitaria ermita de ladrillo, semidestruida y de aspecto lúgubre y salvaje, cubierta casi por completo de pasto, flores, ortigas y cardo borriquero.

Un grupo de niños, sentados de cuclillas al pie de sus muros, fijan sus ojos sagaces y llenos de curiosidad en una estrecha y larga ventana rota a nivel del suelo.

No se ve nada dentro de la ermita y sólo se siente el frío que sopla desde el interior de la ermita. En todas partes reinan la luz y el calor, pero todo es oscuro y frío allí dentro donde, en unos gruesos cajones de hierro, yacen los restos de unos abuelos, abuelas y también de un tío que se había matado con un disparo.

Todo esto les parece a los niños un juego fantástico y divertido. Aquí tenemos el sol, las flores, el pasto, las moscas, las mariposas, los escarabajos; podemos correr, jugar, revolcarnos entre la yerba; la vieja ermita nos inspira temor, pero al mismo tiempo, es fascinante estar aquí, sentados de cuclillas, mientras ellos yacen dentro de sus fríos cajones de hierro, allí, donde siempre reina la oscuridad y la noche es eterna. Además, existe en todo esto un misterio: todos los abuelos y abuelas murieron siendo viejos, algo que parece comprensible, mientras el tío era todavía joven, muy joven...

—¿Por qué se disparó a sí mismo? —pregunta uno de los más pequeños.

—Estaba muy enamorado —responde el otro niño, de más edad—. Y cuando uno se enamora así, siempre termina matándose de un disparo...

En el azul profundo del cielo flotan las islas de unas hermosas nubes blancas; la cálida brisa sopla desde los campos, trayendo el dulce aroma del centeno en flor.

Y por más cálido y alegre que brille el sol, más fría y devastadora parece aquella oscuridad que reina eternamente dentro de aquella ermita. **U**

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



A LA LUZ DE LAS PRECISAS MUTACIONES

CAMILA LONDOÑO ROMÁN

Estudiante de Filología Hispánica
Universidad de Antioquia

El encuentro con la poesía de Angélica Beatriz Lacunza se desató plenamente desde el azar. En febrero de 2018 buscaba un libro de Roberto Juarroz en la biblioteca Carlos Gaviria Díaz de la Universidad de Antioquia. Después de encontrar a Juarroz observé los libros que se situaban a su lado. Había uno delgado, de lomo raído y amarillento. *Raíz de tiempo* (1966) era su título. Leí un par de poemas y decidí prestarlo. Al salir de la biblioteca abrí su última página para ver la lista de préstamos: desde hacía 22 años estaba enclaustrado entre otros lomos más vivos, más tomados; nadie había leído sus versos desde entonces. A partir de este momento encaminé el deseo por conocer el origen del libro y de su autora. No había nada, o prácticamente nada, en internet. Sostuve la intriga y logré obtener un dato que permitió que el hilo del azar se continuara destejiendo. Había sido maestra en Quilmes, Argentina. Lo supe a través del blog del historiador quilmeño Chalo Agnelli, quien después de un intercambio de mensajes fue el posibilizador de mi contacto directo con Lacunza. Después de cuatro meses de espera desde el primer correo enviado a la poeta, recibí su respuesta y pude iniciar un diálogo sustancial por medio de mensajes y llamadas. Angélica reveló la alegría y la sorpresa del reencuentro con sus versos. Casi un año después, viajé a Argentina. Visité su apartamento, conocí las calles de su cotidianidad y durante varios días dialogué con ella sobre su vida y su poesía.

La vida de Angélica atraviesa un siglo en el que proliferan la violencia y la belleza. El siglo xx permitió una propagación de la cultura y también de la guerra. Latinoamérica se situaba en medio de dictaduras, muertes y desapariciones, pero también de revoluciones y contraculturas, de oposiciones ante los regímenes. El arte se defiende, la literatura y la poesía hacen presencia, haciendo que lo bello resista



ante lo terrible. La poesía de Angélica se sitúa en este ámbito. En medio de un contexto turbio, nacen en sus versos las preguntas constantes por lo originario y lo antiguo. Su obra se acerca a develar la sinuosidad de la especie, su recurrente pregunta por sí misma. Ahí en el lugar de lo indecible, la poeta figura como artesana, creadora de la representación de aquello cotidiano que ronda la realidad y el misterio del lenguaje. Angélica me expresa que ha buscado incansablemente la imagen de la belleza, en la que cabe “el amor, la desesperanza, la alegría, la tristeza, el significado de la vida, la razón de ser. Todo entra dentro de la belleza. Y también todo entra dentro de lo terrible”. Busca sus manifestaciones, las trata de asir, a pesar de saber que esto no podrá ser alcanzado: “nunca tocás eso bello, es una abstracción. La belleza es inasible”. Aun así, hace de la poesía una herramienta que inquiere, que trata de nombrar. Su poesía es intimista; es una poesía de la existencia, del enfrentarse día a día a la incertidumbre del ser. Manifiesta un diálogo con la propia dialéctica del hombre, logrando una compenetración con las preguntas esenciales. La obra de Lacunza continúa abordando temáticas que hacen parte del abanico existencial: la soledad, el tiempo antiguo, la Idea, la búsqueda de sí y el vacío.

La soledad desencadena una constante pregunta durante su vida. Ante ella surge un indicio de respuesta que se configura bajo el símbolo de un tiempo antiguo. En “Hoy recupero tu presencia” pareciese que hubo alguna vez un hombre originario, un ser que no estaba fragmentado, un niño antiguo al que busca siempre retornar. El sentir, el permanecer en el mundo en este tiempo antiguo, es elemental. Lacunza transita en la búsqueda del encuentro del lugar originario que podría, quizá, traducirse en el centro o la esencia primaria de cada ser: “No sabía para qué vivía, supuse que era un tiempo antiguo. Yo estaba en un tiempo, no había avanzado nada la vida con relación al entorno mío, a mis amigas, a la gente. [...] Es como el origen existencial de la vida. No buscaba explicaciones racionales, buscaba sentimientos del porqué de mi soledad. Era tan antigua, era tan primordial que por eso estaba sola”. Hay una añoranza hacia lo no posible al manifestar el anhelo de aquel tiempo. La sensación de soledad va enlazada al vacío y de allí se desprende una búsqueda de sí misma.

El concepto de la Idea, de raíces platónicas, es otro elemento que aparece con frecuencia en sus poemas. La Idea es simulación en el poema “Persigo”, es “una evidencia sin nombre”. Acorde al tono poético, la Idea aparece como una abstracción. La poeta procura el acercamiento a la forma elemental escondida en el tiempo antiguo. Así dice en “Extravío”: “Si la Idea tuviera / un solo vestigio, / -unívoco matiz- / de la forma elemental- / hubiera fijado ya / las últimas verdades”.

La memoria, entre tantas formas posibles de la gratitud, ha aparecido representada en las pequeñas cosas que suceden en la cotidianidad de Lacunza: en el olor intenso de su casa, en los objetos que narran fragmentos de su vida, en los libros arrumados que lee asiduamente, las pinturas, los grabados y el pequeño jardín en su balcón. Gracias a este encuentro fue posible hacerme a una imagen ante su vida y su obra. He descubierto una voluntad irrefrenable en medio de la soledad y el recuerdo casi intacto de una vida. Hoy, con 90 años, la poeta mantiene la sensibilidad, la lucidez y la mirada atenta ante lo que ronda lo humano. La poesía continúa acompañando su camino, la búsqueda de la belleza permanece.

Biche —como la llaman sus seres más cercanos— nació en Bernal, provincia de Buenos Aires en 1929. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires y desde allí dedicó sus días a la docencia y la investigación. Muy joven comenzó a escribir poesía. A los treinta y siete años publicó el poemario *Raíz de tiempo* (1966). Le siguieron *Canto circular* (1968), *Poemas con máscara* (1974) y *Sin señales de alarma* (1982). Luego participó en la antología *La orilla de los signos* (1977). Después de un llamado al silencio de treinta y siete años, a raíz del encuentro con una de sus exalumnas, Andrea Centrella, decidió dar a conocer *Siluetas en la arena* (2018), *nouvelle* escrita con el pintor Enrique Gorla tres décadas atrás. ■

ANGELICA B. LACUNZA

Poeta y escritora argentina

Inquietud

Si esta palabra que balbuceo a tuestas
pudiera comunicarme,
si todo cuanto sueño
me diera forma,
si este pensar inquieto
se hiciera uno con mi sentir,
viviría...
Saber cual es el camino
y no encontrar el principio;
conocer los acordes
y no hallar la melodía;
ver a lo lejos el agua transcurrir
y sentir que los pasos no adelantan el andar.
Ser una en una misma
definitivamente.
Misterioso hermetismo de la vida,
escamoteo de la propia verdad,
ábrete a mí y déjame ser!

Raíz de tiempo (1966)

*Para la Revista de la Un
versidad de Antioquia
A. Lacunza
1966*

Con los ojos húmedos

CON LOS OJOS HÚMEDOS
volvemos al centro.
Revisamos la imagen.
Ascendemos por otros
la superficie del aire
que nos devuelve herméticos.
Conocemos las pieles irreversibles
las palabras sigilosas,
las manos desvinculadas.
¿Por qué no invertimos
la rotación de nuestro aliento,
la estructura artificial
de nuestra espera,
el inédito vacío de nuestro mundo
para resucitarnos hombres
y reconocernos?

Canto circular (1968)

Encuentro

Tengo la voz completa
esta mañana de abril
Cuando la niebla era asfalto
y dos alas yacían inertes,
cuando el gris embalsamaba
figuras de humo,
mi corazón sufría ese canto.

Hay que buscar la palabra:
en los labios oprimidos,
en las calles de tierra,
en los subterráneos,
en el andar somnoliento de los niños,
en las plazas desveladas,
en los pétalos caídos del jacarandá.

Hay que buscar el sentido de la palabra:
en los puños rígidos de la ira,
en los ojos bajos de vergüenza,
en el grito oscuro de la humillación,
y encontrarla...

Deshecha en sílabas
aprender a decirla.
Sin estridencias,
sin gesticulaciones.
Despaciosamente...
como se aduerme un hijo,
llevarla a los labios
para que el forastero la reconozca.

Poemas con máscara (1974)

La invitada

Tejo y destejo

la niebla de la siesta

fugitiva de presencias

triste

como una ajada melancolía.

Un espejo cierra

la visión caótica de la luz

que me fragmenta

Pasa un fantasma

por la cornisa

desvaneciendo las horas.

Detrás de un telón oscuro

la innombrable

juega su papel con gentil dignidad.

Entra y sale de la escena

ronda mis pasillos interiores

se viste de lluvia, de espiga o de fuego,

y abraza a mi niño más bello

el que me nace a los labios

toda vez que sonrío.

Tejo y destejo la niebla

de la que soy invitada. ■

STEVE NIGEL STEELE CASTILLO*

I

Donde la mofa se ajardina
Calibán canta, llora
por un ayer más acendrado,
y la zozobra se empina
sobre el coral astillado,
del palaciego raudo,
de la boyante ruina:
*Desmerecida mala hora,
amaño del pasado
que nunca termina.*

II

Calibán sentencia:

A orillas del coral,
de los mares de la infancia
donde faenó mi pluma,
agolpan los sargazos,
se enmarañan los cedazos,
mece ponzoñosa la espuma,
y mi boca enrancia
cuarteada por la sal.

Running down to Cuba

* Poeta kriol de San Andrés, Providencia y Santa Catalina
Integrante del Colectivo Di RUUTS Projek

Oigan, criaturas de mar

“¡Ahoy!”**

Como fuerte y remanso,
un lirio brotó de la roca,
en el edénico acaso
de una mágica hora.

“¡Ahoy!”

Oigan, criaturas de mar,
no hay más asta y bandera,
ni más patria que el azar
del mástil y la vela.

“¡Ahoy!”

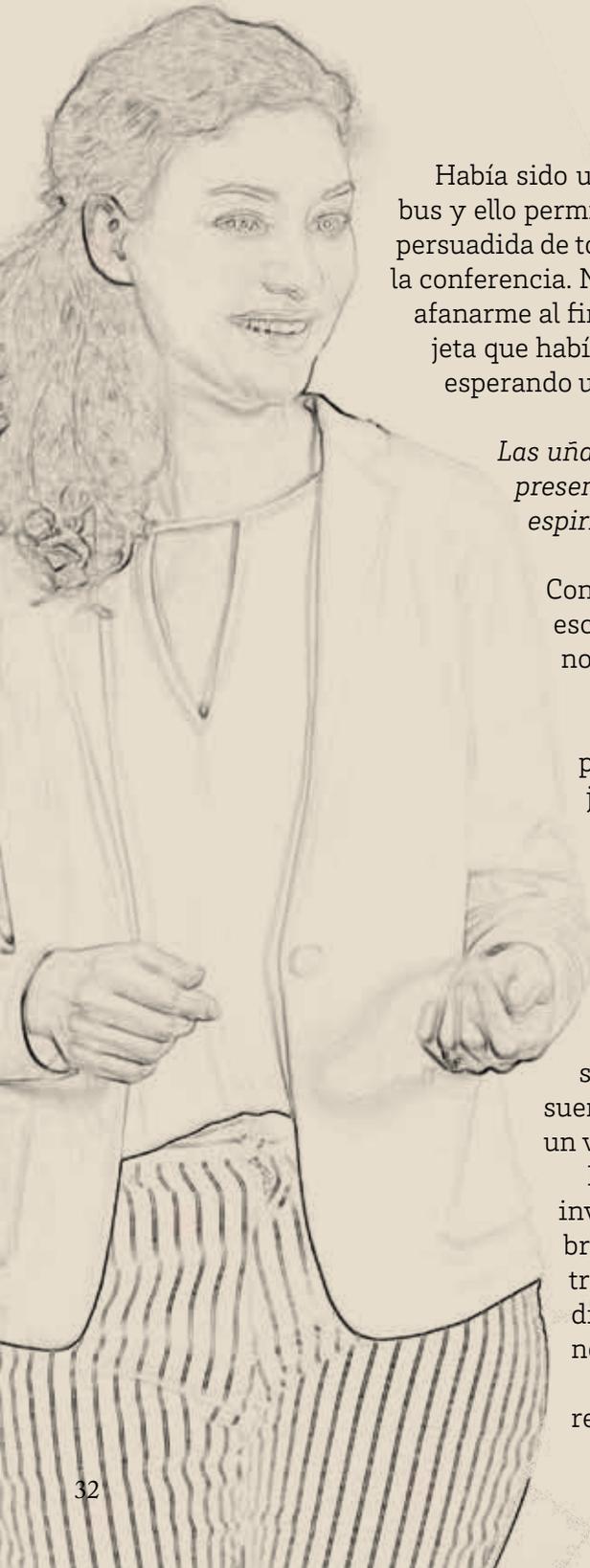
Acojan toda orfandad
con esta vana promesa:
Hermanar la tierra entera
y jurar la paz. **U**

** *Land ahoy!* ¡Tierra a la vista!

EL AUTÓGRAFO

VÍCTOR LÓPEZ RACHE

Poeta, narrador y ensayista colombiano



Había sido una semana de pocas requisas a manos de las tribus y ello permitía regresar en calma a la casa. Subí las escaleras persuadida de tomarme un descanso antes de ponerme a preparar la conferencia. No quería quedarme dormida para luego tener que afanarme al final. Abrí y, de manera instintiva, levanté una tarjeta que había sido metida por debajo de la puerta. La leí como esperando una invitación de algún admirador secreto.

Las uñas están dotadas de misterios, son esenciales en la presentación y, sobre todo, revelan el grado de vocación espiritual. ¡Cuida la expresión de tus uñas!

Con cierta ironía metí la tarjeta debajo del vidrio del escritorio. Seguí yendo al Instituto y, no sé por qué, no hice ningún comentario.

En las noches me sentaba a calificar trabajos, preparar clases y, de vez en cuando, leía el mensaje y lo interpretaba de forma distinta. Si la tentación se acentuaba hasta el punto de distraerme, le ponía un libro encima y empezaba a preparar la conferencia sobre “La nutrición en el siglo XVI”. Miré la agenda electrónica y estaba a un mes y dos semanas.

Una mañana me levanté confundida, llegué al escritorio y saqué la tarjeta. El mensaje inofensivo y la calidad de la impresión merecían mejor suerte que el fuego; pero al meterla debajo del vidrio un vacío me obligó a ir al baño.

Debido a un viaje intempestivo de la directora, fui invitada a hablar acerca de *El Hombre Moderno*. Tres breves días para preparar la charla jugaban en contra mía; pero la amplitud del título permitía abarcar distintas facetas y los desaciertos apenas serían notorios.

—Te sirve para mejorar tu imagen —me dijo la directora.

Vi palpar agua sincera en sus ojos y acepté.

Era una oportunidad inesperada y pasé por el salón de belleza. Mientras el chico me peinaba la administradora me preguntó si me mandaba arreglar las uñas y, sorprendida, recordé la tarjeta y me dio miedo sacar las manos y con la cabeza le dije, no.

—Las uñas son lo más importante en una mujer —opinó una esbelta joven que salía.

—Se me hace tarde —respondí, incómoda—, debo dictar una conferencia.

El público rebasaba la capacidad de El Paraninfo y mi presencia fue bien recibida. Las rosas en el centro de la mesa me estimulaban a ampliar la disertación y duré hablando media hora más de lo normal; pero les pareció corta la charla y debí responder algunas preguntas. La última pasaba de enredada a capciosa, se me cruzaron las ideas y alargué la respuesta sobre las influencias de la modernidad en las relaciones espirituales de las personas de a pie. Para concluir tomé un sorbo de agua y atenta a la reacción del público dije, por ejemplo, nuestra sociedad gasta más dinero en arreglarse las uñas que en la salud mental. Hubo aplausos e incluso los rostros de naturaleza amarga alcanzaron a reír.

A la salida continuaban los elogios. Varios celulares me tomaban fotografías y, en el desorden de las felicitaciones, una bella mujer se acercó señalándome la parte inferior de una página blanca.

—Profesora, ha sido genial, ¿me podría firmar un autógrafo?

La observé con cierto desdén y, de una manera tan ingenua como dulce, ella me explicó:

—Es para poner tu fotografía en la parte de arriba. Orgullosa firmé con sumo cuidado.

—Me llamo Viviam, felicitaciones —volvió a decirme y, acercándose a mi oído, agregó—: Pero cuida tus uñas.

Esa noche disfrutaba las ideas que me suscitaban las ocurrencias cotidianas vistas sin la profundidad de la investigación. Las uñas habían sido fundamentales en el desarrollo primitivo de las especies. Una uña redonda cumplía funciones distintas a una aguda. Las uñas eran una manifestación externa de los huesos y en una mano pulcra expresaban una sonrisa tan seductora como la de unos dientes bellos. Detenida en el hallazgo me sorprendió la idea de ilustrar con las uñas la conferencia sobre "La nutrición del siglo XVI" y le di gracias a la espontánea Viviam. Convertí la idea en un secreto profesional. Pero a la par me fue acompañando un sueño profundo y largo. Me ponía a seleccionar el material y la somnolencia se apoderaba de mí y creí injusto abrir y cerrar persianas. Pensé en un sedante proporcionado por alguna colega celosa de mis triunfos. Con disimulo ponía atención cuando en la sala de profesores debíamos compartir el tinto. El sueño continuaba y, a pesar del despertador, cada día me levantaba más tarde.

Alumnos y colegas me veían soñolienta y no dejaban de mirarse.

—¿Cómo va la investigación de los Niños del Chocó? —me preguntó una compañera.

—Es sobre la "nutrición del siglo XVI". Y pienso ilustrarla con el poder de las uñas.

—Magnífica idea —dijeron quienes escucharon mi respuesta.

La información de internet carecía de sustento académico y al siguiente día debí ir a la biblioteca. La fila estaba larga y el tiempo acabó de afanarme. Tomé la ficha y me dirigí a la sección. Había un estante de enciclopedias y sobresalía una de 25 tomos. Cada tomo se ocupaba de las uñas de un siglo. El siglo xx tenía dos. Llevé a la sala de lectura el xvi y empecé a trabajar; pero la somnolencia le ganaba a mi optimismo y, en el primer capítulo, me quedé dormida. En un auditorio exquisito citaba frases prodigiosas y, de súbito una tos, mía o del vigilante, no sé, me despertó. El pelo me rodeaba la cara y no estaba en sus mejores condiciones. Traté de disimular la vergüenza arreglándome la bufanda de seda. Miré la hora en el reloj de la pared y el mediodía hacía rato había pasado. Pasé a recepción a entregar la ficha y una fina espalda dominaba la fila. La joven se volteó y, risueña, me dijo:

—Quien duerme demasiado no tiene tiempo ni para arreglarse las uñas.

Dejé caer la ficha sobre el escritorio y la falta de sosiego me impidió recibir la cédula. La joven extendió las manos y sus bellas uñas estremecieron mi interior.

—No puedes recordarme, comprendo.

—En verdad, no... —le dije como saliendo de una pesadilla—, con tantos...

—Sólo te fijas en quienes te piden autógrafos especiales, ¿no?

Apuré la salida, en la puerta volteé asustada y ella seguía mis movimientos. Sin necesitarlo, paré un taxi.

Empecé a soñar con las uñas. Las veía en manos de bebé, en animales salvajes, en hadas. El retraso en el avance de La Conferencia se solucionó de manera milagrosa. Como dormía en exceso soñaba sin límites. Eran sueños nítidos y, sin pensar siquiera en una aromática, me levantaba con las ideas listas. Parecía que una voz lejana me dictaba mientras yo transcribía. Toda uña revela la cantidad de verduras que consume un pueblo, el grado de civilización y sus comportamientos espirituales. No es un capricho de la naturaleza que un ser nazca con uñas y que después de muerto las uñas le crezcan. La uña confirmaría que todas las especies provienen del mismo misterio; las aletas de los peces fueron uñas y las alas de los ángeles fueron uñas. Existe una especie de felinos y varias de insectos que tienen el aparato reproductor en la uña menos débil. Un pueblo del Lejano Oriente con las uñas labró preciosas vajillas. En Islas Tahiquirá existe el edén de las uñas. El jefe natural de la tribu debe dejarse crecer las uñas y, una vez tocan el piso, unidas dan la vuelta, se yerguen hacia el cielo y, cuando han superado la estatura en dos palmos, se ramifican de nuevo y, a su dueño, fuera de insignia de poder, le sirve de sombrilla cuando las lluvias no son muy fuertes. Este ser privilegiado gobierna a los 370 habitantes de su comunidad con la energía de un rey y recibe la comida de súbditas preparadas para satisfacer sus apetitos. Una congregación halló en las uñas el principio de Dios y lo sustenta con un verso enigmático del Antiguo Testamento; con el mismo verso, otra predica la culpa original de las uñas y ve las del Diablo en las manos libidinosas. En este milenio las uñas cobrarán su principal influencia: no serán medio de trabajo ni de poder, sino símbolo de veneración. En lo estético; en lo político; la justicia logra testimonios imposibles acudiendo a las uñas.

La preparación de La Conferencia seguía adelante y, a medida que superaba las pequeñeces de la calle, las ironías de los colegas y los temores a la tarjeta, me maravillaba la importancia que han tenido las uñas a lo largo del desarrollo humano. Científicos descifraron parte de los posibles comienzos del hombre en una uña de 150 millones de años que hallaron en los desaparecidos mares de África. Mi investigación avanzaba, sólida, en las distintas ramas de la ciencia y yo soñaba con remplazar a la directora tan pronto se pensione; pero Viviam una tarde volvió a llamarme:

—Profesora, ¿cómo van tus uñas? Lo mismo que en otras partes, en la biblioteca fuiste altiva con mi...

Le azoté el teléfono. Hondos agujeros se expandieron dentro de mí. Era la séptima llamada en menos de quince días. El teléfono volvió a timbrar y llena de ira me tapé los oídos, acción que no habría podido intentar si hubiese tenido las uñas largas. Dentro del susto sonreí; el detalle abriría la imaginación del auditorio y, satisfecho, reconocería la responsabilidad con que yo había adelantado la conferencia sobre "La nutrición del siglo xvi". Tenía en cuenta puntos de vista, matices e investigaciones rigurosas y empíricas. Las referencias negativas enriquecen aún más que las positivas y busqué no menos de cinco ejemplos. Salí a dictar mis clases oscilando entre los hallazgos afortunados y las impertinencias fortuitas.

—¿Puede escucharme, por favor? —en la entrada, esa noche, me dijo una joven. La miré huidiza.

—Tus conferencias y tus clases son lo último —incrementó la seriedad—; pero con esas uñas se ve tan fea como un hombre que no viste a la moda.

Quedé fría bajo la luz desvanecida de las bombillas de neón. ¿Era la joven de la biblioteca, era una doble de Viviam, o la propia Viviam? Pensé en mi cédula. Debía poner el denuncia; después de diez días no aparecía en el Banco de Documentos Perdidos. ¿Ella estiró la mano para recibirla y yo sólo le vi sus hermosas uñas?

—No soy Viviam, ni las otras, no te angusties —dijo la joven y se marchó.

Traté de cubrir el rostro con la bufanda, ¿qué impulso me llevó a firmarle la hoja donde me indicaba tan extraña mujer? ¡Dios mío, por qué no rescaté mi cédula!

Dicté la clase con la cabeza lejos del salón y, desconsolada, abandoné El Instituto.

Había recorrido media cuadra y un colega, distinguido y juguetón, en lugar de pasar de largo, a un ambulante le compró una rosa y me la regaló. Nos detuvimos en la esquina a elegir una taberna y el amague de pelea de dos tribus nos obligó a cambiar de planes. Mis agobios superaban los límites de la decencia, le insinué una relación espontánea, él me miró incrédulo, mis labios temblaron y mi rostro acabó de sonrojarse. Estábamos cerca y en un taxi partimos a su apartamento de solitario. Mi felicidad empezaba donde la de él se transformaba en delirio. Buscando eternizar el instante, balbuceaba, "las uñas son el alma dócil de la bestialidad femenina, hondo, mi amor, ¡ensártalas!, hondo". No pude cumplir sus fantasías y él hizo un gesto, se volteó y terminó dormido contra la pared.

—¡Tienen que mejorar aún más! —en voz alta me dije saliendo para mi casa—. ¡Si las vuelvo a descuidar me corto los dedos!

Fue un reto feliz en lo estético y una salida triste en lo espiritual; pues la somnolencia aumentó y acudí a remedios caseros, a viejas amigas del colegio; alcancé a llamar a dos líneas de emergencia. La directora me remitió al consultorio donde enviaba a las colegas conflictivas y, mientras analizaba mis uñas, la siquiatra me formuló drogas contra el sueño. Todo dependía de mí, fue la conclusión. Analicé con nervios prácticos. Debía cuidar la salud y la presentación. Decidí redondear la conferencia sobre "La nutrición del siglo XVI".

—¿Vieron la noticia? —diez días después, en la sala de profesores, dijo la de sociales.

—¿La de los Niños del Chocó? —dijo la preocupada por lo imposible.

—¡Oye, hija, despierta! —le corrigieron otras dos—. ¡La importante!

Una red de adictos a la fealdad atentaba contra el libre ejercicio de las salas de belleza y las empresas de cosméticos. Un colega le quitaba a otro la palabra e ironizaba la noticia, y yo estaba tan dedicada a mis uñas que pasaba inadvertidos los mensajes ocultos en los comentarios y las risas. De fortuna los expertos en la simbología de las uñas habían facilitado la información a tiempo. La inexplicable alergia a los cuidados personales venía provocando una catástrofe económica, desestabilizaría la democracia y terminaría destruyendo la libertad. La red ordenaba la salida del país de los gerentes de las cadenas de cosméticos de procedencia extranjera. El manifiesto estaba firmado e investigaban si la firma era auténtica. La carcajada les hizo derramar el tinto y yo pensé agregarle a La Conferencia el humor que suscitaban las uñas en escépticos e intelectuales. La droga mantenía abiertos mis párpados y día a día dejaba de llevarme los dedos a la boca. Como si fuera por entregas, la siguiente semana la noticia develó nuevas pistas y el lunes, a la hora del descanso, fui a comentarla; pero cuando abrí el periódico el profesor de matemáticas dijo:

—¡Qué manos!

El colega de aquella noche vio mis uñas y su rostro manifestó un sonrojo feliz. Yo sonreí y, además, pensé mejorar mi forma de amar. Mirándome las uñas mañana y tarde esperaba que los desdenes desaparecieran junto con las llamadas de Viviam. También pensaba en mis compromisos con el Instituto. Me adelantaba a los tiempos venideros y mi importancia crecía sin descanso. Mis uñas eran eternizadas en una urna de cristal y mi memoria venerada como la de una santa. Miraba mis uñas y a ellas confío mi salud y mi porvenir. Sonreí. Al fin de cuentas el tema de La Conferencia era de inmensa aceptación y, por lo tanto, pocos expertos asistirían a El Paraninfo. Mis alumnos aplaudirían y mis colegas quedarían sorprendidos. Si alguna alma envidiosa había propiciado en mí la somnolencia, ignoraba que los sueños solucionan enigmas que nadie puede resolver despierto. Me sentí afortunada e, incluso, pensé darle créditos a la anónima Viviam. También pasé por alto los nuevos detalles de la noticia.

—Idea magnífica, y sólo se me ocurre a mí. ¡Bravo ticher! —exclamé con una alegría tan rara que el tono seco me humedeció los ojos.

Cuando creí justo observé el calendario del escritorio y La Conferencia era el

viernes a las siete de la noche. El optimismo era doble. La Conferencia había madurado sola y, fértiles, las uñas reafirmaban mi personalidad. Las cuidaba como a una flor de delicadas texturas. En un momento pensé que el ser humano puede vivir sin rezar y sin entender; pero no sin uñas. Si la dinámica del auditorio lo permitía, lo diría sin vacilaciones. Me veía radiante y elegí la mañana del viernes para ir al salón de belleza. En La Conferencia quería ilustrar la charla con mi propia experiencia. Entrecerré la mano y las uñas expresaban una bonita sonrisa. El jueves me iba a acostar; pero timbró el teléfono.

—Las uñas van bien, lo sé —acentuó el tono—; pero lo haces para enmascararte. ¿Mañana quieres legitimarte en El Paraninfo?

—Por favor, no más tormentos, yo...

—A la madrugada te visitan unas amigas —me cortó Viviam—; amable, ¿no?

Quise huir; pero las peleas entre las tribus urbanas impedían transitar a altas horas de la noche, más a una mujer sola. Me acosté y quedé dormida. Empecé a soñar en El Paraninfo. El auditorio me lanzaba besos, rosas. Soñaba tan feliz que, cuando franquearon la puerta, oí un estruendo de aplausos. En mi pijama aguamarina trataba de discernir si estaba en una pesadilla de la realidad o en la de un sueño.

—Sacas las uñas para combatirnos —repetía la jefa, mientras las otras la seguían.

—¿Les preparó un tinto o aromática? —entre dormida y despierta, les dije.

La intensa luz de sus linternas volvía inofensiva la presencia de las visitantes. No se oían transeúntes ni las habituales tropelías de las tribus y el escaso tráfico pasaba veloz. Una mujer, bella, imponente y casi mayor, dirigía la inspección. Con su fascinante paso revisaban mi alcoba y mi estudio. El rostro se les iluminó mirando la tarjeta que guardaba debajo del vidrio del escritorio. Era la jefa, y abrió una carpeta, y yo sentí en el estómago el hielo del vacío; pero ellas me impidieron ir al baño. En la boca de la escalera reconocí a Viviam y creí recobrar el aplomo.

—Entra, por favor —intentaba decirle.

La jefa empezó a leer una página. La red perseguía la humana inclinación estética que buscaba perfeccionar los errores de la naturaleza. Me mostró la hoja y debajo de mi autógrafo, impecablemente escritos en computador, estaban la dirección y el teléfono y, en una hoja anexa, la fotocopia autenticada de mi cédula. No pude respirar y no tenía la bufanda para cubrirme la cara. A través de la cortina vi en el antejardín una camioneta de vidrios polarizados. La escoltaban patrullas y motos.

—¿Es tu firma?

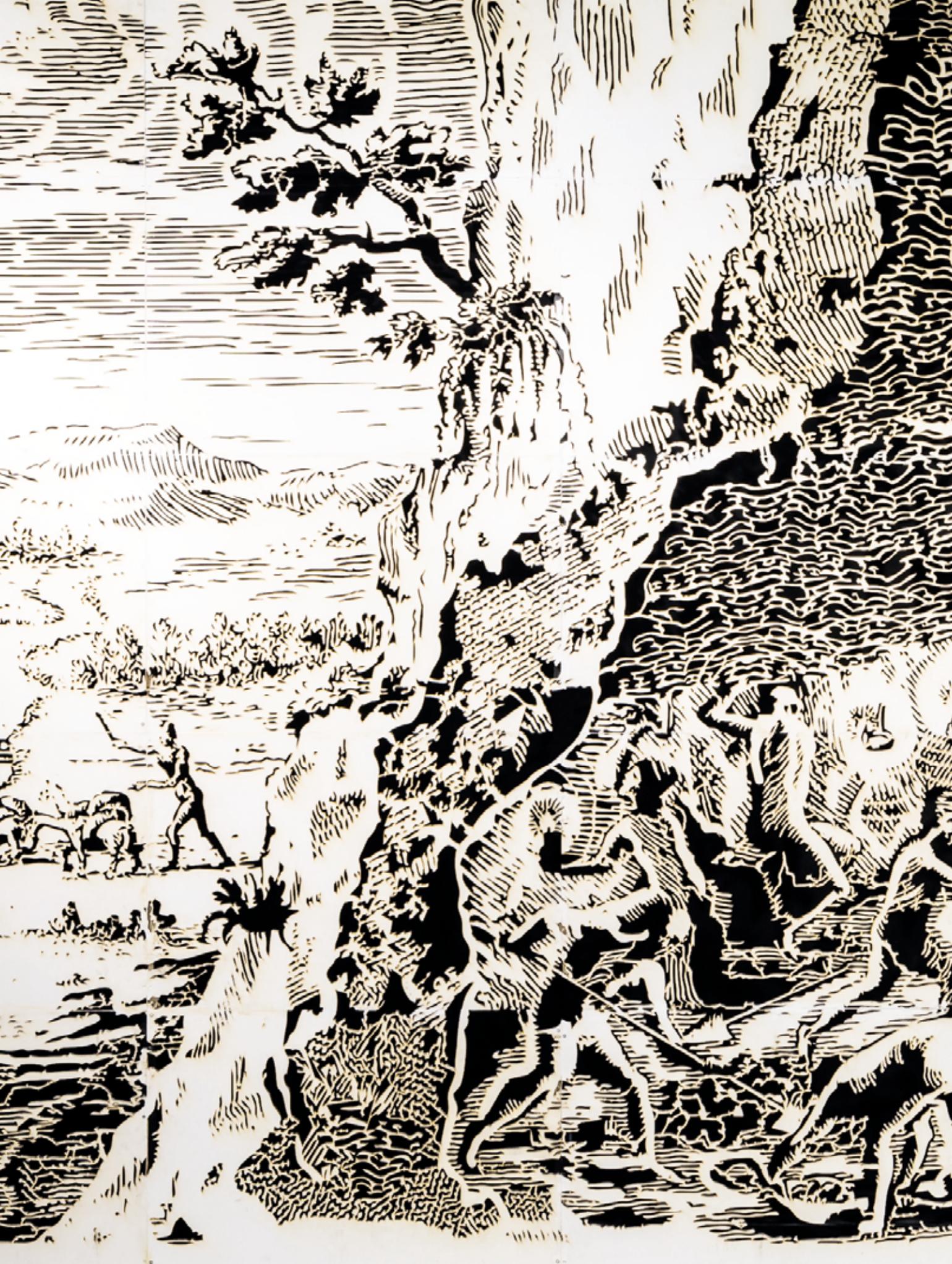
Recordé la promesa de Viviam de poner, en la parte de arriba, mi fotografía y traté de mirarla; pero hasta las lágrimas me habían abandonado.

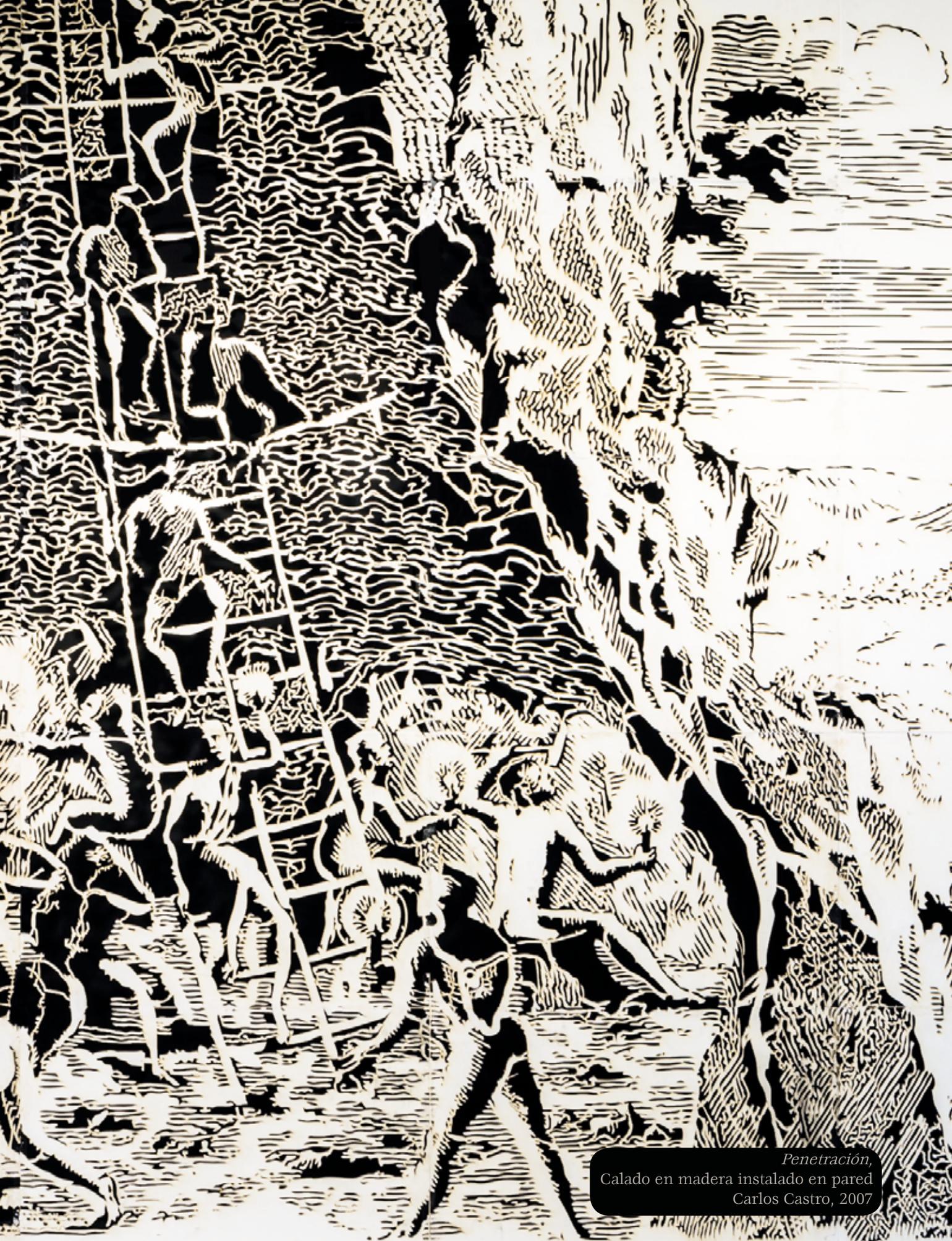
—¿Preparo las agujas o los alicates? —preguntó la joven que frente a mí leía en la biblioteca.

—Tiene las uñas largas —intervino otra.

—¿Es tu firma, sí o sí! —volvió a gritar la jefa.

Nada pude decir. Nada había que decir. Nada debía decir. **U**





Penetración,
Calado en madera instalado en pared
Carlos Castro, 2007



Músicos tradicionales tocando instrumentos de captación de toringa.
Foto de José de los Santos Santa Linares

ASÍ HABLÓ EL MAMA

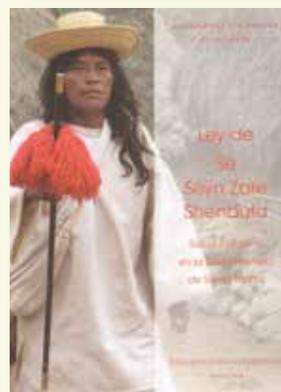
WINTUKUA KUNCHANAWINGUMU

CON LA AUTORIZACIÓN DE ALFONSO TORRES VILLAFañE

El conocimiento occidental es diferente del tradicional, pues los *Mamas* y las Autoridades lo transmiten directamente en sus palabras. Los conceptos son diferentes; por ejemplo, para el hermano menor un medicamento o un remedio se usa para tratar las enfermedades; en nuestro caso, los materiales y los procedimientos que usamos son para prevenir las enfermedades; no son remedios, se utilizan para restablecer el equilibrio con la naturaleza antes de que se presenten las enfermedades.

Tener salud es tener tranquilidad, estar alegres, estar bien en el pensamiento, en el cuerpo, y en armonía con el territorio. Vivir tiene una ley natural; no se vive por vivir, se vive para cumplir un mandato desde el origen de los tiempos. La salud es vivir bien, ese es el mejor remedio para el cuerpo. En el camino de la vida, no se trata de caminar por caminar, es necesario saber para dónde vamos. Nosotros sabemos hacia dónde vamos y para qué lo hacemos. Aun cuando sepamos hacia dónde vamos debemos detenernos y mirar hacia atrás para reflexionar si caminamos en la dirección correcta. En cambio, el hermanito menor parece que nunca se detiene, nunca mira hacia atrás, siempre hacia adelante, sin importar lo que le pase; aunque no sea el camino correcto sigue hasta el final, así sea su propia destrucción. Hay que detenerse para rectificar y poder proyectar hacia adelante. Al detenernos empezamos a pensar en cómo pensaron nuestros ancestros; entonces, ese pensamiento lo consultamos mediante el *marunzama*. Pero no es sólo preguntar, es ordenar el pensamiento para poder preguntarle el camino a seguir, y éste lo indican los *marunzamas*. También definen las diferentes tareas y las acciones que se deben realizar. Definen cómo debes vivir, cómo debes comportarte para tener salud, cómo deben estar tu pensamiento y tu vida, cómo debes relacionarte con el mundo.

La enfermedad nace, crece y se desarrolla. Cuando una persona se enferma, el tratamiento lo iniciamos preguntando a qué obedece, qué ocasiona el que no estés bien, y la miramos integralmente, porque eres hijo de la tierra, preguntamos sobre esta relación. El pensamiento y la vida siempre van a existir y siempre han existido; lo que desaparece es el



Organización Gonawindúa Tayrona.
Ley de Se Seyn Zare Shenbuta. Salud indígena en la Sierra Nevada de Santa Marta. Bogotá: Sirga Editor, 2009

¹ Vida

cuerpo, pero *á'nugwe*¹ nunca va desaparecer. Cuando atendemos a un enfermo buscamos sanar tanto su cuerpo como su pensamiento y su vida. Las tres cosas van juntas. Por eso empezamos por analizar el *á'nugwe* del hombre, de la mujer, de los niños. El *á'nugwe* nunca muere. Y como formamos parte de la naturaleza también analizamos el *á'nugwe* de las plantas, del agua, de los alimentos, de la tierra. La naturaleza también está en el cuerpo; tenemos agua, árboles, ríos, piedras, fuego; entonces analizamos el *á'nugwe* de cada uno de estos elementos en el enfermo, para armonizar el *á'nugwe* de los elementos naturales del cuerpo con los de la naturaleza, para que así exista equilibrio, armonía. Cada parte de nuestro cuerpo tiene *a'buru*, igual que existen *a'burus* en los diferentes lugares sagrados de nuestro territorio. Los mismos elementos que existen en el mundo son los que utilizamos para prevenir y curar las enfermedades. Nuestro cuerpo tiene los *a'burus* necesarios para curarnos; en ocasiones, el *a'buru* del cuerpo puede sanear el mundo, y a la inversa, los *a'burus* del mundo sirven para curar a las personas.

El cuerpo contiene no sólo los materiales sino las acciones que debemos realizar para curarnos. Para tener salud el *á'nugwe* de todos los elementos debe sanarse; la enfermedad surge por el desequilibrio entre los *á'nugwe*. Esa mirada integral del territorio y el cuerpo se debe conservar para que pueda haber salud. El fuego tiene *á'nugwe*, los alimentos, todas las cosas que necesitamos para vivir deben tener el *á'nugwe* saneado; de lo contrario causan enfermedad. De allí que el uso de las plantas medicinales se debe realizar de manera cuidadosa, pues lo importante es sanear el *á'nugwe* de las plantas que se van a utilizar; de lo contrario, te pueden reclamar por uso indebido. Entre los Wintukua el origen de las personas es la piedra; somos *Agnutana* del linaje de las piedras con el Padre *Kashindukua*. De allí que muchos materiales que utilizamos para curarnos provienen de distintas clases de piedras. Por eso somos fuertes y resistentes como la piedra. Para la curación los *á'nugwe* de las personas y de la naturaleza deben estar armonizados. Cada elemento que compone al organismo tiene su lugar en el territorio. De allí que los tributos tienen que hacerse en el lugar preciso; de lo contrario no sirven. Para armonizar los *ánugueyina* tienen gran importancia conocer detalladamente los distintos lugares sagrados del territorio.

También la palabra tiene un lugar, el escuchar tiene su lugar, el mirar tiene su lugar. Entonces, para hacer una reunión debe escogerse el lugar indicado; no en cualquier parte se puede hablar; allí no hablan las personas, los *ánugueyina* son quienes hablan.

Cualquiera puede decir que conoce de plantas medicinales, pero si no miramos lo anterior, los tratamientos no tendrán resultado. Para usar las plantas medicinales antes debemos trabajar sus *ánugueyina*, así podremos obtener buenos resultados.

Es difícil conocer el origen de las enfermedades, pero los cambios del clima, del ambiente, los nuevos alimentos han dado origen a nuevas

enfermedades. Si las enfermedades sólo se miran materialmente, no se encuentran salidas para solucionarlas; según mi experiencia, si se organizan los *ánugweyina* se controla la enfermedad.

Otras enfermedades surgen por el uso indebido de la palabra. Cuando se ofende a alguien es como un veneno que se expulsa; tanto, que en un comienzo aparecen diferencias, luego las discusiones y más tarde son los *marunzama* que terminan enfrentados. El desarrollo de esta situación puede terminar en daño físico, y en ese momento ni las plantas, ni nada va a servir. Esto sucede también entre Autoridades, *Mamas* o mayores en la comunidad. Todas esas cosas deben sanearse en sus *ánugwe*. En la comunidad las expresiones negativas generan un ambiente de desunión; los conflictos que se traten de solucionar en este ambiente suscitan más problemas, y se aumentan las diferencias. Si el lenguaje negativo se convierte en positivo, se transforma en medicamento, pues cura el malestar existente, resolviendo de acuerdo a como fue establecido desde el origen. Las personas nacen con una misión; no se les puede pedir más de lo que pueden dar o más de lo que fue establecido por *Seyn Zare*, la Ley de Origen. Conociendo y cumpliendo estás ordenando tu salud; cada persona tiene su reglamento, lo que puedes o no hacer. Todos no podemos hacer todas las cosas. Las enfermedades en ocasiones se presentan por incumplir la misión conforme fue establecida desde el origen, cómo la debes desarrollar y cómo debes usarla. Por eso se debe tener claro para qué estamos en la vida, de dónde venimos y qué es lo que debemos hacer.

El lugar donde nacemos es el más importante, porque allí se siembra lo que se va a ser durante la vida. Por eso, durante la ceremonia del nacimiento es muy importante tener en cuenta estas consideraciones; de lo contrario el niño presentará enfermedades. Son nociones básicas de nuestra cultura de la salud que debemos tener claras para poder pensar en un trabajo conjunto con la medicina occidental. Uno no está solo en el mundo; formamos parte del mundo y sólo el pensar que puedes vivir solo es una enfermedad. Por eso, para sanear a una persona es necesario sanear los *marunzama* de sus padres, de sus abuelos, de la naturaleza. Sólo hablamos superficialmente, pues profundizar estos conceptos es exclusivo del aprendizaje de los *Mamas*.

Los indígenas pensamos que no estamos solos; todo está relacionado y todos los seres que existen giran alrededor de nuestra existencia. A veces uno cree que puede actuar, pero no lo puede hacer porque siempre depende de alguien; así debe mantenerse la relación con los *marunzamas* de los antepasados; hay que rendirles tributos, hacerles finca, alimentarlos. Vivir en equilibrio con todos los seres. Cuando alguien enferma nos toca indagar todos estos aspectos para descubrir el origen de su enfermedad; al mismo tiempo, siempre estamos más expuestos al desequilibrio y a la enfermedad, pues nuestra función es cuidar todos los seres de la naturaleza. Como muchos *ánugwe* de los antepasados están vivos, ellos dejaron deudas pendientes; por eso te cobran esas deudas. Algunas enfermedades que hoy aparecen en nuestro cuerpo obedecen a la deuda que dejaron



nuestros antepasados con los *ánugueyina* y los Sitios Sagrados que regulan las enfermedades. Para poder controlar las enfermedades nos toca hoy realizar las ceremonias de curación en esos Sitios Sagrados.

La enfermedad se manifiesta de diferentes maneras: no solo ataca al ser humano, también viene de la relación con los demás seres; por ejemplo, cuando hay lluvias excesivas, huracanes, crecientes. La misma madre tierra hace que los seres humanos no se enciendan, por ejemplo: los hermanos menores se arman y se matan entre ellos mismos; ésta es otra manera de manifestarse la enfermedad. Una forma de cumplir el mandato para prevenir y controlar la enfermedad es reuniéndose entre los *Mamas* en los Sitios Sagrados, y obedeciendo la Ley de Origen, cumpliendo las actividades que nos toca hacer para mantener nuestra cultura y contribuir al sostenimiento del mundo. El papel de los *Mamas* es ordenar y evitar el desequilibrio para que la enfermedad también pueda estar satisfecha y evitar que nos afecte. Esto se realiza a través de actividades colectivas con *Mamas* y Autoridades en nuestras comunidades. Para cualquier clase de enfermedad hay que buscar su origen, aun cuando las manifestaciones materiales sean diferentes. Y cuando se logra esto, por mínima que sea la actividad terapéutica, tiene resultados muy satisfactorios, porque se está llegando al punto que es.

Para seguir siendo indígenas tenemos que cumplir con los *ánugueyina*; y hacia afuera tenemos que buscar la convivencia pacífica con el hermanito menor, y la protección que a ellos debemos hacerles en cumplimiento de la ley establecida desde el origen. Entonces, también debemos conocer el pensamiento de ellos y ellos conocer nuestro pensamiento, para no afectarnos y respetarnos. No podemos caminar solos; debemos caminar con ellos. Cada elemento tiene sus ancestros y el equilibrio debe hacerse con todos ellos. Por eso yo digo que los *Mamas* de hoy debemos tener esa claridad, para poder ordenar conforme se dejó desde el inicio. Se puede considerar que el cumplimiento estricto de las normas internas son medicamentos para evitar la enfermedad, así como las drogas materiales para curar la enfermedad que tiene el hermano menor. Hoy los indígenas tenemos que combinar ambas cosas, pues las drogas exclusivamente, sin los trabajos tradicionales, no sirven; pero si se realizan conjuntamente el trabajo material y espiritual, se logra muy buen efecto.

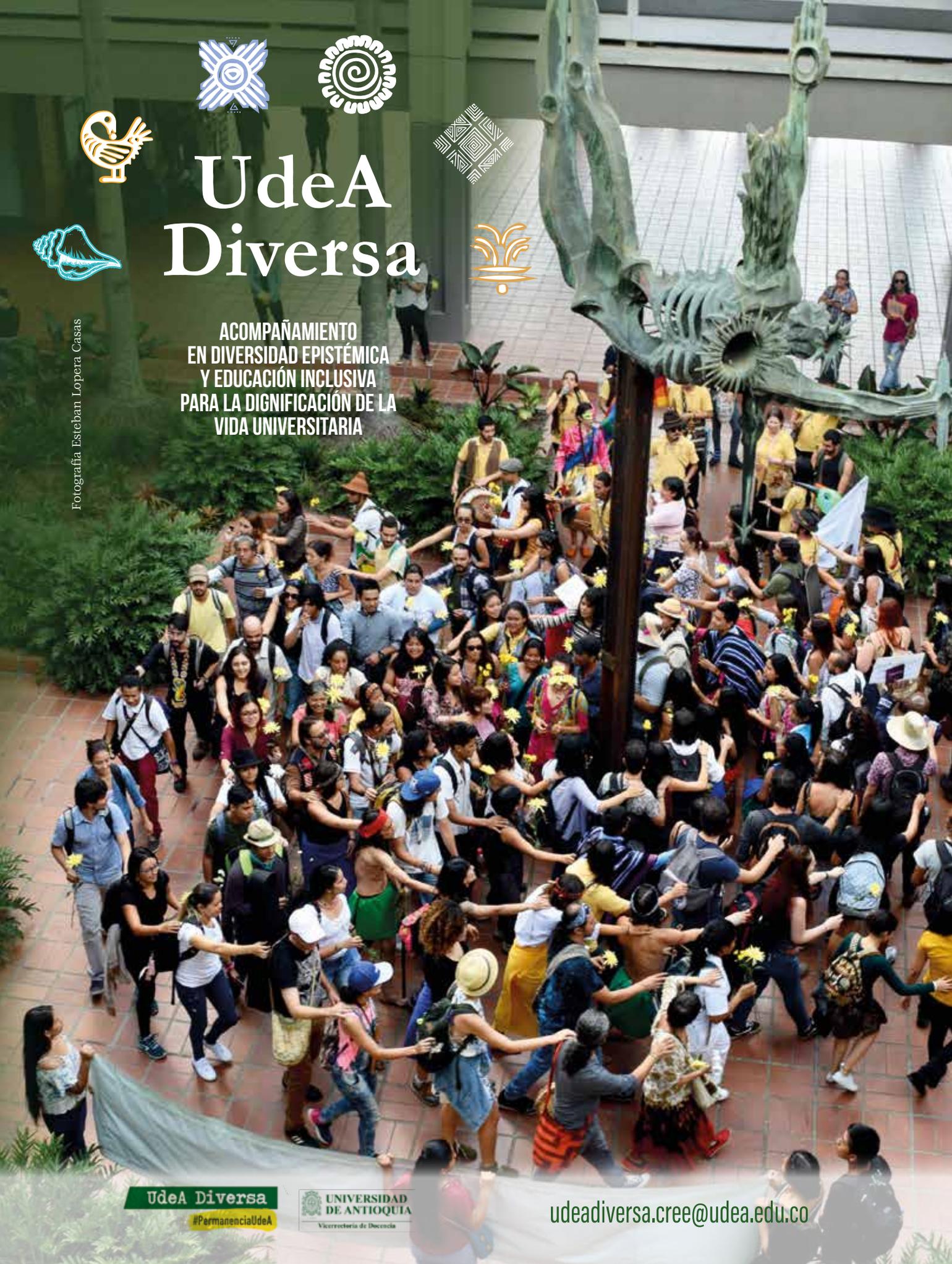
Otra manifestación de enfermedad se da cuando en la infancia se realizan acciones indebidas; si tales acciones no se confiesan para que el *Mama* realice los tributos respectivos, ocasiona enfermedades. Lo que pensó, lo que hizo, lo que soñó, dónde jugaste, lo que dijiste. Analizando lo anterior, se concluye que uno mismo, su comportamiento, es el que genera la enfermedad. Mi abuelo me contó que en un tiempo los *ánugueyina* de los seres de entonces cobraban las deudas de manera inmediata; hasta el mosquito más pequeño devoraba y acababa; no había nada que no causara daño. Por eso, durante la existencia, siempre va a haber alguien inconforme y cobrando por esas deudas. ■



UdeA Diversa

ACOMPANAMIENTO
EN DIVERSIDAD EPISTÉMICA
Y EDUCACIÓN INCLUSIVA
PARA LA DIGNIFICACIÓN DE LA
VIDA UNIVERSITARIA

Fotografía Esteban Lopera Casas



UdeA Diversa
#PermanenciaUdeA

UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
Vicerrectoría de Docencia

udeadiversa.cree@udea.edu.co



TRABAJO MINERO ENTRE RIQUEZA Y MISERIA

WALTER MAURICIO GALLEGO MEDINA*

*Trabajador social,
Universidad de Antioquia.
Magíster en Estudios
Políticos Latinoamericanos,
Universidad Nacional de
Colombia, Sede-Bogotá.
Doctorando en Medio
Ambiente y Desarrollo,
Universidad Federal de
Pernambuco, Brasil.

La minería es una actividad que ha acompañado el desarrollo de la civilización desde la edad de los metales. Por tanto, se puede abordar el tema de la minería o bien desde un sentido genérico, es decir, lo que el uso de los metales ha implicado para la transformación del ser social o bien desde la alienación que surge históricamente con la explotación del hombre por el hombre en las sociedades de clases: esclavismo, feudalismo, capitalismo. En este último estadio de desarrollo de las relaciones antagónicas de clases, la producción material de la riqueza mediada por el trabajo para satisfacer las necesidades directas del hombre se subsume a los intereses de valorizar el capital. Al productor directo ya no le pertenece el resultado de su trabajo, con el proceso de proletarianización y venta de la fuerza de trabajo, el hombre es expropiado de su producto y se le exige producir un excedente que no es pago y apropiado por el dueño del capital. La división internacional del trabajo, que surge con el desarrollo histórico del capitalismo, produce especialidades en el sistema mundo con funciones sociales definidas. En ese sistema América Latina recibe el sesgo productor y exportador de materias primas. El rol exportador asignado al subcontinente americano desde la colonia ha sufrido cambios coyunturales propios de cada momento socio-histórico pasando por la república, la sustitución de importaciones y más recientemente con el neoliberalismo en marcha. Sin embargo, tales trayectorias no alteran la inserción dependiente de América Latina en el mercado internacional, por el contrario, se perpetúa una matriz productiva centrada en la explotación redoblada de la naturaleza y de la fuerza de trabajo.

Podemos decir que en nuestras geografías se condensan las contradicciones generales del capitalismo maduro y las contradicciones particulares de un capitalismo dependiente. La caída tendencial de la tasa de ganancia del capital y las crisis inmanentes del sistema requieren de ensayos espacio-temporales que permitan viabilizar la acumulación ampliada. Se podrían mencionar dos ejemplos: los procesos de privatización del patrimonio

público en los años de 1990 y el *boom* extractivista minero-energético que se viene desdoblado a partir del siglo XXI. Estas respuestas del capital buscan retomar las tasas de lucro alteradas desde los años de 1970 (su crisis estructural), y las crisis recurrentes de una economía ficticia y especulativa como la burbuja inmobiliaria del año 2008.

En este contexto, la explotación profunda de la naturaleza, permite la acumulación de capitales a través del trabajo en su sentido genérico y abstracto: el primero, como intercambio orgánico entre el hombre y la naturaleza, creador del contenido material de la riqueza y, el segundo, como productor y valorizador del capital. A diferencia de la inestabilidad de la economía especulativa que concentra la riqueza ya existente en determinados agentes del capital, el trabajo en general y abstracto permiten crear y valorizar el capital ampliando la riqueza y la economía real. En medio de la inestabilidad característica de la economía especulativa, se ejerce presión en el tiempo y el espacio para garantizar la explotación acelerada de los recursos naturales como sector que se vincula de manera directa con la producción real de riqueza. Tales procesos extractivos modifican el paisaje, contaminan el medio ambiente, impactan las economías locales y pauperizan las condiciones de vida en los territorios donde se instalan los megaproyectos.

En el caso de la producción de oro (un metal nativo) como mercancía, encontramos que sus cualidades naturales, hasta hoy no reproducibles artificialmente, y su doble carácter como valor de uso y valor de cambio generan seguridad a la economía volátil y especulativa del presente. El valor de uso se refiere a la elaboración de aparatos electrónicos, culinaria, cosmetología, odontología, medicina, joyería y construcción civil; mientras que el valor de cambio a su poder de compra, al dinero y al respaldo como moneda. Así mismo, la explotación de oro asombra por su paradoja entre riqueza y alto desarrollo tecnológico de los grandes capitales y miseria que acompaña los procesos informales de la minería pequeña y de subsistencia. Estas

paradojas son más visibles en territorios donde coexisten segmentos con capacidades productivas desiguales y donde el Estado dispone de su infraestructura —relaciones jurídicas, ambientales, mineras, laborales—, para viabilizar la acumulación ampliada del gran capital. Casos representativos de estas superposiciones en Colombia son Segovia con la Gran Colombia Gold; Buriticá con la Continental Gold; San Roque con la Anglo Gold Ashanti; y el sur de Bolívar con la Anglo Gold. En este listado, vemos que el papel del Estado en la economía globalizada lejos de perder centralidad revela su carácter constitutivo y constituyente como estructura política que unifica las fracturas y las contradicciones internas del capital, el cual requiere de las funciones legales, políticas e incluso militares del aparato estatal para asegurar su auto-reproducción. Sin todo este andamiaje, el capitalismo no podría sobrevivir ni mucho menos asegurar en el presente el control global que requieren las multinacionales para lograr la expansión ilimitada y la tendencia a monopolizar los recursos naturales.

La oleada extractiva y sus fines de valorización del capital someten las relaciones técnicas y sociales de producción (infraestructura, vías, materia prima, agua, tierra, subsuelo, fuerza de trabajo) en los territorios donde se instalan. Generan impactos socio-ambientales que revelan límites del sistema capitalista por la incontrolabilidad de sus propias contradicciones. Las consecuencias se pueden ver en el desgaste de los recursos naturales y en una masa creciente de desempleados y consumidores que no acompaña la acumulación ampliada en la esfera de la circulación. En tal coyuntura, surgen diferentes campos de análisis al llamado modelo extractivista instalado en América Latina. Las críticas gravitan alrededor de la forma como se perpetúa la inserción de nuestras economías al mercado internacional; la dependencia y distribución de la renta minera abanderada por proyectos progresistas que no vislumbran rupturas con el neoliberalismo; los efectos en la reprimarización de las economías latinoamericanas; y los impactos socio-ambientales. Todos estos focos de análisis son importantes, sin embargo, las causas de la explotación profunda de la naturaleza y su posible liberación

deben buscarse en la alienación del trabajo regentado por el capital, es decir, en la generalización del trabajo abstracto, donde el intercambio orgánico del hombre con la naturaleza, mediado por el trabajo, tiene fines exclusivos con la producción de plusvalía.

Si el foco del análisis sobre el modelo extractivista se concentra en las relaciones políticas, comerciales, jurídicas o en las soluciones técnico-científicas a los problemas ambientales, estaremos apuntando a las manifestaciones de lo que aparece en lo cotidiano, dejando intacta la base de la explotación del hombre y la naturaleza. Liberar entonces la naturaleza de la mercantilización y de la explotación profunda regentada por el capital, pasa necesariamente por la superación del trabajo abstracto, esto es, el trabajo alienado que según Karl Marx subsume las relaciones entre los hombres y de estos con la naturaleza, donde el interés primario de la valorización del capital, se superpone a la satisfacción de las necesidades humanas.

Vemos entonces como desde hace más de seis mil años el desarrollo de las fuerzas productivas alrededor de la minería ha posibilitado la acumulación no solo de riquezas sino de conocimientos y habilidades sobre los metales, sin los cuales, no sería posible la nanotecnología, los sistemas productivos inteligentes y las técnicas satelitales para la exploración del subsuelo. Por su lado, los museos nos ofrecen la posibilidad de mirar y asombrarnos con el pasado, destacando el uso de los metales en los rituales, armaduras, herramientas, joyas y ofrendas de nuestros antepasados y descubrir, por ejemplo, como el dominio de la aleación del bronce permitió en algunas civilizaciones un equipamiento más fuerte para la guerra y una mejor defensa de sus riquezas. Sin la nostalgia de intentar volver al origen, condición imposible en lo humano, si es importante reconocer la dialéctica en cada formación socio-histórica, donde el hombre con la mediación del trabajo transforma la naturaleza y se transforma a sí mismo como ser social. Estos desdoblamientos construyen procesos de humanización y deshumanización, en este sentido, es urgente pensar la posibilidad de superar la explotación del hombre por el hombre y liberar la naturaleza del profundo extractivismo con fines exclusivos en la acumulación ampliada, proscribiendo la satisfacción de las necesidades humanas como objetivo fundante de un proyecto civilizatorio. ■





ESTEFANÍA GARCÍA*

UNA GEOGRAFÍA

CORPORAL DEL

CONFLICTO

SELNICH VIVAS HURTADO

Escritor
Profesor de literaturas ancestrales
Universidad de Antioquia

LUIS CARLOS BAÑOL MUÑOZ

Estudiante de Antropología
Universidad de Antioquia

* Artista de Montelíbano (Córdoba, Colombia)
Sus obras "Batea" y "Chocó H2O" hacen parte
de la exposición *Fortuna. Diálogos, extracción,
economía y cultura*, Museo Universidad de
Antioquia (hasta el 30 de abril de 2020)

El nombre Cerro Matoso fue cosido, con tu cabello, a una de tus manos. ¿En qué medida la minería habita el cuerpo humano como habita el cuerpo de la madre tierra? ¿El cuerpo de la artista es también el cuerpo de las comunidades mineras explotadas?

Latitud Cerro Matoso fue un proyecto de largo aliento que cambió mi vida y la de mi familia. Nació a partir de una experiencia que vivimos en el año de 1994: el desplazamiento de mi familia obligada a salir de mi pueblo natal Montelíbano (Departamento de Córdoba). Vivíamos cerca de las minas de níquel de Cerro Matoso, donde trabajaba mi padre y tuvimos que partir para Manizales (Caldas), donde vivía la familia materna. Dividí esta experiencia en tres partes: 1. “Hacia una geografía corporal del conflicto”, cuyo eje central es la memoria colectiva familiar, que contiene, entre otros temas, el testimonio oral de mis padres, documentos y elementos corporales propios (cabello, dientes, piel, níquel, fotografías, etc.). 2. “Desplazamientos y transiciones”, un performance que se centra en la memoria personal pasada y presente a partir del desplazamiento territorial. 3. “Testimonios desterrados”, muestra el proceso etnográfico a partir de la memoria personal, colectiva e histórica de Montelíbano, al que regresé a finales de agosto de 2017, después de veintitrés años de ausencia. En el video *Cerro Matoso: Testimonio de mis padres* coso mi cabello hilado en una de mis manos hasta escribir el nombre de la mina. Fue construido a partir de la memoria personal de cada uno de mis padres. Ellos narran sucesos sociales, ambientales, políticos, económicos, en torno a la minería. Los testimonios de mis padres crean memoria colectiva. Mi aporte es el cuerpo como medio de sanación simbólica entre nosotros y como voz hacia afuera. Este video hace parte de “Hacia una geografía corporal del conflicto”. Es mi autorretrato. Es mi cuerpo y mi geografía de la memoria. Cuerpo y memoria habitan en mí, en mi familia, en la comunidad donde nació. Esta memoria se refleja en otras comunidades y otros procesos similares, pues el común denominador de la minería en Colombia es que el territorio y sus habitantes son azotados por la violencia, el conflicto armado, la pobreza y la contaminación.

Desplazamientos y transiciones. ¿Cómo distinguir entre la memoria, la memoria tatuada en la planta del pie y la borradora de la memoria?

Desplazamientos y transiciones es la segunda parte del proyecto *Latitud Cerro Matoso*. Esta parte tiene que ver con la memoria individual, sobre mis orígenes.

Regresé a Montelíbano mi pueblo natal en el 2017 a pensarme, a recordar, a sentirme; esta parte fue creada con entrañas y corazón, una especie de catarsis que necesitaba. Decidí tatuar en la planta de mi pie izquierdo el recorrido de Montelíbano a Manizales que realicé con mi familia en 1994 y que volví a realizar en el 2017.

Desplazamientos y Transiciones del proyecto *Latitud Cerro Matoso*



El proceso creativo en y desde Córdoba no se detuvo, siempre está en mí. En ese momento hacía parte de un proyecto curatorial en el pacífico colombiano. Por eso el proyecto que continuó fue “*Venas de oro*” en el Chocó. Cuando llegué a Quibdó vi la fiebre del oro aún latente, el contexto geográfico, social y político tan delicado a causa de la minería. Es un ciclo que se repite desde antes de la invasión española donde van cambiando los actores del saqueo. En este lugar, donde “se respira oro” habitan diversos actores del conflicto, incluyendo al Estado y gran parte de población afrodescendiente. Los cuidadores de la tierra, pueblos originarios indígenas, han sido desplazados de sus territorios (como en la época de la Colonia). Esta vez a causa de los brasileros y de grupos organizados asentados con sus gigantescas dragas extractivistas dentro de las venas y arterias fluviales más importantes del departamento. Las grandes proporciones de mercurio han contaminado las aguas. La historia del Chocó parece irremediamente imaginada para ser una tierra de usufructo, saqueos y beneficio para los foráneos. Nunca para los pobladores locales. Allí el oro es todavía “moneda” de cambio y aún se comercia en medidas de tomines y castellanos, en las compraventas y tiendas de oro que hay casi en cada esquina del centro de Quibdó.

La pieza *Chocó H2O* muestra una cartografía de la ruta del oro en Chocó, comprendida entre los ríos San Juan y Atrato. Esta cartografía fue diseñada a partir de estudios de altura de la zona, indicados, escalados a nivel. Fue soportada en un campo magnético bañado en un *depósito de placer* que alberga oro, platinoides y magnetita, metales extraídos de la misma región. En la intersección entre estos dos ríos—donde antes había una base militar— deposité un anillo de oro chocoano, con el mapa de Colombia grabado. Ese anillo pesa tres tomines (medida colonial) y fue fundido por un hacedor cuyo nombre artístico es H2O. Yo le suministré los materiales, fragmentos de oro que recolecté en las inmediaciones del río San Juan.

Chocó también es un territorio que se ha tejido a mi vida en el camino del arte. No es una tierra que esconda su dolor, sino que lo deja al desnudo a quienes prestan atención a cada una de sus venas. Esa imagen define las comprensiones plasmadas en la serie *Venas de oro*. Mis obras *Batea* y *Chocó H2O* son un pasaje a la memoria sensible de anteriores territorios ya transitados. Esos lugares pusieron en mis manos la capacidad de percibir lo que dice el ruido de un río apuñalado por el mercurio. De ese crimen se obtiene el *depósito de placer*, el material que empleo en estas obras y que se halla en el lecho del río. Este habitante de la obra que es el mismísimo depósito de placer en la obra envenenada llamada río. Es la tinta negruzca que distingue entre lo que arrastra el cauce de la memoria y lo que se adhiere para construir historia real no oficial.

El mapa del Departamento del Chocó fue trazado con varios metales en tu obra *Chocó H2O*. ¿Qué es lo que se esconde detrás de esta obra? ¿Hay una lectura irónica, magnética, de la historia de este departamento? ¿Por qué Chocó y no Córdoba?

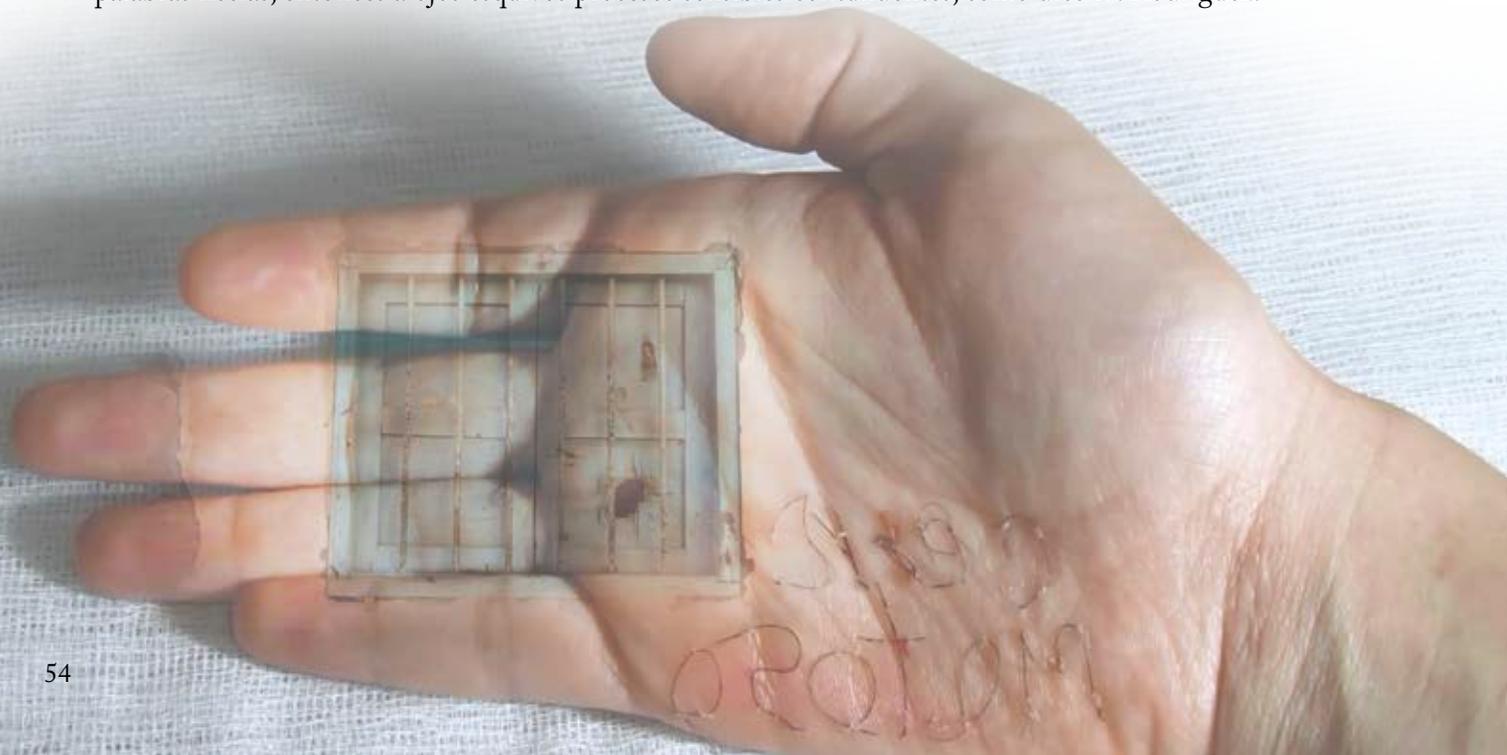


¿Cómo incide el arte en la recuperación de la memoria colectiva frente a las narrativas oficiales en torno a los beneficios de la minería, la necesidad de la energía, las ensoñaciones del progreso y los materiales del artista?

La invasión extranjera en nuestro territorio ha dejado múltiples heridas coloniales. Nos atacaron desde muchos frentes imponiendo “narrativas oficiales” importadas. Nos imponen, entre otras miradas, el maltrato a la tierra, aunque ella es nuestro lado espiritual originario y más profundo. La explotación irresponsable de recursos naturales trae un desequilibrio ambiental al planeta y múltiples desequilibrios sociales. Donde hay riqueza natural hay conflicto social y enfrentamientos armados. Uno de los actores del conflicto es el mismo Estado colombiano, quien en cada oportunidad por “equivocación” bombardea comunidades. Estamos dañando el ciclo de la vida por las ensoñaciones de progreso que nos impusieron.

El arte es una herramienta que ayuda a sentir con las entrañas y a pensar con el corazón. La memoria colectiva se nutre de múltiples memorias personales de una comunidad. Como artistas podemos sentar posición. Podemos explicar qué es lo que nos mueve, cómo llevamos a cabo nuestro proceso creativo. Cuando el arte genera realmente cambios (más allá de lo que mostramos en salas de exposición), se vuelve una de las herramientas para trabajar memoria colectiva en casos de conflictos sociales. El arte propicia la *reparación simbólica* a la que yo ahora le llamo *alivio simbólico*. Entendí esta función del arte después de una conversación que tuve con Fer Acosta. Su hermano Gerson Acosta, líder indígena Nasa, había sido asesinado en el Cauca durante la masacre del Naya. Cuando hablábamos de la ley de justicia y paz, Fer Acosta me decía que ninguna figura estatal lograba reparar los daños causados por el conflicto, más bien eran formas de aliviar un poco el dolor.

En otra conversación con Yolanda Sierra, profesora de la Universidad Externado, hablábamos de la importancia de aplicar en los mejores términos, según el contexto y las necesidades, el alivio simbólico (reparación simbólica). En la justicia restaurativa, a veces por racismo cultural, se ordena fijar placas o levantar monumentos, que no son sino símbolos de la cultura hegemónica en la que habitamos. La labor de quienes escogimos el arte como forma de vida es ser todos y uno a la vez. De tal forma que en una pieza se grite que la esperanza nunca se pierde tarde, sin tener la cara cansada, cansada de intereses privados. La minería agresiva parece dar los últimos avisos en lo que plasman los artistas; pues, si a oídos sordos palabras necias, entonces a ojos esquivos procesos sensibles contundentes, como dice D. Rodríguez.



La contienda del arte respecto de la historia, en este caso la historia minera, es escudriñar entre lo que siente el territorio. De tal forma que el hacedor de arte pueda generar un alivio simbólico y sensible a quienes no fueron tenidos en cuenta o a quienes quieren y tienen la voluntad de acompañar un proceso real de sanación. Por eso la obra es entonces plural y no singular. Se deja atraer por el momento en que se entienden los mensajes, que invitan a aprender, escuchar y ver antes que a plasmar sin sentir.

El/la artista no se encuentra anclado/a en un solo territorio, pues transita en las múltiples versiones que le ofrece su mirada que, por demás, no ocurre en un solo punto de su existencia, sino que se renueva y alimenta para encontrar nuevos relatos para una misma historia. El arte busca cambiar las historias o por lo menos visibilizarlas. Y más importante: acompañarlas desde la paciencia y el respeto al territorio, sin llegar a lo que define E. Calambas como los cautiverios estéticos en el arte. Estos principios de respeto y paciencia ligan al arte con la vida territorial. Sentir la tierra, sentir su voz. Entender que es el territorio el que suple la necesidad sin pedir nada. Pero exigimos más de lo que en ocasiones necesitamos o merecemos. Tomamos posición por una forma de minería que responda a criterios y necesidad vital y equilibrada, parámetros críticamente contrarios al enriquecimiento y acumulación de capital.

Habría que aclarar que mis ancestros mineros provienen de dos culturas distintas. No me refiero a los inmediatos con los que estoy vinculada hace tres o cuatro generaciones de mi familia, sino, por un lado, a los ancestros que practicaban algún tipo de minería ecológica y ambiental y, por otro, a mis ancestros culturales de occidente que practican una minería contaminante, extractivista, separada

de los ciclos naturales de la tierra y el agua. Estos últimos ancestros entienden la tierra como un recurso al servicio del mercado local y global. En ese sentido proceden de un modo ecocida. Los ejercicios estéticos que recogen en mi obra este proceso, como ya se mencionó atrás, toman posición contra la información cultural silenciada en mi cuerpo, rechazan esta segunda forma de minería, es decir, están orientados a afirmar y a desencadenar procesos de minería que se relacionen sanamente con los territorios y que sean ambientalmente políticos y críticos. **U**

La explotación minera (antracita, artesanal, industrial, legítima, ilegítima), ¿tiene algo de bello que atrae a los artistas? ¿Qué aprendemos de la minería cuando la sentipensamos desde el arte?

A propósito de tu historia de vida, ¿cómo rendirle un homenaje desde el arte a tus ancestros mineros?



CHATARRERA

ORO LE D

ANAMARÍA BEDOYA BUILES

Periodista egresada de la Universidad de Antioquia
Trabaja en el Plan Ciudadano de Lectura, Escritura y Oralidad

Soy,
soy lo que dejaron,
soy toda la sobra de lo que se robaron.
Un pueblo escondido en la cima,
mi piel es de cuero por eso aguanta cualquier clima.
Soy una fábrica de humo,
mano de obra campesina para tu consumo,
frente de frío en el medio del verano,
el amor en los tiempos del cólera, mi hermano.
Soy el sol que nace y el día que muere,
con los mejores atardeceres.
Soy el desarrollo en carne viva,
un discurso político sin saliva.
Las caras más bonitas que he conocido,
soy la fotografía de un desaparecido.
La sangre dentro de tus venas,
soy un pedazo de tierra que vale la pena.
Una canasta con frijoles,
soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles.
Soy lo que sostiene mi bandera,
la espina dorsal del planeta es mi cordillera.
Soy lo que me enseñó mi padre,
el que no quiere a su patria no quiere a su madre.
Soy América Latina,
un pueblo sin pierna pero que camina.
“Latinoamérica”, Calle 13.

Tiene los labios trigueños maquillados de brillo y escarcha, los ojos negros y rasgados bajo la sombra de una gorra que los oculta del sol. Es pequeña y delgada. Lleva el cabello corto y recogido en cola. Se llama Rosalba y está sentada en la tierra amarillenta, con sus piernas estiradas y abiertas. Entre ellas hay una placa de hierro, sobre la placa hay una piedra pequeña que ella golpea rítmicamente con una almadana que agarra en su mano izquierda, mientras con la derecha sostiene la piedra que de a poco se hace pedazos. Tiene las manos gruesas, las uñas cortas. Chatarrea en La Antioqueña.

El cielo es un manto blanco agitado por el aire húmedo. La mina está casi desolada, sólo Rosalba, Liney y Darío están allí. El trabajo se ha detenido por el paro. Darío, socio de la mina, cuida los equipos y los costales llenos de mineral. Permanece sentado en el control de la elevadora, mientras mira el cañón que atraviesa La Cianurada y a los gallinazos que vuelan buscando algún perro muerto.

Desde que existe la minería en Segovia todos buscan la manera de ganar con el oro. Mirar hacia la punta donde se eleva la más alta jerarquía es perder la retina en el sol. Pero a los que están abajo se les distingue fácil: llevan las ropas sucias, los rostros sudorosos, las manos callosas. Chatarrear es el verbo que le acomodaron hace muchos años a lo que hacían quienes se acercaban a la mina a esperar que los mineros botaran esas piedras pequeñas que se desprenden de las grandes, esas que ellos no procesan por ser poco y escaso el oro que puedan tener. En su mayoría mujeres, empezaron a “reciclarlo” y a hacer de esto el sustento de sus vidas.

Frente a las bocaminas de La Antioqueña se extienden cinco hileras de costales que, como diques, separan los puestos de todas las mujeres que chatarrear. Ellas esperan pacientes la salida del catanguero, que sale del hueco con un costal al hombro repleto de piedras. Una de ellas se encarga de decirle en cuál puesto descargar, para que sea justo y a todas les toque lo mismo. Pero hoy no hay nada de eso.

Rosalba tiene arrumados, junto a la raíz de un guayabo, varios costales. Le dice a Liney que le traiga uno. Liney se encorva para alzar el costal, pero como no puede con su peso lo arrastra por la tierra húmeda. Para, apoya sus manos en la cintura, respira, vuelve a agacharse, y mientras arrastra el costal aprieta sus labios gruesos. Sus manos son delgadas y en sus uñas, algunas largas, otras quebradas, quedan algunos parches de esmalte. Llegó hace dos meses a Segovia de Monte Líbano, Córdoba. Dejó atrás su tierra porque su marido ya no conseguía trabajo y la plata no alcanzaba para sostener a tres hijos. Su papá, que vive en Segovia con la mayoría de sus hermanos, les dijo que se vinieran, que tal vez les iría mejor.

Liney arrastra el costal hasta donde está sentada Rosalba y lo vacía en la tierra, Rosalba coge una pala y la clava en las piedras, luego las echa en una zaranda que sostiene Liney. La zaranda es un plato plástico con muchos huequillos en el fondo. Liney la sumerge en un balde grande repleto de agua para lavar las piedras. En el agua, estancada hace varios días, se ven numerosas larvas que pronto serán zancudos. La tarea dura, la que aún le cuesta entender a Liney, es saber cuáles de esas piedras son las que sirven para machacar.

—¿Ésta sirve? —le pregunta Liney a Rosalba mientras le enseña una piedra gris con pecas negras.

—No, son las bonitas las que tienen mineral. Tienen que tener jaguas y pepitas cafés, como ésta —le responde Rosalba señalando una piedra pequeña, blanca, con punticos dorados y pecas cafés.

—Eso es lo que me da duro saber.

—Pero ahí va aprendiendo, conmigo sí aprende porque aprende.

Liney mira las piedras, las examina y se las va pasando a Rosalba que, sentada en el piso, empieza a machacar. Cada que golpea la almadana brotan chispas anaranjadas, rígidas, fugaces. Las chispas brillan en los ojos de Liney, ojos negros, redondos, quietos, embrujados por la centella, y sin dejar de mirar dice: “Va a llover, Rosalba”. Gotas menudas empiezan a oscurecer la tierra. Ellas siguen ahí con la tarea mecánica de expurgar las piedras. Machacarlas hasta que sean casi polvo, machacarlas hasta tener con qué llenar varios cocos en un entable, machacarlas hasta tener con qué hacerse a algo de dinero. Las gotas se vuelven gordas y de la tierra húmeda se levanta un vapor tibio. Las dos caminan hacia Darío y juntos se resguardan de la lluvia. Rosalba prende un cigarrillo y le da una aspirada larga.

—¿Se va a quedar por acá? —le pregunta Darío a Liney.

—Creo que sí.

—Ella sabe que el pueblito aquí es muy conflictivo, es un despelote pero es bueno —dice Darío.

—Vea, me tocó pleno paro —responde Liney.

—No mija —habla Rosalba—, a usted no le ha tocado nada, el que nos tocó a nosotros... ¡Ay no! Yo le pido al Señor que no vaya a haber un paro como el que nos tocó a nosotros. Hace tiempo hubo dos paros bien *templaos*, oiga. Venía gente que a trabajar en la quebrada y les decían: ¡Oigan, estamos en

paro, me hacen el favor y se van para el paro! Y devolvían la gente. A un señor lo *aporriaron*. Él decía: “y me voy si me da la gana, es que usted a mí no me da la comida”. Y lo *aporriaron* por rebelde. ¿Vieron el helicóptero que tiró los papeles?

—Por Montelíbano también pasó un helicóptero, alguien hablaba por una bocina. Que por favor se entregaran a prestar servicio.

—Pero ahora como están en esto —agrega Darío.

—Revuelven una cosa con otra —dice Liney.

—Vea, cuando hubo la masacre aquí en Segovia —cuenta Rosalba apretando el cigarrillo en sus labios—, mi hijo me dijo que fue un *pelaíto* el que dijo: “aquí va a haber una masacre”. Me parece que el *pelaíto* se murió, y a la madrugada del otro día amaneció la masacre. Claro que nosotros no estábamos acá, estábamos en la montaña. A la mañana prendí el radio. Que hubo una masacre en Segovia. ¡Cómo! Ellos dizque iban por casas, lo sacaban a uno y lo mataban. Que eso era ese reguero de gente pa’ sacarlos. Eso fue muy horrible, pero ese paro de la otra vez también fue horrible, la gente agarraba a piedra a los policías.

—Yo por ahora veo las cosas calmadas, aunque las amenazas no faltan —opina Darío.

—Pero que estaban muy *verracos*, me dijeron. Que al alcalde lo tuvieron que llamar. ¿Fue antenoche? —pregunta Rosalba.

—No, al alcalde lo llamaron fue el sábado, pa’ que hiciera abrir las vías.

—Ah...

—Porque un mandón del Ejército les dijo “lo que ustedes están haciendo es ilegal, para ustedes cerrar las vías necesitan una orden del alcalde”. Entonces el alcalde fue y les dijo que no estaba en contra de ellos, pero que le abrieran las vías. Y por ahí hay amenazas, sí. Hay unos manes muy bocones que van a matar a no sé quién, pero no es más de ahí. Que están *verracos* con los comerciantes que no apoyan el paro. Pero a cualquiera de ustedes les puede pasar que no tengan comida en la casa, tengan los hijos y la mujer con hambre, y lo único que hay abierto es el supermercado. ¿Qué hace uno? Comprar, uno de hambre no se va a morir. Y la comida es muy cara toda por acá.

—¡Uy! Eso sí lo he visto caro yo, la comida por acá —dice Liney alzando las cejas.

—Po’allá pa’ Córdoba no hay trabajo —le dice Rosalba.

—Pero la comida es más barata.

—Ah sí. Allá si uno necesita un cuarto de aceite se lo venden, y aquí no.

—Eso es lo que yo veo difícil.

—Se tiene que adaptar —le dice Darío.

—Uno allá puede comprar 500 de arroz, 200 de aceite, 200 de panela.

—Por acá usted tiene que comprar completo —comenta Darío—, pero se enseña. Lo que pasa es que por allá la gente consigue un día o dos de trabajo.

—Claro, yo he trabajado a ocho mil pesos día.

—Mientras que acá qué van a saber que usted se hizo cinco mil pesos en un día y que con eso tiene que comer dos días. No saben ni les importa. La vida acá es dura. Siempre se consigue platica, porque pa' qué, aquí la persona que se mueva no le va tan mal, pero la vida es dura.

—Y todo es caro, hasta la ropa.

—Es que por acá es caro todo. Los servicios...

—El agua acá llega cada ocho días, donde llega. Hay barrios a los que no les llega agua, pero el recibo sí llega cumplido —comenta Rosalba.

—Imáginese, qué descaro esta empresa, la cobradora del agua, cobra dizque un cargo fijo cuando uno no tiene servicio ahí permanente —dice Darío.

—Y si uno no paga en la fecha, al otro día se lo están mochando.

—La mayoría de gente en Córdoba no paga agua, tiene su propia agua en la casa, en un pozo. El que tiene plata hace su motobomba y de ahí saca el agua con unas garruchas —cuenta Liney.

—¿Y es profunda el agua? ¿Muy lejos? —le pregunta Darío.

—No, el pozo de la casa tiene cuatro metros.

—Po'allá pa' donde yo vivía había un pozo de cinco metros de hondo. La mamá se fue pa' la calle y dejó en la casa un niño, como el hijito tuyo —le cuenta Rosalba a Liney—, y por una vecina no se ahogó el niño.

—¿Se cayó al pozo? —le pregunta Darío a Rosalba.

—El niño se cayó al pozo, y cuando oyeron el guarapazo llamaron un poco e'gente pa' sacarlo.

—Es que hay pozos que los hacen ahí a la orilla de la casa y le ponen una tapa y ya, y lo dejan así. En la casa mía hay un pozo, pero nosotros le hicimos un muro de cemento pa' que los pelados no alcancen, y una tapa segura. El pozo está en mitad de la sala.

Anoche Rosalba hizo lo de siempre: ver la telenovela hasta que el sueño la venciera. Cabeceó varios minutos y de vez en cuando la despertaban los gritos del drama que veía. Su cuarto es el primero que se encuentra al entrar a la casa. Se acostó a las once, junto a Modesto, su esposo, un costeño que conoció siendo una niña. Ella vivía a las afueras del pueblo, fue la mayor de nueve hermanos de los cuales hay vivos siete. Tenía diez años cuando lo conoció. Él tenía muchos más y una esposa que no quiso salir de Córdoba para irse con él a Segovia. Se miraron, se enamoraron, y el papá de Rosalba les regaló un pedazo de tierra. Antes de que llegaran los cuatro hijos que tendrían, vendieron el terreno y con la plata Modesto construyó una casa que se levanta sobre la tierra dura y anaranjada. Es la última casa del barrio Villa Nueva, linda con el borde de la montaña. La hizo como mejor sabe este maestro de obra: con tablas de madera.

Al lado hay otro cuarto con dos camas. En una duerme Daniel que tiene quince años y quiere ser futbolista; cada que lo dice los demás se ríen. Habla dormido, pero no se le entiende. Hace tiempo que no se levanta sonámbulo. Varias veces Rosalba tuvo que perseguirlo por la calle para entrarlo, y él, con sus ojos brillosos y vacíos, regresaba dejando atrás quién sabe qué impulsos. Tal vez el deseo de encontrar una cancha de fútbol grande, toda para él.

En la otra cama duermen Cindy y Daniela. Cindy prefiere el rincón, acurruca sus piernas gruesas y largas contra la pared de madera. Tiene dieciséis años y una carpeta donde guarda, orgullosa, diplomas y menciones de honor. Es la mejor de su clase. Le gusta el teatro. Me mostraría después una foto donde aparece disfrazada de monja, al lado de un policía del pueblo que le gusta. En la foto Cindy no mira a la cámara: lo mira a él y le sonríe. Ella quiere ser maestra, aunque, me diría luego, no sabe de verdad qué hacer. “Quiero irme de este pueblo, irme para la ciudad. Si me quedo acá no salgo adelante, porque acá no se puede ser lo que uno quiere, le toca a uno irse”.

Daniela, la menor de los cuatro hijos, se mueve de un lado a otro mientras concilia el sueño. Es pequeña —diez años— y tímida. No le gusta hablar con extraños, pero devuelve siempre una risa y luego se esconde detrás de Rosalba.

Afuera del cuarto, en lo que podría ser un corredor, junto a la sala, hay otra cama. Ahí duermen la hija mayor, Liliana, una mujer robusta de veinticuatro años, y su hijo de ocho. Duermen estrechando sus cuerpos, combatiendo las corrientes de aire que se filtran por la entrada principal, por la cocina, por el patio. Liliana fue la que le enseñó a Rosalba, hace cuatro años, a ser chatarrera. Su mamá estaba cansada de trabajar en casas de familia limpiando pisos, lavando ropa y cuidando niños ajenos, de sol a sol y por un sueldo ridículo: ciento cincuenta mil pesos al mes. Liliana le dijo que fuera a la mina, que no tendría jefe que le exigiera, que ella misma se haría su trabajo, y así fue. Aprendió a chatarrear el mismo día y se quedó. Liliana tuvo que irse, la migraña le jodía la tranquilidad y los médicos le dijeron que de aguantar sol se iba a matar. Vende minutos en el parque y cosméticos por catálogo. Con eso tiene que mantener a su hijo y ayudar en la casa, porque el papá del niño no le da ni el saludo.

El viento agita los oxidados techos de lata de ésta y las casas vecinas. Se oyen los sonidos insondables de la selva: el chirrido agudo de los grillos, los ladridos lejanos de los perros, el canto de un gallo trasnochado y otros, que se mezclan y se equalizan en la espesura. En el techo empieza a retumbar una lluvia furiosa que ahoga la música de la manigua. Ellos no se despiertan. Hace sofoco, la lluvia parece un hervidero de gotas calientes. Los truenos se oyen cerca, como si la casa fuera vecina del cielo.

Poco antes de las cuatro de la mañana, cuando el cielo aún esté oscuro y devore los últimos minutos de la noche, se despertará Rosalba. Arrastrará sus chanclas por el suelo arenoso hasta llegar a la cocina. Prenderá la radio y, mientras suene la melodía de una carrilera, cocinará arroz con frijoles, carne de res, tajadas. Empacará su almuerzo y el de Modesto. Su esposo se despertará a las cuatro, se organizará sin prisa y se sentará en la sala a esperar al esposo de Liney. Los dos esposos se irán a las cinco y trabajarán todo el día construyendo casas.

A la seis, cuando el sol despunte sus primeros rayos, Rosalba se bañará en lo que hace las veces de patio y baño, cubierto apenas con una cortina improvisada que tapa la vista abierta a la montaña y a otras casas. Se bañará con cocadas de agua fría porque no hay ducha. En Segovia a todos los barrios llega el agua —cuando llega— cada diez días. En cada casa hay un tanque. La gente suele llenarlo y procura que cada gota, que no es potable, rinda para poco más de una semana. Rosalba estará lista a las siete, hora en la que llegará Liney. Las dos esposas descenderán juntas por la montaña, atravesarán La Cianurada y llegarán a la mina.

La culpa del problema del agua, me dirían después, es del Municipio, de las regalías y de la población flotante, como les dicen a visitantes que van y vienen de otros pueblos y departamentos, y que aparte de la bonanza de



oro buscan un pedazo de tierra dónde hacer sus casas. Y las regalías mineras, ese impuesto que el Estado le cobra a las empresas por explotar el oro, y del que luego se le da un porcentaje a los municipios para que inviertan en su plan de desarrollo, desde hace varios años están retenidas. Es decir, menos inversión para las calles quebradas que se funden con la tierra y se filtran con el agua lluvia; menos inversión para la educación de un pueblo en el que apenas hay una universidad con pocas carreras, y donde la mayoría de estudiantes no alcanzan a terminar el colegio porque se embarazan muy pequeñas o se vuelven mineros; menos inversión para la salud de un pueblo que cuando tiene un paciente delicado le toca remitirlo a Medellín, que está a seis horas en carro; menos inversión para un pueblo que no tiene agua potable, al que le faltan alcantarillados, y en el que a veces se va la luz por varios minutos.

El Estado congeló las regalías de Segovia desde 1995, cuando descubrieron el manejo absurdo que tenía ese dinero. Varios municipios, que no son productores de oro, fueron a Segovia a seducir a las compraventas para que reportaran el oro como si fuera de su pueblo, y a cambio les daban un porcentaje del dinero. Al ver que otros se les estaban llevando lo suyo, el municipio de Segovia trató de hacer lo mismo: conversarse a sus propias compraventas para que reportaran como era, y a cambio, me explicaría después Adonis Cadavid, director de Agricultura, Minas y Medio Ambiente de Segovia, “el municipio les devolvería el 35% del valor total de las regalías. Resulta que el Fondo Nacional de Regalías dijo que eso no se podía hacer, entonces se congelaron las regalías. Son casi diez mil millones de pesos retenidos. Ahí está la plata del acueducto municipal, la plata del alcantarillado. Hay alcantarillados colapsandos, y esos son los recursos para invertir en eso”. Esa fuga de regalías, aparte de hacerle daño al pueblo, no permite conocer las cifras reales de la producción de oro de Segovia. Las pocas que se manejan le dan el título de mayor productor en Colombia. Me diría Adonis que deberían estar reportando cinco veces más de lo que se conoce.

No es una exageración lo que me dijo un minero, que con todo el oro que se ha sacado de Segovia se podría haber hecho una vía desde allí hasta Medellín forjada en ese mineral. Y aún así, en sus calles lo que late es la escasez. El oro es una ilusión esquiva, sobre todo para quienes viven encima de él. “Aunque somos un municipio muy rico en recursos auríferos, desafortunadamente eso es como una maldición que conlleva a otros problemas mayores. La fiebre del oro no siempre trae cosas buenas. Con esa bonanza económica llegan personas de todas partes que se quieren quedar, y eso ha conllevado a que el municipio sea desordenado, lo que llamamos las famosas invasiones. Y es triste que los entes gubernamentales sean el tropiezo para entregar las regalías que legalmente son del municipio y que se deben emplear urgentemente en los problemas de saneamiento básico que tenemos. ¿Cómo es posible que tengamos agua una vez cada diez o doce días? Lo que falta para solucionar este problema no supera los 2.500 millones de pesos,

cuando tenemos diez mil millones en regalías retenidas. Sin agua no hay salud, no hay higiene”, me diría Adonis.

Ha parado de llover. Rosalba y Liney vuelven a lo suyo, a la tierra húmeda, a la pesada almadana y a las piedras pequeñas. Mientras Rosalba ha roto tres piedras de un solo golpe contra cada una, Liney apenas va por la primera. La sostiene entre sus dedos índice y pulgar, y trata de alejar los demás dedos. Insegura, se repite: “no me quiero machucar, no me quiero machucar”, y se machuca. No dice nada, no grita, pero se lleva el índice a la boca. Sus ojos se cristalizan, mira el cielo nublado, adivina en la luz amarillenta que se acerca el mediodía y hablándole al silencio de la montaña dice:

—A esta hora mi niña se debe estar arreglando para ir a la escuela.

A esta hora su hija de once años se debe estar arreglando para ir a la escuela. La dejó en Montelíbano con una cuñada, quería que terminara el estudio, al menos el año escolar. A su hijo mayor, de quince años, también lo había dejado allá, pero le vinieron con quejas de que no le hacía caso a nadie, no iba a la escuela, se iba a andar la calle, entonces lo mandó a traer. Liney vive en la casa de su papá, un costeño de Córdoba que se ha pasado la mayor parte de la vida en el Nordeste antioqueño. La recibió a ella, a su marido, al hijo de tres años y al de quince, pero están buscando un terreno libre donde puedan construir su casa.

—Yo siembro yuca, siembro plátano, siembro arroz, el trabajo a mí no me corre. Como la casa del papá de ella tiene un solar grande, entonces vamos a conseguir unos animalitos en compañía —cuenta Rosalba mientras golpea las piedras y aspira un cigarrillo—. Es que nosotras hemos sido muy unidas. Esta familia la distinguí yo chiquita, en la finca de mi papá.

—Mi papá nos trajo de Córdoba muy pequeñitos —dice Liney—. Tenía una finca por acá en Antioquia que pegaba con la finca de ellos. Cuando ya me casé me fui pa’ Córdoba, y mi papá se quedó con mis hermanos acá en Antioquia.

Rosalba no le corre a ningún trabajo. Por ser la mayor desde pequeña fue entrenada para bregar en el monte y ayudar en casa a criar a sus hermanos. Caminaba horas con su abuela hasta llegar a una quebrada donde barequeaban. El agua era limpia y al oro se le podía encontrar fácil y puro, pero eso acá ya no pasa. Quiso estudiar pero no la dejaron. No sabe leer ni escribir, y apenas hace poco aprendió a hacer la firma para sacar la cédula nueva.

De las chatarreras sólo hay un estudio que hizo en el 2007 la Gobernación de Antioquia, en los tiempos que empezaron a hablar sobre la contaminación con mercurio. Dice que “la tecnificación produce un impacto directo negativo, especialmente en el aspecto socio económico de la población, el cual implica disminución de la utilización de la mano de obra, la que se irá a restablecer a largo plazo. Pero, se ha identificado también un impacto directo de especial cuidado y que repercute sobre las mujeres que se sustentan económicamente de los descargues o desmontes de las minas que no están tecnificadas, llamadas ‘Chatarreras’”. El informe remata señalando que “se ha clasificado como un problema social con repercusión a largo plazo, puesto que en un año se visualiza la población con mayor grado de analfabetismo, desnutrición y desempleo, o migrando a otras partes del país por motivo de la mala situación económica por la que pueden atravesar”.

—A mi amá le decían: “mija, pa’ que me mande a Rosalba a estudiar al pueblo” —cuenta Rosalba—. Una tía dijo que ella me tenía a mi dos años y otra tía sostenía a otra hermana mía, pa’ que estudiáramos las dos. Mi amá no quiso, porque yo era la más grande y tenía que ayudarle a mis hermanitos pequeños. Por eso yo le decía a Liliana que primero era el estudio, que se enamorara, pero que estudiara, pa’ que no quedara como nosotros, pero vea, quedó en embarazo y tuvo que parar el estudio.

—Dicen que el hombre tiene dos enemigos poderosos —llega diciendo Darío, ya cansado de cuidar solo la elevadora.

—¿Cuáles serán? —pregunta Liney.

—¿Usted no ha oído, Rosalbita? —le dice Darío.

—La culebra en el monte... —dice Liney.

—¡Ah! Ve que sí sabe.

—... y la mujer en la casa.

—¿Será verdad o será mentira? Yo digo que de pronto sea verdad —agrega Darío—: la culebra donde no se ponga uno las pilas lo mata, y la mujer también. ¿Cierto Rosalbita?

—Ah... ¿y el hombre no?

—¿Rosalba, esta piedra sirve? —interrumpe Liney.

—Dígale a Rosalbita que le explique bien y aprende —le dice Darío.

—Conmigo aprende.

—Vea Liney, anteriormente la mina la machaban a puro martillo, no había machadora. A mí me tocó, por la vía que va a Zaragoza, machar a martillo. Eso era desde las seis de la mañana hasta la cinco de la tarde, dele martillo. Pa' que coja verraquera Liney, pa' que trabaje durito. Eso era muy duro en esa época, todo el día voliendo martillo —le cuenta Darío.

—Sí Liney, es que ya los ricos están completos —dice Rosalba sin mirar a nadie.

—¿Sí? —pregunta Darío.

—Sino vea usted con esa minita que está allá arrumadita...

—No, esa minita que hay allá no da pa' mucho, como es para tanta gente.

—Pero pa' allá hay más.

—Ah... sí, pero la de adentro no vale nada todavía, no vale hasta que esté aquí afuera.

Las mujeres, durante la historia de la minería, se han desempeñado en varios oficios. Rosalba nunca ha entrado a una mina, son muy pocas las mujeres que llegaron a trabajar dentro del hueco. Las llamaban escogedoras. Llegaban hasta el frente de la mina y allí elegían piedras y tenían la posibilidad de seleccionarlas con buen material de oro. También hubo catangueras que caminaban desde lo más profundo de la mina con un costal a cuestras lleno de material, recorridos de más de una hora con temperaturas que sobrepasaban los 40°, hasta salir afuera y procesarlo. Pero el decreto 1335 del 15 de julio de 1987, que reglamenta la seguridad en labores subterráneas, les prohibió el ingreso a la mina a ellas y a los niños, con el fin de proteger sus vidas, y entonces ya no hubo más mujeres en el hueco.

Entre las dos han llenado de piedras la mitad de un costal. Hasta ahí la chararreada ha terminado, pero el trabajo no. Agarran el costal y lo arrastran hasta las raíces del guayabo. Cuando tengan más costales se decidirán a molerlo, a ver qué suerte tienen, y partirán por mitades. Será, además, la primera vez que Liney vea el oro que sacó de esas piedras. Se despiden de Darío, que se queja porque lo dejan solo, e inician camino abajo por la montaña. Luego se desvían, toman otra loma de la montaña y atraviesan varios brazos de La Cianurada. La hierba está húmeda, y ellas bordean las curvas de un camino angosto y azaroso. Abajo, en la quebrada, se ven decenas de personas que trabajan con sus pies sumergidos en el agua. Varios niños se cruzan por su camino con unos cajones largos de madera al hombro. Como ellos, ellas también van para el río.

Fue hace tres meses que Rosalba se decidió a trabajar allí. La chatarrada ya no es como antes, hay demasiadas mujeres en casi todas las minas, lo que significa menos cantidad de chatarra para cada una. A diario llega gente nueva como Liney, o adolescentes que ya no quieren estudiar y algún familiar, casi siempre una tía, la abuela o la madre, les enseña a chatarrar. A Rosalba ya no le estaba dando para los gastos de la casa, porque lo de Modesto no es suficiente, y lo que gana Liliana vendiendo minutos se le va todo en mantener a su hijo. Le hablaron del río y de sus jaguas, le dijeron que allí le podría ir mejor.

Al lugar al que llegan le dicen El Trinche. La cuenca de la montaña que atraviesa La Cianurada está separada por una reja grande de hierro que cierra el paso. Al otro lado está María Dama, un entable que existe desde el tiempo de los ingleses, y donde se ha procesado la mayor cantidad de oro que se ha sacado de Segovia. El lugar es testigo mudo de la historia. Michael Hill Davey, hijo de ingleses, nacido en Segovia y criado en las instalaciones de La Frontino Gold Mines, cuenta en su libro *Oro y selva*, publicado en 1998, que un día, después de una borrachera en las cantinas del pueblo, a un inglés le dio por irse para María Dama. Tambaleó por las tinas donde se asienta el cianuro, y al otro día lo encontraron tirado en una de ellas. El hombre se salvó porque nunca abrió la boca, seguía vivo y borracho, con la piel pelada.

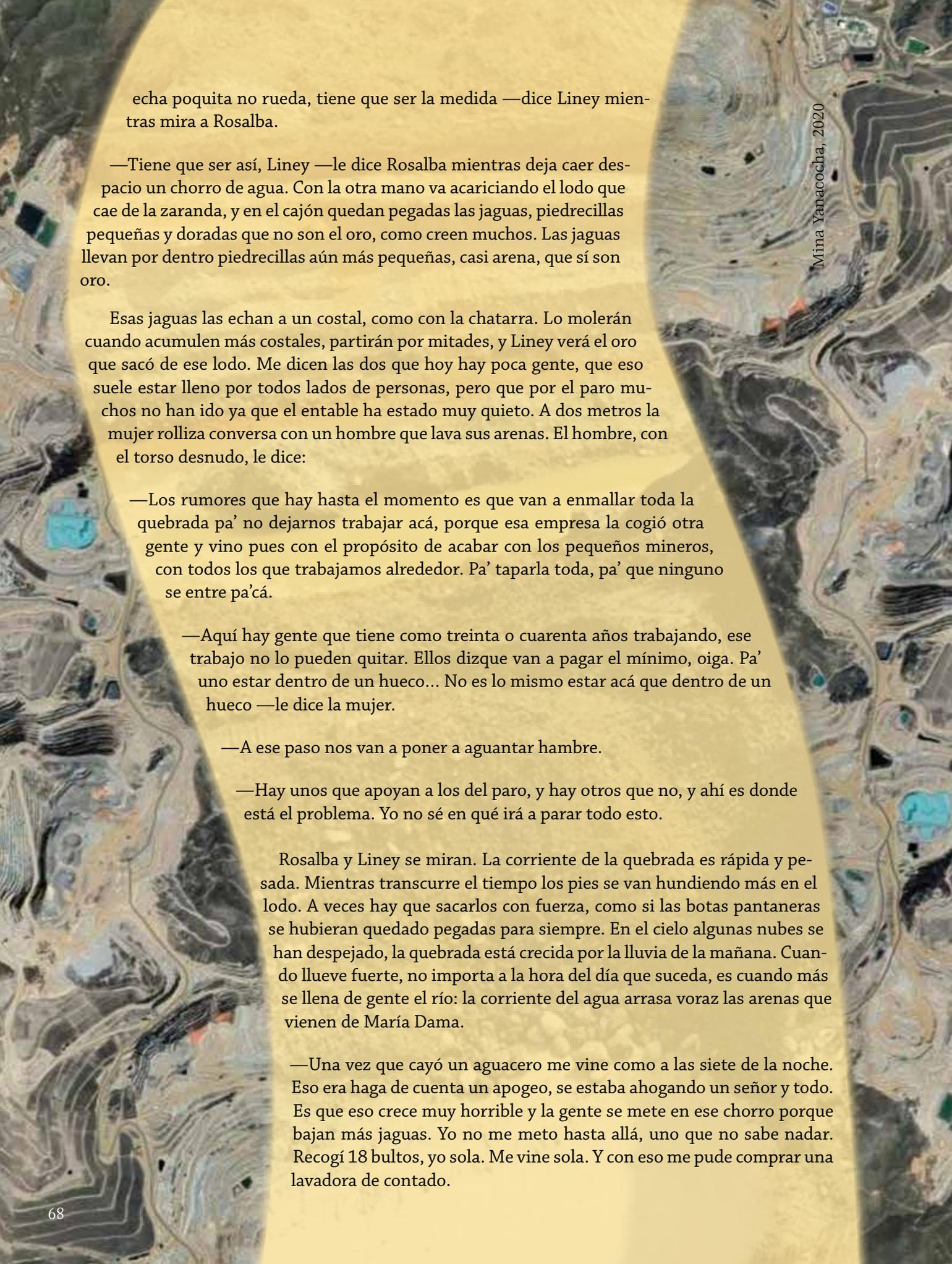
Cuando muelen en ese entable, toda la arena que sobra la arrojan a la quebrada. De ahí su nombre y su color gris, áspero. En esas arenas se van muchas jaguas que no alcanzan a atrapar el mercurio, el cianuro.

Del otro lado, metidos en el agua, están los que cajonean. Varias personas ponen en la quebrada un cajón largo, de madera, al que le dicen tonga. Liney coge uno de los que permanecen alineados en la falda de la montaña, se lo prestó un señor a Rosalba mientras ella hace el suyo. Lo cuñan con piedras de modo que quede atravesado en el río.

—¿Eso no le queda muy bajito, muchacha? —le dice a Rosalba una mujer rolliza, de piel morena, sentada en unas piedras a mitad de la quebrada—. Póngale otro costal para nivelarla.

La mujer se para y les ayuda. El cajón queda inclinado a la altura necesaria para lavar las jaguas. Rosalba aprendió viendo. Agarra la pala y la clava en el río, saca un cerro de lodo que descarga sobre una zaranda metálica que acaba de poner Liney sobre el cajón. Rosalba agarra una jarra plástica, la sumerge en la quebrada hasta llenarla de agua y la echa sobre el lodo.

—La paleada yo sé, pero pa' lavarla si no, por lo que no entiendo eso de tirar la arena pa'riba. Si uno le echa bastante agua se pasa y si le



echa poquita no rueda, tiene que ser la medida —dice Liney mientras mira a Rosalba.

—Tiene que ser así, Liney —le dice Rosalba mientras deja caer despacio un chorro de agua. Con la otra mano va acariciando el lodo que cae de la zaranda, y en el cajón quedan pegadas las jaguas, piedrecillas pequeñas y doradas que no son el oro, como creen muchos. Las jaguas llevan por dentro piedrecillas aún más pequeñas, casi arena, que sí son oro.

Esas jaguas las echan a un costal, como con la chatarra. Lo molerán cuando acumulen más costales, partirán por mitades, y Liney verá el oro que sacó de ese lodo. Me dicen las dos que hoy hay poca gente, que eso suele estar lleno por todos lados de personas, pero que por el paro muchos no han ido ya que el entable ha estado muy quieto. A dos metros la mujer rolliza conversa con un hombre que lava sus arenas. El hombre, con el torso desnudo, le dice:

—Los rumores que hay hasta el momento es que van a enmallar toda la quebrada pa' no dejarnos trabajar acá, porque esa empresa la cogió otra gente y vino pues con el propósito de acabar con los pequeños mineros, con todos los que trabajamos alrededor. Pa' tapparla toda, pa' que ninguno se entre pa'cá.

—Aquí hay gente que tiene como treinta o cuarenta años trabajando, ese trabajo no lo pueden quitar. Ellos dizque van a pagar el mínimo, oiga. Pa' uno estar dentro de un hueco... No es lo mismo estar acá que dentro de un hueco —le dice la mujer.

—A ese paso nos van a poner a aguantar hambre.

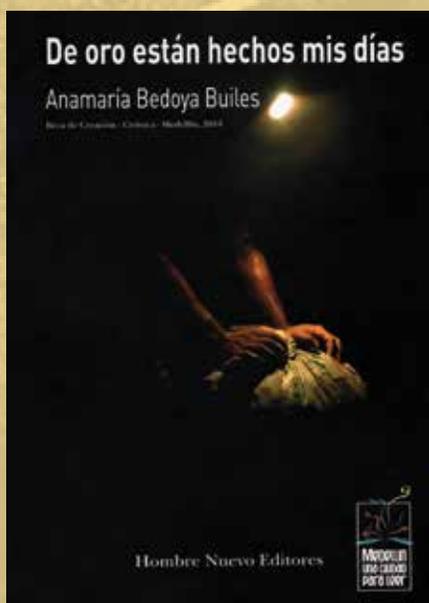
—Hay unos que apoyan a los del paro, y hay otros que no, y ahí es donde está el problema. Yo no sé en qué irá a parar todo esto.

Rosalba y Liney se miran. La corriente de la quebrada es rápida y pesada. Mientras transcurre el tiempo los pies se van hundiendo más en el lodo. A veces hay que sacarlos con fuerza, como si las botas pantaneras se hubieran quedado pegadas para siempre. En el cielo algunas nubes se han despejado, la quebrada está crecida por la lluvia de la mañana. Cuando llueve fuerte, no importa a la hora del día que suceda, es cuando más se llena de gente el río: la corriente del agua arrasa voraz las arenas que vienen de María Dama.

—Una vez que cayó un aguacero me vine como a las siete de la noche. Eso era haga de cuenta un apogeo, se estaba ahogando un señor y todo. Es que eso crece muy horrible y la gente se mete en ese chorro porque bajan más jaguas. Yo no me meto hasta allá, uno que no sabe nadar. Recogí 18 bultos, yo sola. Me vine sola. Y con eso me pude comprar una lavadora de contado.

Tanto oro al que no se le ve brillar fácil. Se le busca con las uñas porque no hay más qué hacer. Quién se va a poner a sembrar yuca, me dirán después, sabiendo que demora harto y no se le gana tanta plata. En cambio el oro está en la tierra, desde hace mucho y por todas partes. Está en ese pueblo, junto a una quebrada sin vida, a numerosas casas de techo de lata y madera, a muchos bares y ventas de rifas. Y la comida toda es cara, hay que traerla de otros pueblos, porque aquí nadie se va a poner a sembrar yuca y la tierra se ha vuelto ácida.

En la quebrada, cerca al puesto de Liney y Rosalba, dos hombres gritan: “¡Una culebra!”. Varios curiosos se acercan. Ellas no se mueven, tienen miedo, paran de trabajar y desde allí miran. Los dos hombres rodean una culebra amarilla con manchas cafés. El reptil, de no más de medio metro, permanece tieso. Sus ojos rojos brillan. Los dos hombres se ríen y dicen: “hay que matar esta hijueputa”. El primero agarra su pala y la descarga sobre la culebra, su cuerpo largo y delgado apenas se retuerce. Trata de levantar la cabeza pero le dan otro batacazo, y uno de sus ojos queda apachurrado. “¡Hay que darle en la cabeza!”, grita la gente. La culebra mueve su cola hasta morir, el único ojo que le queda, crudo, parece mirar a sus asesinos. La gente, que observaba extasiada a la culebra, se va yendo; vuelven al río y siguen lavando jaguas, buscando el oro en el que se cree que es su último escondite. **U**

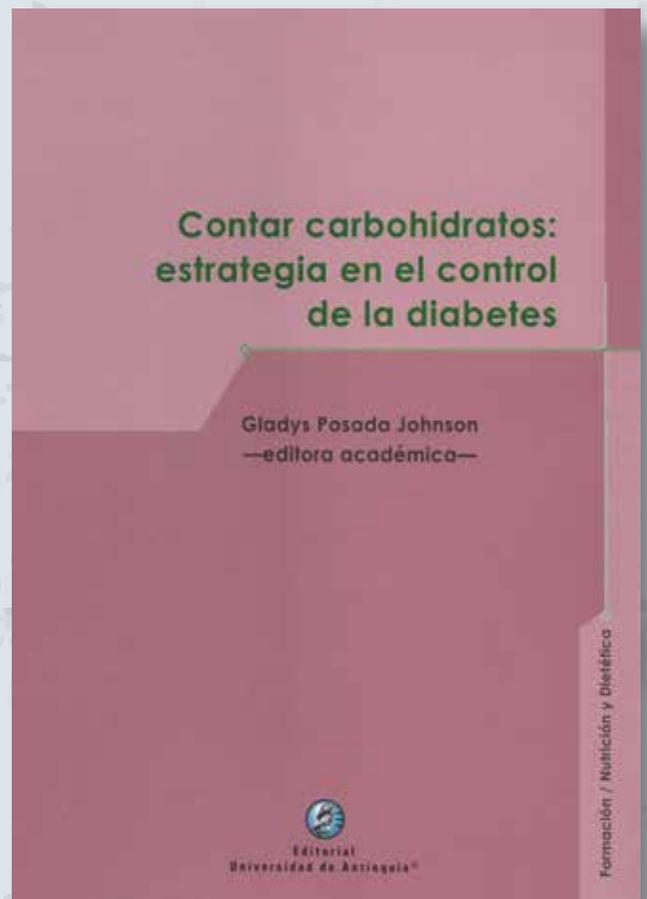
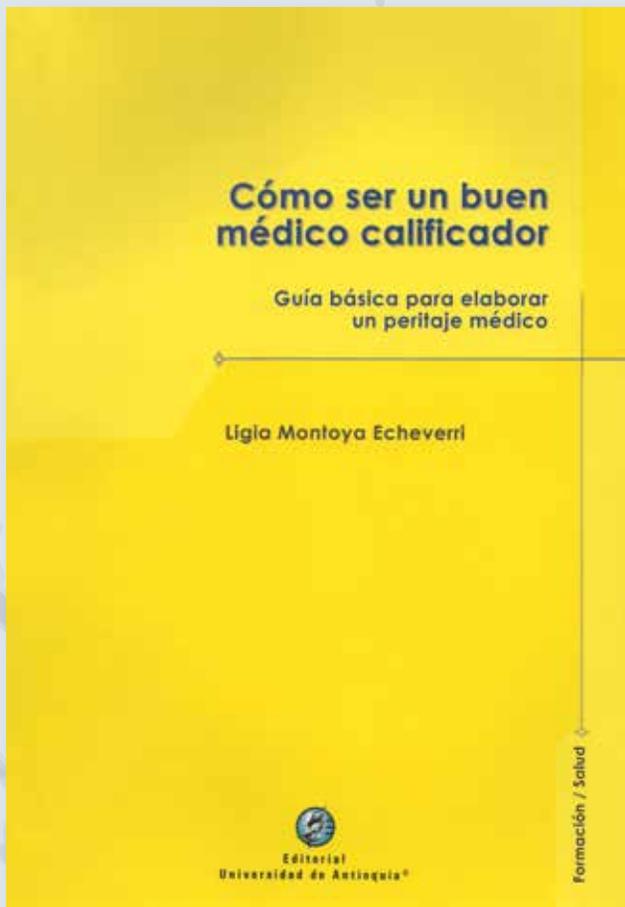


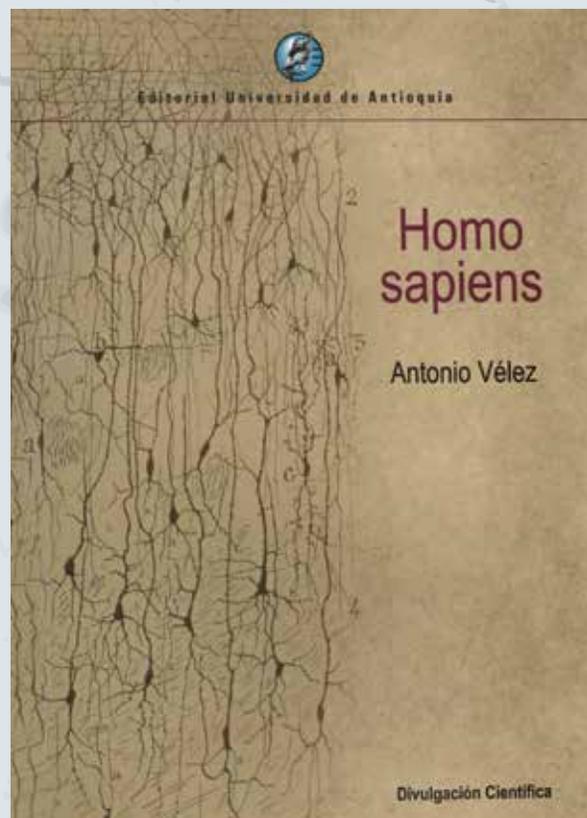
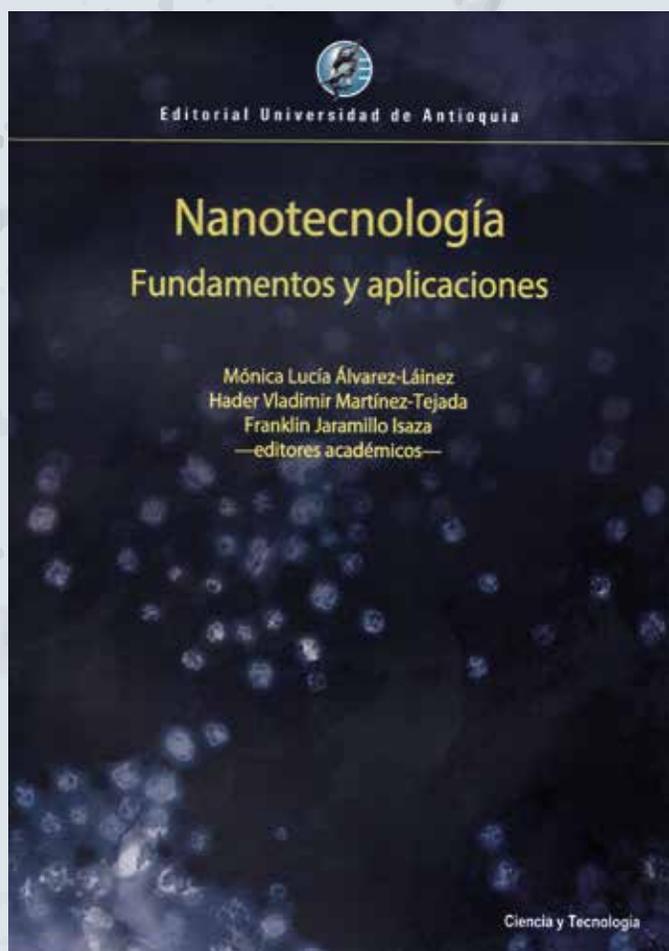
Anamaria Bedoya Builes. *De oro están hechos mis días*. Medellín: Alcaldía de Medellín. Secretaría de Cultura Ciudadana: Hombre Nuevo Editores, 2011



Editorial Universidad de Antioquia®

¡Una editorial para leer el mundo!





¿Cómo comprar nuestros libros?



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

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





De la serie *Parece distante, Vertiente 2*
Óleo sobre lino
Natalia Castañeda, 2019

«LA INVESTIGACIÓN ESTÁ MÁS INTERESADA EN PUBLICAR QUE EN CONOCER»

LUCÍA ATEHORTÚA GARCÉS
EN DIÁLOGO CON
EDUARDO DOMÍNGUEZ GÓMEZ

¿Usted nació en Medellín?

Aquí, de aquí somos todos, del Hospital Universitario San Vicente.

¿Los papás de dónde son?

Mi papá de Titiribí y mi mamá de Armenia Mantequilla, en el suroeste del departamento. Mi papá era telegrafista y mi mamá ama de casa.

¿Y eran muchos hermanos?

Ocho. Yo era la quinta. Tengo un hermano sacerdote y casi todos viven en Estados Unidos. Soy la única bióloga y mis hijos toda la vida me han dicho: «Mamá, yo no voy a estudiar Biología, porque a usted no le queda tiempo ni para mirarnos».

¿De dónde viene su pasión por la Biología?

Yo pienso que uno nace con ciertos genes que le permiten fascinarse con la naturaleza. Cada cosa que veo me asombra. Me pongo a ver la perfección de las cosas, cómo funcionan, cómo es su dinámica y ¡se me ponen los pelos de punta! A mí me encanta soñar, repensar cosas. Es como una emoción interna. La ciencia, para mí, es trabajar con emoción, con asombro. Y esa sensación nunca acaba.

Desde pequeña tuvo una buena formación.

Mi papá y mi mamá eran de familias ricas. Los padres de ellos tuvieron plata, mucha. El papá de mi mamá se la jugó toda, hasta la casa, era un jugador empedernido. Entonces, quedaron pobres de un momento a otro. A mi mamá y a la abuela les tocó muy duro. Mi papá era un telegrafista, autodidacta, un lector increíble, un hombre con el que uno se sentaba y hablaba de todo. Siendo un técnico, era una persona muy ilustrada. Era rico sentarse a hablar con él de historia, de geografía y de todo. Siempre estuvo convencido de que la única manera de sacar a los hijos adelante era con la educación.

¿Qué sintió cuando ingresó a la universidad?

¡El primer día de laboratorio fue una felicidad! Yo estaba compartiendo asiento con un primo a quien no conocía, me di cuenta del parentesco ahí. Nos mostraron una gotica de agua en el microscopio para que identificáramos lo que había en ella. Me puse a llorar de la emoción. El primo me miró y me preguntó: «¿Usted por qué está llorando?». Y yo: «¡Ay, es que nunca había visto en una gota de agua tantos organismos vivos y mirá esto!». ¡Yo me muero con esas cosas y tengo un marido que es igual a mí!



Es una dicha que contrasta con el modo en que los seres humanos nos tratamos y explotamos la naturaleza.

Sí, nos duele como está el mundo hoy, porque es una contradicción: la belleza con la que la evolución nos ha dotado, una tierra tan hermosa, y cómo la estamos acabando y cómo nos matamos unos a otros. Yo no tendría hijos hoy. Me parece que el futuro es muy incierto. A veces uno se pregunta: «¿Vale la pena este mundo como está?», porque hay cosas muy bellas, pero hay mucha oscuridad y cosas tristes. No sabe uno cómo el ser humano puede hacer esto: niños abandonados, peleas estúpidas, la plata perdida en manos de cuatro o cinco ladrones de corbata haciendo lo que les da la gana con este país. Y el mundo pensando en guerras. ¡Cosas tan sucias, Dios mío! ¿Sí vale la pena? Pero cuando llego a la casa y encuentro al perrito que sale a volearle la cola, al gatico que se acuesta para que lo sobe, y abre la ventana y ve ese verde espectacular y respira el aire nuevo, entonces, en el fondo, sí vale la pena. ¡La naturaleza es una belleza!

Cuéntenos de la luz y su relación con las plantas.

Yo quiero probar todas las longitudes de onda. Hacer una especie de cuarto a prueba de sonido, porque también quiero música. Ensayar luz y sonido para ver su efecto en las células, porque la luz tiene un efecto super maravilloso. Este laboratorio parece Navidad, lleno de lámparas de colores. Hoy más que nunca los premios Nobel están trabajando con el tema de la luz y te quedas boquiabierto. Con la luz es una historia, pero con el led es otra historia. Son conjuntos de luces, diferentes longitudes de onda y, cuando las puedes separar, la experiencia es completamente distinta. Un muchacho que tenía cultivos que esporulaba bajo luz, me quedó muy grabado. Entonces me vine a trabajar con eso. Dije: «Aquí hay algo interesante con respecto a la luz». Hago cultivos de un hongo bajo diferentes longitudes de onda: amarilla, azul, verde, roja. Hay expresión cuantitativa y cualitativa de proteínas. Eso generó una patente.

¿Hay muchos experimentos con los colores de la luz?

En este momento hay un conjunto de científicos alemanes trabajando con los sistemas de luz. Para la gente que labora en matemáticas, en computación, que necesita mucha concentración, es un tipo de luz; para los creativos, otro tipo. Las llaman luz fría y luz caliente. Los hospitales los están iluminando porque la recuperación es mucho más rápida con cierto tipo de luz; entonces, simulan el día, simulan la noche, proponen colores. Hay una especie de redescubrimiento con el led, de todos los potenciales que se obtienen.

¿Cuál ha sido su relación con los empresarios?

Los empresarios no es que me apoyen económicamente, pero moralmente sí he recibido apoyos, aunque muy discretos. Los empresarios son muy queridos, muy bellas personas, pero son muy temerosos. Trabajando con cultivos de cacao, y cuando ya tenía cacao hecho en mi laboratorio, le dije a Conrado Mora, que era el gerente de calidad: «Abrime una conferencia con el presidente de la Compañía Nacional de Chocolates, yo le muestro unas cosas interesantes del cacao». Y la verdad es que al principio casi que ni me creían: «¡Cacao hecho en laboratorio, no, eso es imposible!».

«No debe saber a nada», seguramente dijeron.

Después les hice pruebas de aromas. Ahora hay una reunión con el presidente de la nueva junta que quiere que montemos una planta de producción de polifenoles en la compañía. Están haciendo un estudio, porque en polifenoles son cuatrocientos ochenta millones de dólares a nivel global, para ponerles a los alimentos, pues son antioxidantes, antienvjecimiento, protegen el sistema cardiovascular, tienen muchas propiedades. El último trabajo se hizo con Ruta N, para producir polifenoles que se puedan adherir a los productos finales, porque en el proceso de transformación del cacao se pierden los polifenoles que son la base esencial, funcional del cacao, es decir, los que te dan las propiedades medicinales o terapéuticas.

Al comparar el producto sembrado en la tierra con el de laboratorio, ¿se ganan o se pierden propiedades?

Todavía falta mucha investigación, sabemos que los aromas los tiene, que produce manteca de cacao, pero necesito que sepa a cacao.

¿Que sepa a chocolate!

Exacto, pero sin plata es muy difícil. Podemos sacar cacaos dulces sin necesidad de que les pongan azúcar, así de simple. Producir cacao en un verano intenso de ocho meses lo podemos hacer por cultivos celulares, no hay que cultivar nada acá. Eso también me costó insultadas, me decían: «¡Qué vieja tan brutal! ¿Cómo es que va a producir cacao sin fotosíntesis, sin tierra? ¡Está loca!». Hablaron de mí lo que usted quiera. Pero, cuando uno es terco...

¿Y si se buscan proyectos estratégicos que interesen al Estado colombiano y a las autoridades mundiales, como el tratamiento de la coca, semejante al que están haciendo con la marihuana?

La coca se puede fragmentar químicamente, se puede usar como adelgazante, porque calma el hambre y si a usted no le da hambre pues deja de comer y si deja de comer entonces adelgaza. Por ejemplo, los indígenas mambean coca para largos trayectos y no sienten hambre. ¿Qué es lo que mitiga el hambre? Sería interesante comprobarlo. Además, a la coca no le da nada. Debe tener unos genes de resistencia impresionantes.

Wade Davis dijo que la coca era un «depósito de calcio».

Pero los indígenas también utilizan el calcio del yarumo para disminuir el componente activo de la coca; ellos no producen cocaína y por tanto no generan adicción. Gracias a Dios comenzamos a legalizar, por ejemplo, el cannabis se volvió el artista del momento y su potencial es enorme. Todos los días tengo notas de nuevas posibilidades con cannabis en términos fitoterapéuticos. Pasará lo mismo con la coca y con la mayoría de las plantas nuestras. Pero nosotros siempre trabajamos al revés, ponemos primero los muertos, mientras los otros hacen la plata. Allá investigan y hacen la cosa y, cuando tienen todo el negocio, nos lo devuelven.

¿En Colombia investigamos en contravía de lo que indica la ciencia?

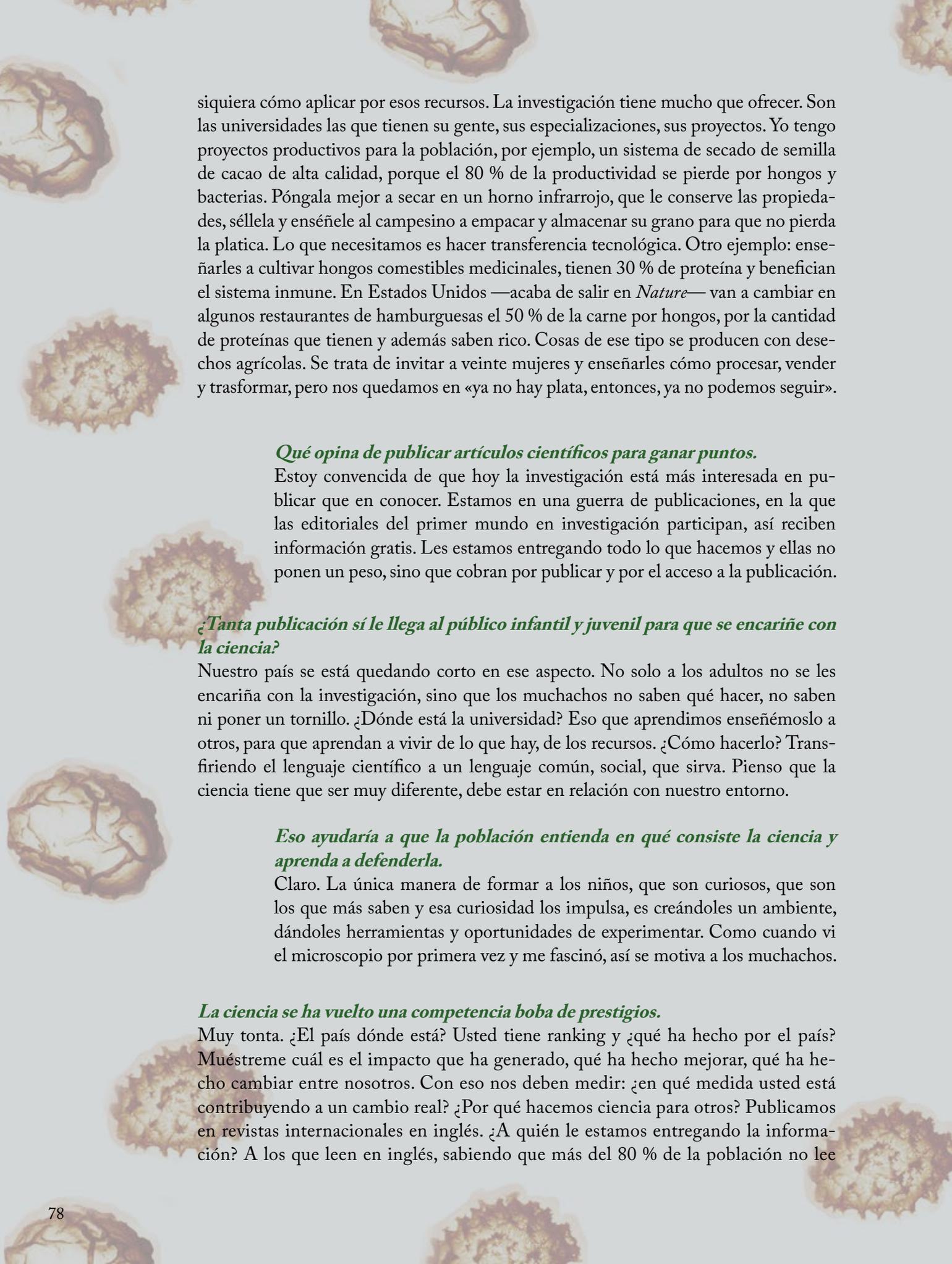
Aquí pensamos primero en el mundo y luego en nosotros. Entonces, nuestra ciencia jamás da soluciones, mucho volador quemado, mucha harina, pero no hacemos un pan que valga la pena. ¿Qué tenemos para mostrar como país? ¡Nada! ¿En qué somos fuertes? ¡En nada! Y hablamos de cincuenta años de investigación —póngale veinticinco con todos los recortes y demás—. En Colombia, nada de lo que se ha hecho en investigación ha tenido impacto global. Hay gente muy brillante capaz de hacer cosas muy interesantes, pero poco apoyo. Hoy tiene plata, mañana no.

En estas circunstancias, ¿cómo ve usted el futuro próximo de la ciencia entre nosotros?

Pienso que vamos a seguir luchando los investigadores por sacar nuestros sueños y el país adelante. En el caso mío, que tengo tanta gente en el laboratorio, el 80 % son mujeres. Estoy convencida de que educar a una mujer es educar a una familia y formarla como investigadora es abrirla conciencia de las necesidades que tiene este país. Me siento muy orgullosa porque son superbuenas, comprometidas, metidas hasta los huesos en la ciencia.

¿Y ahora qué oportunidades ve para investigaciones en el proceso de paz?

Lo que tenemos nosotros para ofrecer en el proceso de paz es mejorar la productividad de los campesinos. Los reinsertados están mamados de conferencias. Todo el mundo va y les da charlas, pero nadie les lleva proyectos productivos, nadie les dice cómo hacerlos. Nosotros tenemos mucho que ofrecerles, les podemos enseñar muchas cosas que ya sabemos hacer. Se necesitan buenos proyectos, pero vaya a ver dónde está la plata. ¿Los recursos que había para el Fondo Colombia Sostenible dónde están? Ingresas uno a la página del Ministerio del Medio Ambiente y no aparece ni



siquiera cómo aplicar por esos recursos. La investigación tiene mucho que ofrecer. Son las universidades las que tienen su gente, sus especializaciones, sus proyectos. Yo tengo proyectos productivos para la población, por ejemplo, un sistema de secado de semilla de cacao de alta calidad, porque el 80 % de la productividad se pierde por hongos y bacterias. Póngala mejor a secar en un horno infrarrojo, que le conserve las propiedades, séllela y enséñele al campesino a empacar y almacenar su grano para que no pierda la plática. Lo que necesitamos es hacer transferencia tecnológica. Otro ejemplo: enseñarles a cultivar hongos comestibles medicinales, tienen 30 % de proteína y benefician el sistema inmune. En Estados Unidos —acaba de salir en *Nature*— van a cambiar en algunos restaurantes de hamburguesas el 50 % de la carne por hongos, por la cantidad de proteínas que tienen y además saben rico. Cosas de ese tipo se producen con desechos agrícolas. Se trata de invitar a veinte mujeres y enseñarles cómo procesar, vender y transformar, pero nos quedamos en «ya no hay plata, entonces, ya no podemos seguir».

Qué opina de publicar artículos científicos para ganar puntos.

Estoy convencida de que hoy la investigación está más interesada en publicar que en conocer. Estamos en una guerra de publicaciones, en la que las editoriales del primer mundo en investigación participan, así reciben información gratis. Les estamos entregando todo lo que hacemos y ellas no ponen un peso, sino que cobran por publicar y por el acceso a la publicación.

¿Tanta publicación sí le llega al público infantil y juvenil para que se encariñe con la ciencia?

Nuestro país se está quedando corto en ese aspecto. No solo a los adultos no se les encariña con la investigación, sino que los muchachos no saben qué hacer, no saben ni poner un tornillo. ¿Dónde está la universidad? Eso que aprendimos enseñémoslo a otros, para que aprendan a vivir de lo que hay, de los recursos. ¿Cómo hacerlo? Transfiriendo el lenguaje científico a un lenguaje común, social, que sirva. Pienso que la ciencia tiene que ser muy diferente, debe estar en relación con nuestro entorno.

Eso ayudaría a que la población entienda en qué consiste la ciencia y aprenda a defenderla.

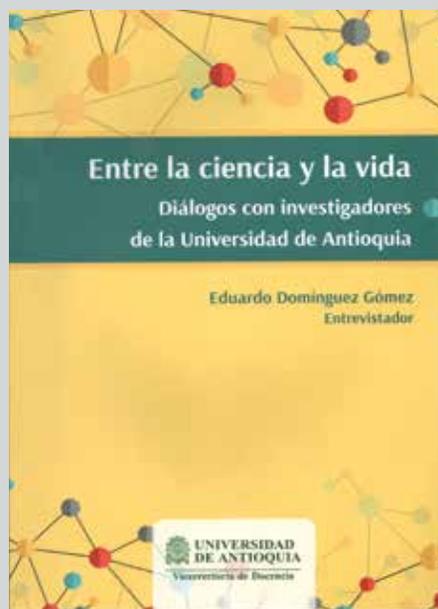
Claro. La única manera de formar a los niños, que son curiosos, que son los que más saben y esa curiosidad los impulsa, es creándoles un ambiente, dándoles herramientas y oportunidades de experimentar. Como cuando vi el microscopio por primera vez y me fascinó, así se motiva a los muchachos.

La ciencia se ha vuelto una competencia boba de prestigios.

Muy tonta. ¿El país dónde está? Usted tiene ranking y ¿qué ha hecho por el país? Muéstreme cuál es el impacto que ha generado, qué ha hecho mejorar, qué ha hecho cambiar entre nosotros. Con eso nos deben medir: ¿en qué medida usted está contribuyendo a un cambio real? ¿Por qué hacemos ciencia para otros? Publicamos en revistas internacionales en inglés. ¿A quién le estamos entregando la información? A los que leen en inglés, sabiendo que más del 80 % de la población no lee

en ese idioma. Además, tenemos que pagar la inscripción a la revista o al *journal*, ¿cuánto vale eso y a dónde va la plata? Quiero que dejen esto por escrito porque lo he dicho mil veces: tenemos investigación con Colciencias que recibe ciento sesenta millones de dólares del Banco Interamericano de Desarrollo, BID, para hacer ciencia y tecnología; eso no se lo entregan gratis, sino que se lo entregan ya condicionado a ciertas áreas de investigación. Listo, Lucía Atehortúa aplica por un proyecto de investigación que cabe dentro de esos lineamientos, me dan quinientos millones de pesos. Como la plata del BID es un préstamo, ya estamos debiendo. Por cada dólar que entra hay que pagar cinco. Cuando me transfieren, ¿qué hago yo con esos quinientos millones?, ¿qué compro?, ¿reactivos?, ¿dónde?, en Estados Unidos, o sea que parte de esa plata vuelve a Estados Unidos porque aquí no los producimos. ¿Equipos?, ¿a quién?, a los gringos, ¿a dónde vuelve la plata?, allá. Publique, ¿en dónde? En revistas internacionales. ¿Cuánto vale la inscripción?, siete u ocho millones en *Open Access* por artículo. La plata vuelve allá. Entonces, ¿para quién estamos trabajando?, ¡Ah y enseguida tenemos que devolver el préstamo con intereses! ¡Somos unos idiotas útiles! Y les entregamos, además, la información de nuestro país, nuestras investigaciones, nuestra creatividad, se las entregamos en su idioma, en sus revistas. Y la señora que está en la casa, que ve televisión, la gente del común, incluso los estudiantes de la Universidad, no saben qué están haciendo los investigadores. ¡Esa es la ciencia que pretende este país! Yo protesto y he protestado toda mi vida. Y me han criticado mucho porque hago ciencia práctica. En la SIU (Sede de Investigaciones Universitarias) no todos me ven bien, porque todo el mundo está dedicado a hacer ciencia básica, muy importante, muy valiosa, no voy a decir que no, pero eso no va a cambiar el país. Eso queda en revistas internacionales, en el bolsillo del investigador y pare de contar, el país no se está transformando. ■

7. 07. 2013, actualizada el 7. 02. 2020



Eduardo Domínguez Gómez (Entrevistador). *Entre la ciencia y la vida. Diálogos con investigadores de la Universidad de Antioquia*. Medellín: Vicerrectoría de Docencia, Universidad de Antioquia, 2019

LUCÍA ATEHORTÚA GARCÉS Bióloga de la Universidad de Antioquia, magíster y doctora en Ciencias Biológicas de la City University of New York, Estados Unidos. Ha sido incluida dentro de los dos mil intelectuales sobresalientes del siglo XXI, por el International Biographical Centre, Cambridge (2001).

EDUARDO DOMÍNGUEZ GÓMEZ Historiador y magister en Historia. Profesor de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia.



A Kingfisher on a Branch, The Metropolitan Museum of Art
Jacques Le Moyne de Morgues

LA NOVELA HISTÓRICA Y *TRÍPTICO DE LA INFAMIA:* APROXIMACIONES PERSONALES*

PABLO MONTOYA**

Me permito compartir con ustedes una definición que propongo en un ensayo sobre la novela histórica en Colombia, *Entre la pompa y el fracaso*, en el que analizo veintidós novelas publicadas entre 1988 y 2008: “Una novela histórica es aquel artefacto narrativo que permite al autor y al lector visitar una época pasada. No importa cuán lejana o cercana sea, con los personajes que existieron o pudieron existir, con los espacios y tiempos que se convierten todos en fenómenos literarios y que ayudan a los hombres de hoy a conocerse mejor.” Confieso que cuando me apoyé en esta definición, lo hice tratando de condensar lo que varios autores (Walter Scott, Georg Lukács, Enrique Anderson Imbert, Amado Alonso) han dicho al respecto. Pero después me di cuenta de que ella se ajustaba en particular a las novelas históricas que he escrito. Se trata, por lo tanto, de una definición polémica.

El primer aspecto discutible es su relevancia narrativa. O, para mejor decirlo, la convicción de que una novela histórica es ante todo un artefacto literario y, por lo tanto, ficcional. Una novela de este tipo, sin embargo, tiene uno de sus pilares afincado en la Historia y, en este sentido, hay algo de su esencia que la relaciona con las verdades de corte científico. Es como si al denominarse novela histórica se le estuviese haciendo un guiño al lector para que tenga en cuenta que lo leído está vinculado con la verdad del ayer. Es en esta doble confluencia donde este tipo de novela se llena, para unos de sospecha, y para otros de certeza. Ya José María Heredia decía, ante el éxito de las novelas históricas en las primeras décadas del siglo XIX que allí no había más que “ficciones mentirosas”. Aunque él se refería a las de Walter Scott, supongo que un entusiasta de la verdad histórica como pareció serlo el poeta cubano, estaría atacando a una buena cantidad de las novelas actuales.

*Texto leído para inaugurar el I Foro de Novela Histórica, Panamá Viejo, 24-26 abril de 2019.

**Escritor, activista ambiental y profesor de literatura Universidad de Antioquia. Su última novela *La escombrera* aparecerá en 2020.

Frente a lo de “ficciones mentirosas”, Alexander Pushkin hace como una glosa al comentario de Heredia. El escritor ruso, que fue a su modo un continuador de las ideas de Scott sobre cómo aproximarse al pasado desde la literatura, decía algo que me parece pertinente. Pushkin se horrorizaba de que en muchas novelas sobre el siglo XVI sus personajes parecían haber leído *The Times* o *Le Journal des Débats*. Es decir, el poeta ruso, como el

novelista inglés, abominaban de ese tipo de malabarismos que otros prefieren llamar anacronismos. Pero en la evolución de este subgénero, como lo catalogó Lukács, y sobre todo teniendo en cuenta lo que ha pasado por las latitudes latinoamericanas del siglo xx, la fidelidad arqueológica del ayer ya no se toma como un axioma. O al menos, escritores como yo, levantamos los hombros con cierto desdén porque reconocemos que lo que escribimos son justamente ficciones mentirosas.

En realidad, la novela histórica, como toda novela, se ancla en el pacto establecido entre el autor y el lector. Este pacto, que es una de las cosas más delicadas y que puede romperse en cualquier instante, depende en gran parte del lector. De hecho, desde que nació la novela histórica, es decir desde las primeras publicaciones de Scott en la segunda década del siglo xix, no ha habido otro tipo de narrativa que para su consolidación haya dependido tanto de la figura del lector, trátese este de un simple ocioso, de un investigador académico, de un crítico literario. Todas estas instancias son las que han participado activamente para que la novela histórica siga gozando de una salud magnífica. El vaivén entre autores, lectores, editoriales, ámbitos académicos es lo que hace que ella sea una de las más celebradas. Los lectores compran sin pausa estas narraciones dedicadas a la vida de personajes importantes; los concursos literarios y sus jurados caen de hinojos ante las recreaciones del ayer; los congresos, los simposios universitarios y la crítica no se cansan de estudiarlas, de sopesarlas, de interpretarlas. Y, como para que no dudemos de su vigor y de su ansia por adueñarse de otros escenarios, ahí están las versiones copiosas de la televisión y el cine. Ante una evidencia de ratificación colectiva como esta, me pregunto si es cierto lo que dicen algunos de mis amigos poetas, paradigmas admirables de las marginalidades literarias en Colombia, de que la novela histórica es una gran farsa orquestada por unos pocos.

No quisiera pasar por alto lo de la verdad del pasado. La primera pregunta que me asalta cuando me dispongo a escribir sobre estas incursiones es si existe la verdad, y cómo esta podría articularse en una realidad que no es, ni será, pero que fue. La impresión que tengo del pasado es, lo confieso, de una profunda precariedad. Aquello que convenimos en llamar pasado es un vasto paisaje sometido al arrasamiento implacable del tiempo. Ese gigantesco y evanescente antes de los hombres está modelado, sin duda, por periplos vitales impregnados de magnanimidad o de insensatez, de probidad o de maldad, de resistencia o valentía heroica o de servidumbre y humildad ejemplar. Pero, igualmente, todo lo transcurrido ha sido devorado por la muerte y lo seguirá siendo sin clemencia mientras exista un presente humano que apunte al porvenir. Cuando he visitado, verbigracia, las ruinas de los grandes imperios, de esas civilizaciones que aspiraron en su momento a la eternidad y solo han dejado tras de sí unas cuantas huellas, algo en mí vacila cuando escucho hablar de las grandes verdades del pasado.



Plate XIV, The Florida Center for Instructional Technology, University of South Florida
Grabado de Theodor de Bry, sobre la base de dibujos de Jacques Le Moyne de Morgues

Ahora bien, ante semejante coyuntura, es decir, ante el derrumbamiento insoslayable que provoca el tiempo en nuestras empresas, los escritores se dividen en dos grupos. Aquellos que creen que una especie de poética de fiel rescate permite ubicarse con comodidad frente a las supuestas verdades de antaño. Y aquellos que piensan que este tipo de aproximaciones son precisamente maltrechas y lábiles aproximaciones. Unos y otros, sin embargo, son proclives a creer que su labor de investigación es suficiente excusa para que el lector entre confiado en sus relatos y piense que estas reinventiones de lo ya vivido pertenecen a las coordenadas de la verdad. Siempre me ha parecido una labor más anclada en la gratitud o en la vanidad, o en la intensión de “manipular” al lector, aquellas notas que los autores de novelas históricas suelen poner al final de sus obras. Allí dicen lo que leyeron, adonde fueron y con quienes hablaron para poder escribir. Como si fuera necesario, y en aras de que el pacto con el lector se dé con más eficacia, paratextos de este tipo.

Pues bien, el segundo grupo es donde yo me siento mejor ubicado. Y sospecho que las novelas que he escrito ponen en cuestión esa verdad del ayer. No solamente la verdad, sino el modo usual en que el escritor, a través de sus jornadas investigativas, va tras ella. Yo soy un hombre lleno de dudas, quiero decir de dudas históricas y literarias, pero mi atalaya no es la historia sino la literatura. Y esto hace que frente al artefacto que es la novela me comprometa particularmente con el elemento poético. Para decirlo de un modo más provocador: en una novela histórica me interesa más la verosimilitud que la verdad. Porque de lo que sí estoy un poco más convencido es que eso que denominamos verdades históricas son discursos, construcciones lingüísticas que se formulan desde una cierta ideología. Y casi siempre la ideología de los discursos que ha prevalecido ha sido la de los vencedores, las de los poderosos, la de los que han gobernado los destinos de la humanidad. Es Tzvetan Tóodorov quien dice que frente al pasado “no hay hechos, sino solo discursos sobre los hechos”, y que “no hay verdad del mundo, sino solo interpretaciones del mundo”. Por eso me parece esencial, en tanto que escritor y lector, preguntarme por el tipo de discursos que sostienen las novelas históricas.

A esta impresión de incertidumbre, precariedad y duda provocada por el pasado, hay una segunda situación que confirma todavía más la consideración de que mis libros van en contracorriente del tipo tradicional de novela histórica. Aunque se sabe que cuestionamientos equivalentes han estado presentes en algunas de esas novelas latinoamericanas que han sido escritas y publicadas desde 1949, fecha en la que salió *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier y

que, según Seymour Menton, marcaría el inicio de una nueva novela histórica en nuestra lengua. Cuestionamientos de las verdades del pasado que, valga la pena recordarlo, se han elaborado desde el empleo de lo carnavalesco, lo paródico, lo heteroglósico, el intertexto, el palimpsesto y el anacronismo.

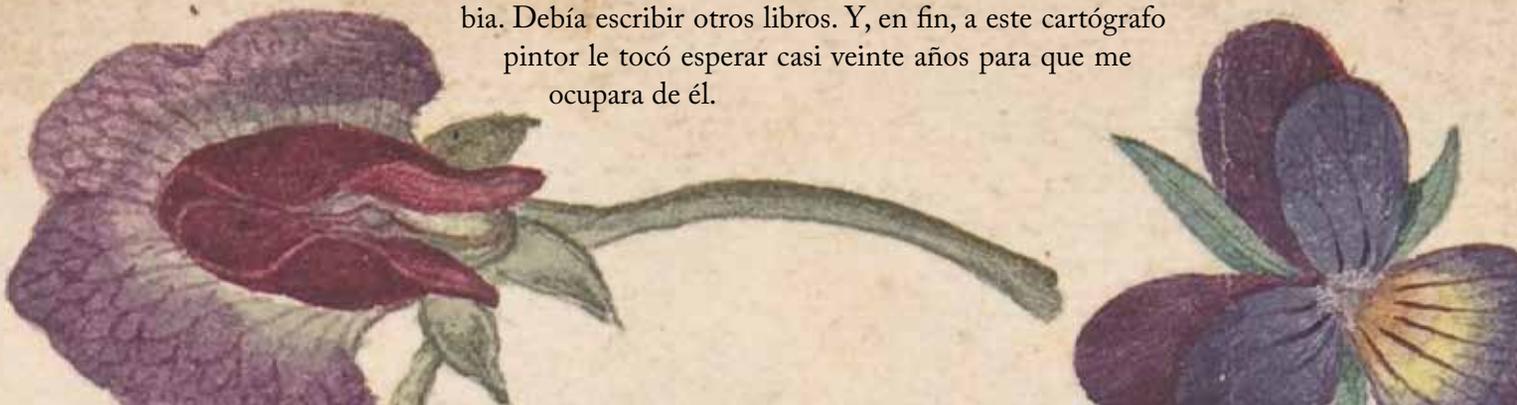
Soy consciente de que mis novelas se nutren de las características analizadas por el crítico estadounidense. Son intertextuales, atentan contra el discurso oficial de la historia y están atravesadas de anacronismos. Pero a este contorno habría que agregar otro que es tal vez más sugestivo. Los protagonistas de mis novelas son artistas. O son poetas, como en *Lejos de Roma*. O son fotógrafos como en *La sed del ojo*. O son pintores como en *Tríptico de la infamia*. O son músicos como en *La escuela de música*. Imaginemos entonces lo que significa rastrear el pasado y sopesar sus verdades, desde unos poemas, desde unas fotografías o grabados, o desde una construcción sonora, es decir, desde objetos que son totalmente artificiales. Es como si al pasar por la cuerda floja del tiempo, al franquear esa vacuidad rodeada de tinieblas, la misma impronta de la fugacidad y lo deleble se tambaleara más.

El término impronta aquí no es fortuito. La impronta es la huella que deja algo sucedido en el tiempo o en el espacio. Y a esa impronta, que está signada por lo pasajero, nos aferramos los escritores cuando hacemos este tipo de novelas. Porque así digamos que la lengua es nuestra patria y nuestro hogar, las palabras escritas y pronunciadas son también un fenómeno transitorio. Esta coyuntura se me presentó con claridad cuando escribí *Tríptico de la infamia*. Y me detendré, con la aquiescencia de ustedes, en este libro para ilustrar mejor mis consideraciones. Lo hago también a sabiendas de que las tres partes que conforman la novela son inmersiones en el siglo XVI, época en que se inicia nuestra historia moderna, la que principió con la llegada de los europeos a América. Pero estas inmersiones serían sospechosas si tuviéramos como referentes las prevenciones de Heredia y de Pushkin. Porque, en efecto, se han realizado desde la perspectiva del siglo XXI. Es como si el prestidigitador, el embaucador, el mago, el supuesto encantador que es todo novelista, fuese además un saltimbanqui con una pierna apoyada en ese siglo sangriento y renovador que marcó a sangre y fuego nuestra historia fundacional, y la otra la pusiera en este siglo que, así no haya terminado, le corresponden con holgura esos mismos atributos.



De algún modo *Tríptico de la infamia* es una novela americanista. No lo es en el sentido de cantarle con tonos épicos a los orígenes occidentales de nuestra historia. Sino que podría serlo en la medida en que recrea el período en que las guerras de religión se trasladaron de Europa a América durante la segunda mitad del siglo XVI. Lo es, acaso, porque aborda, desde estos contornos conflictivos, el genocidio indígena sucedido en la conquista española. Pero también es una novela europeísta porque sus protagonistas son de allá, las tramas en su mayor parte suceden en ciudades del viejo continente, y la perspectiva narrativa está centrada en una especie de sensibilidad y gnosis propias del Renacimiento. De hecho, los tres protagonistas de *Tríptico de la infamia* son protestantes. Dos de ellos (Jacques Le Moyne y François DuBois) nacidos en Francia y un tercero (Théodore de Bry) en los Países Bajos. Y su papel en el mundo que les ha concernido es ser artistas. Son pintores, dibujantes, grabadores, cartógrafos, ilustradores, impresores. Pero también son viajeros y, por tal motivo, *Tríptico de la infamia* es una novela de viajes. Pero también es una novela de formación. Y la verdad es que, teniendo en cuenta estos múltiples relieves, yo me sentiría mejor si a este libro se le tomara como una novela de artista y no como una histórica.

Recuerdo que hacía mi doctorado en París, cuando me topé con el primero de los pintores, Jacques Le Moyne. De inmediato quise escribir un cuento que, en principio, formaría parte de un libro llamado "Sexteto". Porque, ¡vaya originalidad!, eran seis relatos que debían girar sobre personajes históricos y la experiencia del viaje en ellos como revelación y epifanía. Y es que desde entonces, con mi experiencia de inmigrante en Francia, tengo al viaje como una expresión más o menos única de la alteridad. Llena de asombros y desgarramientos, de hallazgos y desencuentros. Le Moyne, desde este punto de vista, y de entre algunos viajeros europeos que vinieron a América en el siglo XVI, me pareció el más llamativo. Había otros que merecieron su puesto en aquel proyecto cuentístico: Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Gonzalo Guerrero, Juan Ponce de León, Thomas Doughty, Sebald de Weert. Muy pronto, por razones de limitaciones literarias y por no disponer del tiempo necesario, abandoné la intención de escribir "Sexteto". Pero me enfrasqué en un pequeño libro, que pude acabar y titulé *Viajeros*. Allí, en esas prosas poéticas breves, dedicadas a viajeros de la historia y de la imaginación, invité a cinco de los personajes de "Sexteto". Le pedí, sin embargo, a Le Moyne que esperara un poco. Yo debía terminar mis estudios doctorales. Debía conseguir un trabajo como profesor universitario. Debía regresar a Colombia. Debía escribir otros libros. Y, en fin, a este cartógrafo pintor le tocó esperar casi veinte años para que me ocupara de él.



Mientras pasaban los años, y no se me daban las condiciones para escribir *Tríptico de la infamia*, me preguntaba por qué los avatares de Jacques Le Moyne seguían ocultos para la literatura. Los académicos franceses, ingleses y alemanes les han dedicado un buen espacio a las láminas que Le Moyne hizo de su viaje a La Florida, en 1564, pero ningún escritor se había interesado ni por él ni por su obra. A mí, desde que lo conocí y vi sus imágenes que grabó espléndidamente para la posteridad Theodore de Bry, me llamó poderosamente la atención. ¡Cómo!, ¡un pintor de indios!, me dije. Un pintor que, además, había participado en una expedición hugonote en tanto que cosmógrafo. Es decir, un conquistador artista. Recuerdo que fue como si se me hubiera caído un velo de mi comprensión de la conquista de América, porque en esas lides quienes se han llevado todos los honores de la historia y de la literatura han sido los militares y los misioneros.

Este fue el primer impulso que tuve para escribir lo que sería más tarde *Tríptico de la infamia*. Jacques Le Moyne, por otra parte, viajó a La Florida en una expedición no de conquista, sino de mera observación. Una expedición que tuvo tantos ribetes de utopía como para picarme aún más la curiosidad. El propósito de su comandante, René Goulaine de Laudonnière, era no hacer la guerra, ni someter a los pueblos nativos, ni aprovecharse comercialmente de los recursos naturales de la tierra que se descubría, ni combatir con los españoles que para entonces no estaban muy interesados en poblar esas regiones de América. La expedición en la que participó Le Moyne solo quería explorar La Florida para saber si allí era posible la instalación de algunas familias hugonotes que huían de las guerras de religión. Su propósito era edificar, para decirlo en términos modernos, una comunidad de paz.

Lo de querer construir y promover un modelo social con rasgos utópicos en el Nuevo Mundo fue una constante en el siglo XVI. Pero todos estos planes (el de los hugonotes en La Florida, el de Vasco de Quiroga en Michoacán, el de Bartolomé de Las Casas en Cumaná) fracasaron rotundamente. Todos fueron aplastados por la violencia de los conquistadores guerreros. Y lo desalentador es que más de quinientos años después proyectos de esta índole siguen siendo atacados de la misma guisa. América ha sido desde entonces el territorio de la esperanza utópica y el de su posterior frustración. La primera parte de *Tríptico de la infamia* narra cómo este propósito protestante en la América de la conquista y que poseyó, repito, resonancias utópicas, termina en un baño de sangre. Con todo, el hilo conductor de esta parte de la novela, y esto también sucede en las otras dos con sus respectivos

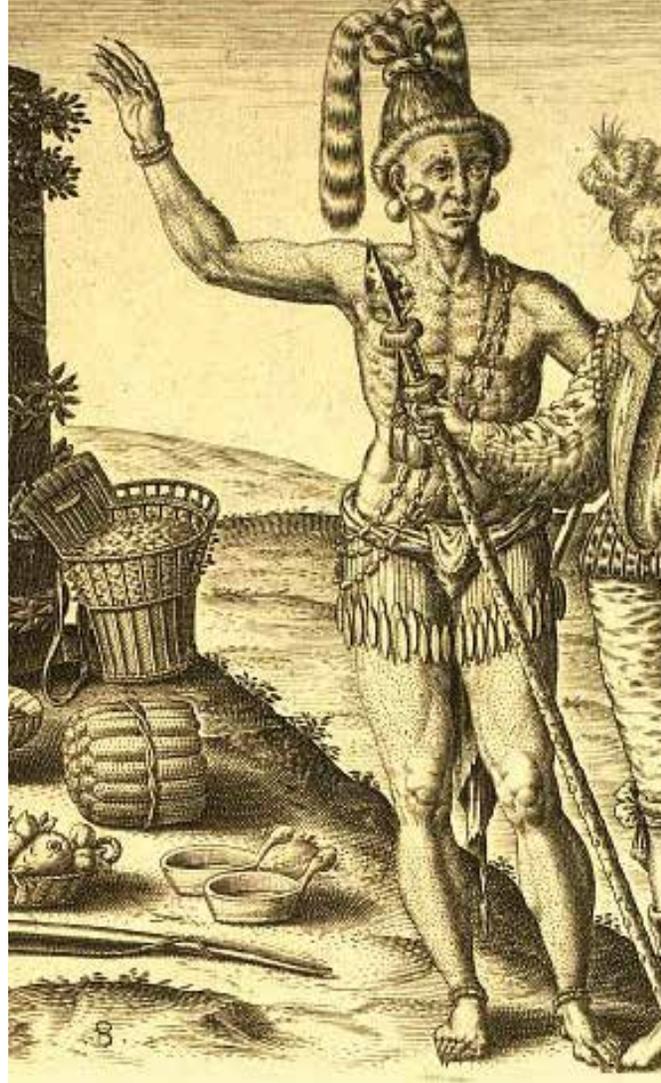


Plate VIII, The Florida Center for Instructional Technology, University of South Florida. Grabado de Theodor de Bry, sobre la base de dibujos de Jacques Le Moyne de Morgues



pintores, es el proceso de formación artística de Jacques Le Moyne. Desarrollo pictórico que alcanza su elongación más alta cuando el francés enfrenta a América y a sus hombres desde los colores. Las armas de Le Moyne no son los arcabuces, ni las alabardas, ni la biblia. Lo suyo son los pinceles, la tinta, el papel.

Heredia y Pushkin previnieron, en el siglo XIX, contra las ficciones mentirosas y los anacronismos indebidos de las novelas históricas. Si ellos pudieran leer mi novela se sentirían sino frustrados por lo menos bastante incómodos. Como ellos, he conocido lectores que reclaman porque planteo situaciones que en el siglo XVI no pudieron presentarse jamás. Esos lectores, no cuesta trabajo suponerlo, piensan que una novela histórica tiene la obligación de ser un reflejo fidedigno de una época o de una mentalidad pretérita. En realidad, lo que ha molestado a algunos, pero fascinado a otros, es el anacronismo mental sobre el que está construido el personaje de Le Moyne. En algún momento de su aprendizaje con los indios timucuas (en Diepa había aprendido el arte de la cartografía), el europeo asume la experiencia del tatuaje. Le Moyne logra entender, aunque el término sería sentir, lo que significa encontrarse con el otro, en el momento en que el maestro indígena le pinta en su cuerpo una especie de totalidad de su imaginario nativo. Ignoro si el Le Moyne real se dejó tatuar por los timucuas. Es arduo asegurar que él haya vivido una temporada de aprendizaje, conociendo pigmentos naturales y modos de usarlos en la piel, dentro de la comunidad timucua. Estos son, entre otros, los vacíos que ofrece el pasado de un hombre, casi del todo borrado por la historia, para que la imaginación los llene a su manera. Yo simplemente supuse que la mejor prueba de que Le Moyne se inmiscuyó en la experiencia de la alteridad fueron los tatuajes que un pintor indígena le pudo haber hecho. Una lagartija plasmada en un dedo y otros trazados geométricos llevados, como marcas únicas, en varias partes de su cuerpo.

En *Tríptico de la infamia* hay entonces una escena central. Ella actúa como un espejo para que el lector vea la verdadera utopía de la que trata la novela en esta primera parte. Esta es, en suma, el encuentro fraterno entre dos civilizaciones que, en la realidad de la historia, se han rechazado. Ahora bien, este encuentro se realiza desde el arte y, por ello mismo, su veracidad pertenece al mundo de lo ficticio y lo artificioso. Dos hombres, un europeo y un americano, se pintan sus cuerpos recíprocamente. Le Moyne reproduce en la piel de Kututka todo el vórtice simbólico de su cultura cristiana. El maestro indígena, a su vez, hace algo semejante con su cultura animista en la piel del francés. Y esta suerte de simbiosis es celebrada con miradas de asombro y carcajadas provenientes de quienes los ven desfilar como si fueran cuadros humanos ambulantes. La conquista europea de América hace entonces una pausa en su inacabable desfile de masacres y exterminios para que se dé un abrazo entre dos mundos que todavía siguen tan ajenos al reconocimiento respetuoso del otro.





En esta escena no hay, sin embargo, un anacronismo incómodo, sino tan solo una metáfora optimista de lo que pudo haber sucedido en esos años siniestros de la conquista americana. El anacronismo mental mencionado se produce en la medida en que Le Moyne trata de descifrar el misterio de las pinturas corporales de los timucuas. ¿Qué significan?, ¿para qué se hacen?, ¿qué pretenden dentro de la colectividad y cómo se comunican con los grandes acontecimientos de la tierra, los ríos, los vientos, las estrellas? Para intentar resolver estos enigmas el Le Moyne de *Tríptico de la infamia* se apoya en un descendiente suyo, también francés, que habría de vivir cuatrocientos años después. Mi Le Moyne, y no el de la historia por supuesto, comenta los tatuajes indígenas apoyado en una serie de rudimentos interpretativos que proceden de la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss.

Ahora bien, toda pesquisa del pasado, efectuada desde la literatura, no es más que una azarosa persecución de fantasmas. Para lograr asir estas figuras desvaídas los escritores hacemos lo que sea posible. Marguerite Yourcenar, a la hora de escribir *Memorias de Adriano*, hizo algo paradigmático. Confesó que acudió a sesiones espiritistas para tratar de hablar, de ver, de sentir la pequeña alma vagabunda en que devino el emperador romano después de su muerte. Pero Yourcenar recreó la vida de un hombre de poder y para ello —reto del que salió muy bien librada— debió enfrentarse a un cúmulo enorme de datos. Cuando me enfrenté a François Dubois, el pintor protagonista de la segunda parte de *Tríptico de la infamia*, ante mí se levantó un gran vacío. No sólo el del tiempo transcurrido, sino el de la ausencia casi completa de referencias sobre su vida y su obra. Dubois, y esta sensación me acompañó mientras escribía la novela, siempre me pareció un espectro. Un hombre, como ha pasado con muchos hombres, oscurecido por la historia y su violencia. Una existencia vapuleada por el extremismo católico y condenada al exilio. Un artista solitario del cual se conoce un solo cuadro que ha resultado ser el más trágico de cuantos se hicieron sobre la Masacre de San Bartolomé. Pero, a través de la escritura, ese Dubois casi invisible fue adquiriendo una personalidad, una carnalidad, una espiritualidad, un modo de comprender su época intolerante. Sin duda, una de las cosas más prodigiosas que obscurían las novelas históricas es ese fenómeno de arriesgada reconstrucción de una época y de los personajes que la vivieron. Del polvo generalizado, de fantasmagorías sucesivas, de olvidos y de mutismos plúmbeos, de diversos testimonios que parecen huirle a lo que de verdad ocurrió, surgen personajes que nos resultan tan significativos como memorables.

Ante el vacío y la mudez que rodean a un determinado personaje del pasado, el escritor puede sentirse abrumado de impotencia. Yo me sentí un poco así con Dubois. ¿Qué hacer con este pintor vaporoso? Pues bien, me dije, recrearlo desde mi propia condición. Siempre he pensado que los personajes principales de las novelas históricas tienen rasgos personales de su autor. Así sucede con el Adriano de Yourcenar, con el Napoleón de Stendhal y León Tolstói, con el Bolívar de Gabriel García Márquez. Dubois, pintor oculto, sumergida su vida en zonas de penumbra, desaparecida su obra, permitió que yo me fundiera en él. Y esta ha sido una de las experiencias

literarias más singulares que he tenido. Antes lo había intentado con Ovidio en *Lejos de Roma*. Y por ello esta novela sobre el exilio es tan cercana a la segunda parte de *Tríptico de la infamia*. Son hombres desarraigados de su patria quienes se expresan allí. Y siempre, en el tono melancólico que provocan las pérdidas, hablan de sus dolores y sus desgracias, de sus momentos amorosos y de sus hallazgos poéticos y pictóricos.

Entiendo que una de las labores arduas en toda novela histórica es crear el contexto de la época. Construir el gran teatro social y cultural en donde habrán de suceder las peripecias de los personajes. Y sobre todo hacerle creer al lector que está hundido en un tiempo ya ido que, por arte de la invención del autor, se torna actual y vivo. ¿Cómo se logra esto? Con el conocimiento detallado y profundo de esa época. Por eso las novelas históricas son difíciles de escribir. Necesitan tiempo. Aunque pueden nacer de la inspiración y terminar con ella, para llevarla a cabo es menester la obsesión y la disciplina. Son obligatorias las lecturas caudalosas, a veces viajes largos y fatigantes, y muchas conversaciones no solo con aquellos fantasmas que hemos convocado, sino con los especialistas del tema. Es toda una aventura del espíritu enciclopédico y, a la vez, de la intuición artística. A mí se me ocurrió entonces que Dubois, durante su aprendizaje en el París de la segunda mitad del siglo XVI, y antes de pintar su impresionante cuadro, debía estar inmerso en un proyecto personal. Este proyecto busca la expresión, a través de la forma y el color, de la totalidad de un mundo. Y ese mundo es París. París no solo como ciudad, sino como universo. Mi Dubois lo está logrando, desde una labor estimulada por el amor que le suscitan todas las formas visibles, cuando explota el caos en esa noche estival de agosto de 1572, y su obra, eso que llevaba pintado hasta el momento y había acumulado en su taller (rúas y casas, palacios y jardines, el río Sena y sus alrededores, los multitudinarios oficios humanos, innumerables retratos, las escenas del amor y de la muerte) es destruida. Y no solo su obra, sino también su familia.

De un día para otro, Dubois, que se creía una especie de demiurgo, un creador favorecido por su talento, se convierte en víctima. Su posición frente al arte, que antes estaba sostenida en un credo meramente estético, definido solo por las exigencias que la búsqueda de la belleza y el misterio le proponían, cambia radicalmente. Pero esta mutación es lerda y agobiante. Dubois ha perdido no solo su obra, sino que su mujer y el hijo que lleva en su vientre son masacrados por los mercenarios católicos y sus cuerpos arrojados a una fosa común. Fosa que él busca durante los días en que puede permanecer en París, y que seguirá buscando mentalmente desde su exilio en Ginebra. Ante un agravio así, su primer impulso es llorar, gritar, tomar las armas, vengarse. Pero es incapaz de hacerlo y decide hundirse en un duelo silencioso. Ser víctima en esos días de las guerras de religión no es algo muy diferente a ser víctima ahora. Yo, siguiendo a los filósofos de la Ilustración, sospecho que hay cosas fundamentales en las que los hombres de hoy seguimos siendo muy similares a los del pasado. En realidad, como bien lo expresa Jorge Luis Borges en sus poemas y cuentos,

somos más o menos el mismo, aquí o en cualquier otro tiempo y espacio. En las emociones del nacimiento y la muerte, en la fraternidad y la orfandad, en los más intensos placeres o repudios que nos suscitan los periplos de la existencia, no hemos variado mayor cosa frente a esos personajes que el *Gilgamesh* plasmó hace más de cuatro mil años.

Estas preguntas que me suscitó el Dubois víctima, su relación con los muertos, me las formulé y las resolví desde mi condición de escritor colombiano. Mi vida que ha transcurrido en medio de múltiples violencias. Mi familia, mi ciudad, mi país, mi continente golpeados por el crimen. Mi propio exilio. Yo, como Dubois, terminé reconociéndolo, he estado rodeado de miles de víctimas. En Medellín es el lugar donde resido ahora, tal como sucedió en la Ginebra donde Dubois se refugió, hay mucha gente que vive desolada porque sus familiares han sido asesinados, o están desaparecidos y los envuelve el resentimiento porque el consuelo de la reparación jamás les ha llegado. Tales circunstancias que nos hermanan con un determinado pretérito, fue lo que me permitió darle una densidad particular a la última evolución que tiene Dubois como pintor. Ese crecimiento que le permitirá entender que lo suyo, por el cruel destino que le ha correspondido, es testimoniar desde el arte para que no haya olvido. Con esta certeza, la tabla al óleo sobre la masacre de San Bartolomé se logra pintar.

Tríptico de la infamia está sostenida sobre imágenes. En imágenes que, pasadas por el filtro de la literatura, tratan, mas que recrearlo, de auscultar un pasado. Un pasado artístico sacudido por la acción de los violentos. Una época atiborrada de logros estéticos y descubrimientos geográficos, pero estremecida por las guerras religiosas de Europa y vilipendiada por el genocidio indígena americano. Esa es quizás la singularidad de *Tríptico de la infamia* si la compara con otras novelas que se han escrito sobre el siglo XVI. El archivo que la fundamenta y la inspira es de índole visual. Por ello la tercera parte está dedicada a un humanista pintor, grabador e impresor, Théodore de Bry, cuya vida se rastrea desde una instancia narrativa metaficcional que a todo momento está preguntándose sobre la veracidad de estos testimonios. Y no solo sobre la veracidad, sino sobre el sentido que ellos mismos puedan tener en el siglo XXI. El rasgo de la metaficción propone un diálogo, a veces caprichoso, a veces muy subjetivo, entre el pasado y el presente. Y expresa la conclusión también de que, en el fondo, toda novela histórica no es más que una aventura subjetiva en el tiempo.

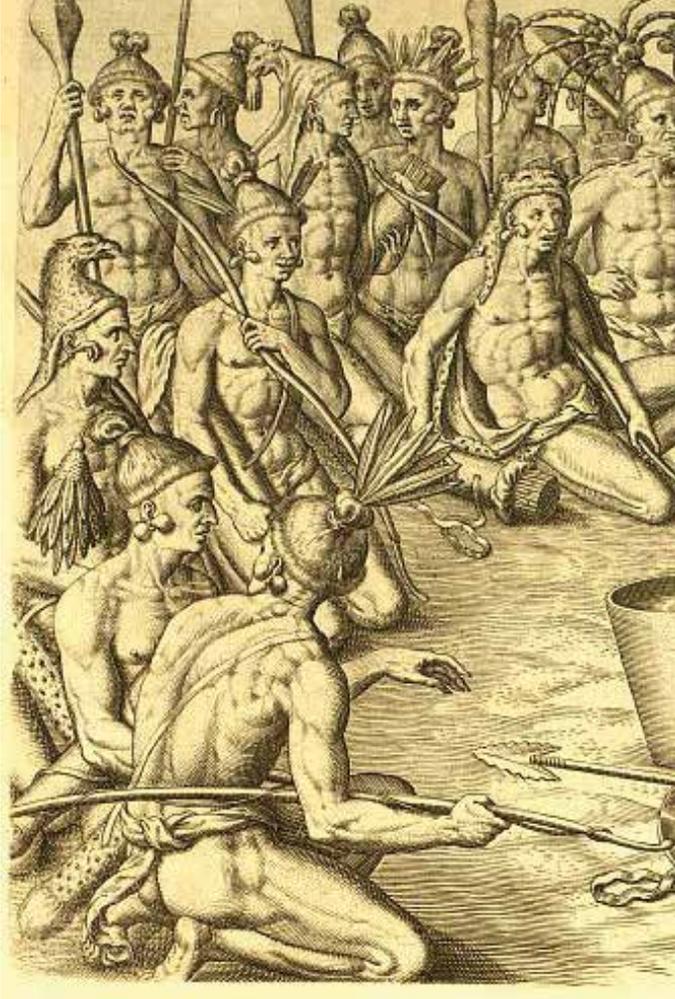


Plate XI, The Florida Center for Instructional Technology, University of South Florida Grabado de Theodor de Bry, sobre la base de dibujos de Jacques Le Moyne de Morgues

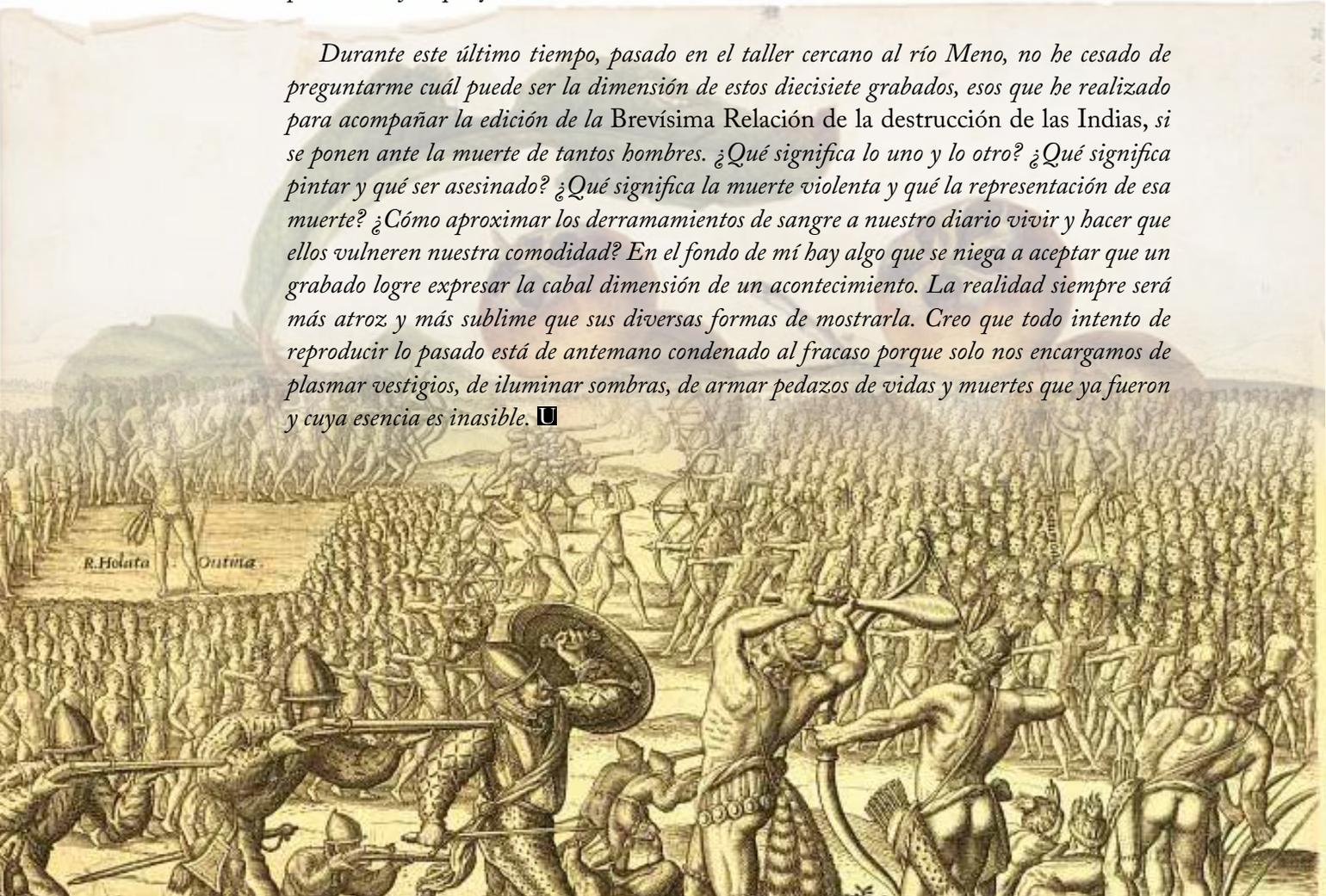
Ficus carica L., Museo Victoria y Albert, Londres
Jacques Le Moyne de Morgues

Plate XIII, The Florida Center for Instructional Technology, University of South Florida
Grabado de Theodor de Bry, sobre la base de dibujos de Jacques Le Moyne de Morgues

A pesar de que la tercera parte aborda la vida de Théodore de Bry y su paso por diferentes ciudades de la Europa de entonces, hay un punto ígneo que pretende atrapar la atención de los lectores. Se trata del penúltimo capítulo intitolado “Exterminio”. En él hay una voz que diserta sobre los grabados que el mismo de Bry hizo para ilustrar el libro de Bartolomé de Las Casas sobre la conquista de América. Esta voz pertenece al narrador metaficcional que introduje para jugar un poco con el lector. Para insinuarle, en todo caso, que quien está escribiendo la novela no es Dubois, ni el omnisciente relator que cuenta los episodios de la vida de Le Moyne en La Florida, sino un colombiano que le ha dado por escribir una novela dedicada a tres pintores protestantes y su relación con la violencia política y religiosa. Pues bien, en este tramo, la evidencia del archivo visual no puede ser más clara. El capítulo no es más que una descripción, sesgada de interpretaciones ensayísticas, de las crueles escenas del genocidio indígena que narra Bartolomé de Las Casas y que ilustra de Bry. El capítulo se presenta como un diálogo entre imagen, historia y literatura. Y su objetivo es agarrar al lector por el cuello y confrontarlo a esa violencia que en América no ha terminado y sigue reproduciéndose casi que con las mismas dinámicas.

Pero, cuando este pasado brutal, que sigue continuándose con una precisión obsesiva en un país como Colombia, se presenta desde una sucesión de imágenes, surge la cuestión crucial que soporta la novela que he escrito, y que me he atrevido a presentar ante ustedes: ¿qué tiene que ver, en la historia fundacional americana, el color con el dolor? Théodore de Bry, en otro pasaje de *Tríptico de la infamia*, creo que podría responder mejor que yo:

Durante este último tiempo, pasado en el taller cercano al río Meno, no he cesado de preguntarme cuál puede ser la dimensión de estos diecisiete grabados, esos que he realizado para acompañar la edición de la Brevísima Relación de la destrucción de las Indias, si se ponen ante la muerte de tantos hombres. ¿Qué significa lo uno y lo otro? ¿Qué significa pintar y qué ser asesinado? ¿Qué significa la muerte violenta y qué la representación de esa muerte? ¿Cómo aproximar los derramamientos de sangre a nuestro diario vivir y hacer que ellos vulneren nuestra comodidad? En el fondo de mí hay algo que se niega a aceptar que un grabado logre expresar la cabal dimensión de un acontecimiento. La realidad siempre será más atroz y más sublime que sus diversas formas de mostrarla. Creo que todo intento de reproducir lo pasado está de antemano condenado al fracaso porque solo nos encargamos de plasmar vestigios, de iluminar sombras, de armar pedazos de vidas y muertes que ya fueron y cuya esencia es insalvable. U



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

KINETOSCOPIO

ColomboAmericano | Medellín

FELLINI AÑO 100

ADQUIERE TU SUSCRIPCIÓN ANUAL A LA REVISTA KINETOSCOPIO

Valor suscripción: \$60.000

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

Encuétrala en Medellín

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

   @revkinetoscopio

 Colombo
Americano
MEDELLÍN

APUNTES PARA PENSAR

EL CORTOMETRAJE

OMAR ARDILA

Poeta, ensayista y analista
cinematográfico.

Imágenes: *Sirene*, Raoul Servais



Como acertadamente anota Annemarie Meier, en los estudios sobre cine existe un vacío en la construcción de una teoría del cortometraje; hace falta una elaboración discursiva que aborde esta forma fílmica a partir de su naturaleza y características particulares para así dejar de ser visto como “el hermano menor del ‘gran cine’”¹. Fácilmente se ha olvidado que el cine en sus primeros 20 años no tenía límites ni duraciones definidas. No se hablaba de cortos, medios o largometrajes. Lo que existía era cine como expresión novedosa que se empezaba a construir. Es, justamente, en los orígenes donde se puede ubicar la discusión acerca de la naturaleza misma del cine o sobre sus características fundamentales: la imagen, el movimiento, el espacio y el tiempo.

Ante la evidencia de que en los inicios del cine las producciones eran de corto metraje, podemos inferir que hay un problema fundamental del nuevo dispositivo que se relaciona con el tiempo (la duración). Y para ayudar a esclarecer esa relación, considero oportuno retomar la obra de Henri Bergson y su particular reflexión acerca de la *duración*. Para Bergson, la duración es entendida como una sucesión de cambios cualitativos (no cuantitativos) que se funden, que se penetran sin ningún contorno preciso y sin el interés de exteriorizarse. La duración se expresa como “la conciencia inmediata” sin extensiones ni representaciones simbólicas. Si pensamos que es en esta perspectiva que se instala el tiempo dentro del cine, podemos inferir que el problema alusivo al *tiempo real* (el cual difiere de aquel espacializado por etapas) no tiene que ver con la sucesión de fragmentos medibles sino con la multiplicidad cualitativa de la duración. El tiempo de la duración bergsoniana es un flujo indivisible, heterogéneo: “un momento se queda con el otro y crece sobre el otro”, no sigue al otro o viene de otro. Es un tiempo interior donde el pasado revive en la memoria y adquiere un carácter de eterno. La eternidad funda al tiempo como una realidad, no como una abstracción, tal como ya lo había dicho Platón: “El tiempo es imagen móvil de la eternidad”.

¹ Annemarie Meier. *El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar* Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2013.

El concepto de largometraje nació como consecuencia de la instalación de una forma canónica (Modo de Representación Institucional - MRI)² para la realización del cine, generada desde el entorno de Hollywood en la segunda década del siglo xx, la cual definía unas convenciones para que el relato fílmico tuviera una coherencia interna, una continuidad espacial y temporal y una duración acorde para el desarrollo narrativo. De acuerdo con ese postulado se empezó a entender el cortometraje como un entrenamiento, como un paso previo para llegar al largometraje. Esta pérdida de autonomía del cortometraje también se amplía cuando se lo relaciona con la literatura, básicamente con el cuento y el micro cuento, con los que es evidente que comparte algunas características si lo pensamos desde la perspectiva del relato, es decir, desde la forma narrativa. Sin embargo, hay autores como Richard Raskin que no aceptan comparaciones del corto con géneros literarios y descripciones lingüísticas o estilísticas. Él reconoce cinco categorías de cortometrajes según su estructura dramática: juego con la casualidad y la decisión; la consistencia y la sorpresa; la imagen y el sonido; los personajes y objetos; la sencillez y profundidad³. Evidentemente, el análisis de Raskin se detiene en otras características que difieren de las consabidas y evidentes relaciones con el cuento, como la historia breve, la economía de recursos y la precisión en lo que se muestra o el rigor y la concentración extrema que no le dan cabida a la distracción ni al exceso. En suma, podemos decir que la esencia del corto tiene que ver, por un lado, con la brevedad y la metáfora (el impacto emocional que una idea y un relato breve nos provoca en unos cuantos minutos) y por otro, con la libertad creativa que permite sorprender a los espectadores con ayuda de la empatía y el suspenso.

De esta manera, es importante rescatar algunos elementos reiterativos que hacen que ciertas obras fílmicas se definan como cortometrajes: la duración, las formas expresivas, la selección de temas, el uso del plano-secuencia como recurso de exploración y la reducción de los recursos fílmicos y materiales. Asimismo, la estructura dramática, el desarrollo de un lenguaje autónomo y la relación con otras formas cinematográficas, usualmente de vanguardia o experimentales.

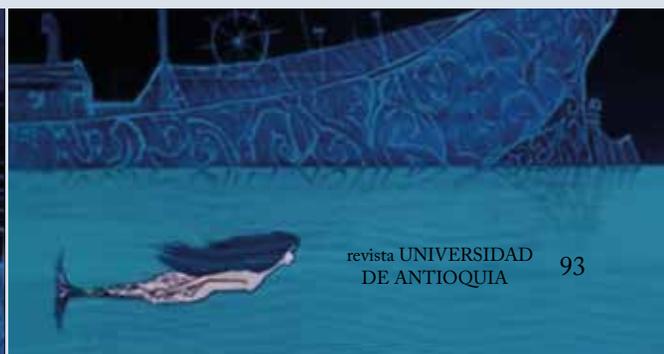
Un lugar para la experimentación

Con la premisa: *ni una imagen de más o de menos* podríamos esbozar el camino exigente del cortometraje, el que también tuerca a favor de *revelar* antes que *narrar*, de experimentar antes que definir unas directrices. Esa apuesta por lo autónomo es la que hicieron algunos realizadores que optaron

² El Modo de Representación Institucional es un concepto desarrollado por Noël Burch hacia 1968 en su libro *Praxis du cinéma*. Este concepto se refiere a la forma canónica que surgió en el entorno hollywoodense en la segunda década del siglo xx, la cual definía unas convenciones para la narración fílmica y una adecuada duración para el buen desarrollo del relato cinematográfico.



³ Citado por Anemmarie Meier en su artículo, *El cortometraje: campo de juego y experimentación*. Recuperado de: <http://www.dis.udg.mx/publicaciones/multimedia-con-video>



por el cortometraje como medio principal de creación sin dejarse deslumbrar por el prestigio que otorga la construcción de un largometraje. La verdad es que no son muchos, pues la mayoría asumieron el cortometraje como un paso previo, sin embargo, autores como Artavazd Pelechian, Raoul Servais, Claudio Caldini o los hermanos Stephen y Timothy Quay nos han confirmado que no hace falta llegar al largometraje para construir una obra potente y digna de figurar en las historias del cine. Precisamente, a continuación, hago una breve aproximación al trabajo de dos de esos realizadores: Servais y Caldini.

El placer del descubrimiento

En la órbita de la experimentación estética y la reflexión política circula la obra del autor belga Raoul Servais (1928) a quien podemos ubicar preferencialmente en los terrenos del cine y el diseño. Desde su infancia vio el mundo como un lugar donde no había fijezas ni ataduras, por el contrario, lo encontró como un espacio abierto, como una línea de fuga con infinitud de variables. Ese anhelo de libertad es el que lo ha conducido a lo largo de todas sus búsquedas. Su estilo se afianzó a partir del vínculo con la pintura, de donde le surgió el interés por la animación: el camino hacia la libertad que le ha permitido mantener un estilo propio, independiente e íntegro. En sus creaciones trata de hacer visible ese universo oscuro que nos ocultan o que no queremos ver. Su exploración puede ubicarse dentro del surrealismo, aunque él lo llame “realismo mágico”, apelando a la apuesta que hace preferencialmente por lo fantástico. Entre sus temáticas más comunes aparecen el anhelo de la humanidad por la paz, la justicia y la libertad, y los peligros que amenazan al ser humano, entre ellos, el autoritarismo y el militarismo.

En uno de sus primeros filmes, *La nota desafinada* (1963) logra mostrar que ante la pretensión de instalar verdades o pensamientos uniformes, surge el deseo de llenar de música la realidad, aunque la nota que se comunique sea una nota falsa. Por su parte, en *Chromophobia* (1966) y *Sirena* (1968) denuncia los regímenes que optan por la destrucción de lo diferente, de las singularidades. *Chromophobia* es quizás el trabajo de Servais más recordado en su país, donde fue proyectado en su momento en todos los colegios oficiales; además logró trascender el ámbito internacional tras ganar el León de Plata en el Festival de Venecia de 1966. Ante el contexto mundial de crecientes guerras, el director construye un relato antibelicista, apoyado en la poderosa expresividad





del color, que no retoma de los ámbitos reiterativos de la publicidad, sino de ciertos elementos sutiles del diseño

gráfico. Los militares que irrumpen en un tranquilo pueblo sólo conocen el lenguaje opaco del negro, mientras que los pobladores resisten apelando a la fortaleza multicromática. La lucha de los actores armados contra la diversidad de colores y formas, es, sin duda, una lucha contra la imaginación que puede sublevarse y generarle nuevos cuestionamientos a la existencia.

También está dentro de las preocupaciones de Servais el tema de la comunicación, de los medios y el confinamiento al que éstos nos han llevado, convirtiéndonos en incomunicados modernos. En *Hablar o no hablar* (1970), las incoherencias y las indefiniciones son las que triunfan; y la pregunta central que se intenta resolver sobre la situación política, sólo conduce a una mayor confusión. Asimismo, las variaciones técnicas no le son ajenas a Servais, por el contrario, siempre está del lado de las vanguardias, tal como sucede en *Harpya* (1979), en donde la figura humana se entrecruza con la animada. A este procedimiento llega después de 2 décadas de trabajo. La mutación del animal al humano también se extiende hacia los sentimientos, como instalando nuevas formas de afecto, de encuentro con el otro tan diferente y al mismo tiempo mutante. En similar sentido se ubica *Mariposas nocturnas* (1997), cuando la quietud de las estatuas cobra vida para reafirmarnos el movimiento de la imaginación, siempre dispuesta a crear otros ámbitos para la realidad. En *Atracción* (2001), uno de sus trabajos más recientes, retoma el tono crítico y escéptico al mostrarnos unos individuos apresados, vigilados, aislados, quienes como Sísifos modernos no pueden con el peso que los ata, ni tampoco alcanzan a prestarse ayuda. Esa variada gama de temáticas y abordajes es la que hace tan rica la obra del autor belga, un incansable experimentador y descubridor, quien afirma que “toda la trayectoria de mi cine es la búsqueda, la investigación, el placer del descubrimiento”.

La opción de Servais por el cortometraje no le ha restado posibilidades para la profundización en la puesta en escena y el apropiamiento de las nuevas tecnologías. Hay en él un afán de reinventarse continuamente, de aprovechar los nuevos soportes y hasta de proponer nuevas técnicas, muchas de ellas pioneras en el desarrollo del universo animado, como lo es la *servaisgrafía*: un sistema que permite la integración de actores capturados en acción real en fondos creados gráficamente. Se basa en la filmación de los movimientos de los actores en un estudio totalmente blanco con película

en blanco y negro. Se seleccionan algunas imágenes de esta captura, los fotogramas se imprimen en acetatos y se pintan por la parte de atrás, al igual que en los tradicionales dibujos animados, filmando a su vez los acetatos pintados sobre nuevos fondos⁴.

La mirada esencial

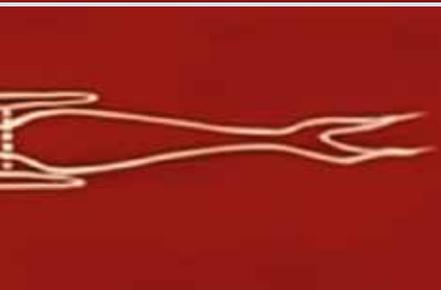
Desde otro lugar y con distintas intenciones, Claudio Caldini (Argentina, 1952) también prefiere hacer su obra fílmica en formatos breves y experimentales. En sus búsquedas hay una vuelta constante a los orígenes del cine. Sus presentaciones las realiza con proyectores múltiples los cuales él mismo opera de manera artesanal. Hay en él una austeridad creciente que lo vincula con los inicios o con el pre-cine. Quiere volver allá no para añorar sino para recuperar la fuerza de la experimentación, el potencial del trabajo que se hace con pocos instrumentos y que se asimila a la paciencia de un tejido. Ante todo, exalta el instrumento (la cámara) y opta por un formato (el súper 8), como tratando de revivir el cinematógrafo de los hermanos Auguste y Louis Lumière y su potencia: “esa maquinaria estaba hecha de una tecnología noble que no tenía la obsolescencia programada de lo electrónico actual: esas máquinas son tan nobles que siguen funcionando”.

El trabajo de Caldini como el del grupo de los primeros autores experimentales argentinos de comienzos de los años setenta, estaba centrado en el fenómeno cinematográfico y aunque no se enmarcaban dentro del cine militante, sí le apostaban a algo más revolucionario: el deseo de subvertir la propia forma en la que se estaban expresando. Además, no tenían restricciones de lugares para rodar o para proyectar y poseían la esperanza de estar haciendo un cine para el futuro. De ahí surgió el cine expandido y operativo de Caldini, en el que muchas veces el montaje se hace en cámara, como una constatación del mecanismo que le da vida al cine, del dispositivo maquínico que lo constituye y que nos lleva a preguntar qué debe ser y qué debe hacer el cine. Caldini lo tiene muy claro, pues concibe al cine como “un arte de camarógrafo”, el instrumento con el que logra construir su universo fílmico. Conoce tan bien su cámara que se permite experimentar con ella una y otra vez, abriéndose al azar, pero sin perder el control del manejo del dispositivo.

Hay trabajos como *Vadi-Samvadi* (1976-1981) que nos presenta al director en su búsqueda esencial, en un aspecto contemplativo que vincula la armonía musical con la sutileza de la imagen. El realizador nos muestra cómo se construye una función de la forma más artesanal posible, apelando a los elementos primarios de la naturaleza en conjunción con la cámara; un libro, unas flores, un rayo de luz que se cuele, una música que va en ascenso y unas imágenes vibrantes que siguen pululando en la memoria por largo rato debido a su persistencia y desenfoque. Al final, y tras los aplausos incorporados luego de que todo se aproxima al silencio, el director nos revela que el título de su sinfonía “Vadi-Samvadi” corresponde a las notas predominantes de una melodía en la

⁴ Descripción realizada por José Ramón Otero Roko en la presentación del DVD, *Raoul Servais. Integral de Cortometrajes*, editado por Intermedio DVD. Recuperado de: <https://intermediodvd.wordpress.com/2011/07/18/en-otro-orden-de-cosas-notas-sobre-la-obra-de-raoul-servais/>





gramática musical india, de donde toma la idea de opuesto-complementario, concepto que le empezaría a ser muy cercano a partir de 1975, cuando tuvo su primera visita a la India.

En otros filmes como *Ventana* (1975), *Ofrenda* (1978), *Un enano en el jardín* (1981), *Gamelan* (1981), *La escena circular* (1982), *Heliografía* (1993) o *Lux Taal* (2009) por citar sólo algunos, es la cámara y su universo la que le abre el mundo al inagotable creador, al que le siguen molestando “las imágenes que hablan” (las del cine convencional, que corresponden a una idea de imagen) y que deben sincronizarse con una fuente de sonido. Para Caldini, esas imágenes no son más que artificios. En subsidio, el realizador argentino construye una obra meditativa en la que la observación de lo que sucede en el mundo es el primer insumo, sin pretender que el cineasta intervenga. Pero claro, la observación de quien filma establece un “hecho cinematográfico” donde se realiza la creación, solo que en este caso, crea un contexto propio que lo aleja del deseo de representación. Por eso su cine es una transparentación, un volcarse de sí; y su poética intenta traducir ideas y emociones, búsquedas y afecciones. El cine es su arte vital y lo que intenta es “mostrar con imágenes lo que las imágenes no pueden mostrar”, exteriorizar el mundo interior, el diálogo interno sin la presencia humana (el caparazón) o hacerlo apenas por medio de siluetas.

Ya próximo al final vuelvo sobre una reflexión de Caldini que nos muestra su particular manera de resumir la condición de autor: “una transmisión directa del sentimiento y el pensamiento al material fílmico sin pasar por el texto de lo que se dice o se interpreta o se actúa. La imagen cinematográfica como una forma de arte directo. La construcción en cámara sin post producción en lo posible y la sinestesia, la asimilación de la sensación sonora a una visual y viceversa⁵”.

A partir de esta cita, vuelvo de la mano de Caldini a la idea inicial de este texto, que pretende revalorizar el cortometraje como un laboratorio autónomo para la creación de estéticas y discursos propios, como un espacio de resistencia desde el propio refugio, como una grieta que se abre peligrosamente y que amplía las posibilidades expresivas. ■

⁵ En entrevista realizada por Luis Pérez. Recuperado de: <http://www.ficvaldivia.cl/programacion-2013/la-maleta/la-maleta-6/entrevista-claudio-caldini/>



Entrevista

Beberse la vida
a cántaros
Esthercita
forero



FABIO BETANCUR ÁLVAREZ

Sociólogo, ensayista,
poeta e investigador

El pasado diciembre se conmemoró el centenario del natalicio de la Novia de Barranquilla.

Esthercita Forero Celis (Barranquilla, 10 de diciembre de 1919 - Barranquilla, 3 de junio de 2011), compositora e intérprete, legó a la música latinoamericana aires, letras y melodías inolvidables. La *Revista Universidad de Antioquia* se suma a este homenaje y publica un fragmento de la entrevista que le hizo el profesor Fabio Betancur Álvarez el 26 de mayo de 1989.

En los CDs todavía se conserva la voz de Esthercita. Decidida, orgullosa de una vida de éxitos. El diálogo es ameno, familiar. Intercambiamos opiniones y recuerdos sobre músicos extraordinarios que participaron en su formación musical. Ella me explica su historia, agradecida de la vida, con gran sencillez y carácter, resaltando el papel de padrinazgo que tuvo el compositor de "Lamento borincano", el maestro puertorriqueño Rafael Hernández. Sus giras, sus comienzos musicales son asombrosos; también sus grandes aportes al Carnaval de Barranquilla y a la música del Caribe.

¿Cómo empezaste tu carrera musical?

Yo empecé en la radio a los catorce años. Canté en la Voz de Barranquilla. Cantaba todo tipo de canciones, incluso bambucos y pasillos. Luego me di cuenta que estábamos invadidos por la música foránea y yo quería explorar nuestro folclor. Yo nunca fui aficionada, yo empecé a cantar con la Orquesta de Alejandro Barranco, pero me fue muy mal porque esos micrófonos me hicieron quedar mal. Luego triunfé cantando un bolero del repertorio de Gardel, “Golondrinas”. Eso fue un éxito. Me integré con la Orquesta del guajiro Juan José Guerrero. Hice giras por el país y me sentí mejor. Más tarde viajé a Venezuela en 1942 y en 1945. Allí llevé un repertorio con arreglos de Ramón Ropaín, temas de Pacho Galán y José Barros. “La puerca” fue un éxito, cuando yo la cantaba. Así empecé a cantar puro folclor costeño. En 1949 ya me preparé para hacer una gran gira fuera del país, desde 1942 empecé a sumarme a la cuestión folclórica que era esa música nuestra en algunas fiestas populares y carnavales. Pensé que yo debía estar en lo mío, pensé que no debía seguir cantando música foránea y me preparé con las composiciones como “El vaquero”, “La mariposa”, “El caimán”, “Santa Marta”. En Venezuela grabé en una disquera que era de un colombiano y que después se llamó Discomoda. Allí grabé unos tres discos de 45 RPM. Luego llegué a Santo Domingo, sin contrato, sin nada; llevaba la canción “Santo Domingo”, en plena dictadura de Trujillo. La había compuesto en 1950.

¿“Santo Domingo”? ¿Cómo dice?

En Santo Domingo me dijeron en una emisora una cosa terrible. No la podemos contratar. No la podemos vender porque a usted no la conoce nadie. Yo les dije: no me conocen porque no han oído mis canciones. Yo llevaba el paseo de “Toño Miranda en el Valle” y la canción “Santo Domingo”, que gusta mucho. En la emisora estaba la Orquesta de César Concepción. Allí conocí a Lino Fragoso, quién me dijo que me iba a presentar a Rafael Hernández. Cuando hablé con el pianista de la Orquesta y el músico de la tumbadora, escucharon mi música. Yo le dije al pianista de César Concepción: yo soy colombiana, yo soy cantante y algo hay que hacer. Hagamos una grabación y si alguien se interesa la contratan, dijo el pianista. Al rato vi un hombre con un sombrero blanco, buen mozo que se acercó y pudo escuchar la canción “Santo Domingo”, que yo ensayaba con el tumbador de la Orquesta de César Concepción. [Esthercita canta.]

*Santo Domingo, Isla de ensueño,
Joya inquietante
Perdida en las rutas azules del mar.*





Ahí fue que Lino Fragoso me presentó a Rafael Hernández, el hombre de sombrero blanco. Sentí como que la silla se me movía y me estremecía de la emoción porque yo sí sabía quién era Rafael Hernández. Cuando Rafael Hernández escuchó el tema, dijo que se iba a grabar.

El joven tumbador me ayudó, me citó con Martínez Vela del sello Colonial. Además, Rafael Hernández me citó en su casa con mi repertorio. Allí conocí a la esposa de Rafael Hernández y a los músicos de los Universitarios. Estuve grabando “Como todas”, un bolero; luego “Pegadita de los hombres” una tamborera panameña, “La viuda del gallo tuerto”, “Toño Miranda en el valle” y el bolero “Santo Domingo”. En esa época me fui a vivir a la casa de Rafael Hernández y su esposa María, de aquel entonces tengo gran amistad con esa familia hasta el día de hoy me escribo con María. Cuando grabé, en 1950, “Santo Domingo” la gente se volvió loca, hacían cola para comprar el disco a dólar, una cosa nunca antes vista en la isla. El Maestro, que hablaba poco, me insistió que yo debía volverme una compositora. Que hiciera música, que escribiera mis canciones, que yo las podía hacer y muy buenas. De Puerto Rico, decidí irme de gira por Cuba, conocí a Nicolás Guillén, el director del diario de *La Marina*, a los profesores de la Universidad de la Habana y gente importante de la radio.

Hablemos de la formación de Rafael Hernández.

De lo que yo sé es que Rafael Hernández no tuvo muchas oportunidades de pasar por escuelas. Creo que no llegó sino a tercer año de primaria, que fue un muchacho con un talento extraordinario. Rafael empezó a escribir sin saber nada de música, pero desde que empezó fue un éxito. Se fue a los Estados Unidos buscando ambiente y estuvo allí con su hermana Victoria, que era como su segunda mamá. Ella lo adoraba y no eran sino dos hermanos. De ahí el nombre del Grupo Victoria del Maestro. Era muy bohemio y ya empezó a moverse por el barrio latino. La RCA Víctor valoró por fortuna sus composiciones y empezó a darle regalías.

¿Usted recuerda cómo él compuso “Campanitas de cristal”?

Esa anécdota es bellísima. Victoria le puso un negocio de discos. De música a Rafael allí en Nueva York. Esos negocios con puerta de cristal que se empuja y uno entra. Allí según me contó Luis Cueva, el dueño de la Verne, que allí tuvo su empresa, entró un señor preguntando por guitarras y el maestro que estaba escribiendo ese bolero, no lo escuchaba, hasta que después de oírlo varias veces se levantó y le dijo al señor que las guitarras de un almacén del frente eran muy buenas y las de su almacén eran muy malas. Así pudo terminar el maestro de hacer su bolero, por esto su hermana lo echó y ahí se acabó el negocio de los discos.

¿Tú conociste al poeta Luis Palés Matos?

Él era gran amigo del maestro Rafael Hernández, lo mismo su esposa María Lourdes y los otros hermanos de Luis Palés. Conocí también a Ruth Fernández, el Trío San Juan. Pero fue en Nueva York donde conocí muchos artistas puertorriqueños como mi gran amigo Johnny Rodríguez, el hermano de Tito Rodríguez.

¿Por qué decidiste irte a La Habana?

Porque yo quería llegar a Nueva York, pero me dio al mismo tiempo sinusitis, un pólipos y asma. Yo estaba que me devolvía para Colombia, pero quise que me trataran los médicos de Cuba, eso fue lo que más me llevó a Cuba. Cuando llegué a La Habana llegué recomendada por Rafael Hernández a Ernesto Lecuona, quien estaba en el Teatro Nacional presentando su música con Bola de Nieve y Lino Frago. El maestro Lecuona se pasaba su vida en el refugio de Arroyo Arena, y me dio su teléfono y me invitó a ese lugar, pero esto coincidió con la muerte de su hermana Ernestina. Después de esto el maestro Ernesto se encerró, no lo vi más.

En ese fin de año de 1951, cuando llegué a la Habana, lo que vi en el ámbito musical no me gustó, porque era un ambiente muy de cabaret. En La Habana confundían mis porros con la guaracha, pero yo les dije que la música nuestra era otra, que era diferente.

¿Qué hiciste en Santiago, donde se siente un ambiente más cálido y caribeño?

En Santiago de Cuba me fue divinamente, y viví allí un año. Conocí a Pacho Portuondo que tenía una orquesta como de 16 músicos. En Santiago investigué su historia y me di cuenta la gran influencia que tenían de Haití. En Santiago tampoco grabé, solo trabajé en la Radio Cadena Oriental, cantando con el maestro Portuondo.

¿Te tocaron los carnavales de Santiago de Cuba?

Yo llegué a Santiago a finales del año cincuentuno y pude apreciar la conga de los carnavales con sus bailadores callejeros. Aprecié que era lo mismo que teníamos nosotros con la guacherna, que había desaparecido del Carnaval de Barranquilla. Por eso yo la reviví en mi tierra.

¿Pero en ese entonces en el año cincuentidos, en La Habana, no se conocía el porro?

No. Solo se conocía la grabación de “La Múcura” por Bobby Capó, pero era una interpretación muy aguarachada, como el tema de Nelson Pinedo, “Me voy pa’ La Habana” y los porros que tocó con la Sonora Matancera. Muy aguarachados.



¿No se encontró con Nelson Pinedo en la Habana?

No. Él viajaba mucho y no lo vi allá, vine a conocerlo hace poco en Barranquilla. Es una persona encantadora.

¿Te encontraste en Cuba con Luis Carlos Meyer?

Sí. Cuando yo volví a La Habana ya con la visa para los Estados Unidos me lo encontré después de un problema que él tuvo, le di mi opinión de que en La Habana no tenía nada que hacer y que debía viajar a Santiago. Le di mis contactos allá y él fue a Santiago y le fue muy bien, allá lo contrataron. Luego en mis viajes por Nueva York lo volví a ver y estaba molesto porque le decían despectivamente el negro Meyer, aunque cantaba en francés y en inglés, y era el rey del porro.

En Cuba, en especial en Santiago, aprendí que el negro tiene gran valor para nuestra música, y cuando canto trato de expresar todo ese fuego, porque el aporte del negro a la música no tiene parangón en el mundo. La gente de Santiago de Cuba tiene el mismo hablado golpeaito como los cartageneros, y la gente de Bolívar. Encontré muchas similitudes entre estas dos culturas.

¿Y de Cuba pasaste a Nueva York?

Llegué a Nueva York y tuve una sorpresa tremenda porque los puertorriqueños estaban metidos en el Barrio Latino, yo me sentía en mi elemento, feliz. Allí en el Teatro Puerto Rico, me presentaron a Johnny Rodríguez. Allí empezó el cuento con Johnny, el hermano de Tito Rodríguez.

¿Cómo te fue con Johnny Rodríguez?

Él me alentó con su cariño, porque yo me sentía muy extraña con esos reflectores y uno no ve al público, y él me dijo: No te vas a amilanar, toma este pañuelo de colores y cuando lo agites vas a causar impacto, déjate de vainas. Me fue muy bien y me contrataron por una semana más en ese escenario cantando con Los Diamantes. Allí me conocí con el cubano René Touzet, gran músico, discípulo de Lecuona. Ellos querían que yo compusiera mis canciones. La empresa que me grababa era la Ansonia. Y en mis presentaciones yo iba explicando que además de bambucos y pasillos, nosotros teníamos la otra cara de nuestra música caribeña, tanto en Colombia como en Venezuela y en Panamá. Yo veía que esa era la oportunidad de hacer conocer la música nuestra. Pacho Galán, no salía del país, Lucho Bermúdez siempre quiso dar a conocer nuestra música. Me lo encontré en Cuba cuando iba de salida para México.

Así empecé a grabar con René Touzet tocando el piano, Mario Bauzá en la trompeta, Tito Puente en la batería. René Touzet me presentó a René



Hernández, gran pianista, conocí también a Yayo el Indio. Estuve tres años en Nueva York hasta el año 1956 cuando me fui a México. En México, tuve amigos como los arqueólogos, el poeta Octavio Paz, el escritor Juan de la Cabada que escribía para el cine, el poeta español León Felipe, los folcloristas mejicanos.

Me di cuenta que allá es duro trabajar para los músicos de afuera, porque allí el sindicato controla el trabajo de los músicos y tenía que empezar desde abajo y yo no me prestaba para eso. María Luisa Landín conversando conmigo, me dijo que en un país como Colombia donde los extranjeros era muy bien recibidos, triunfaban con la música mexicana y salían con nombre y plata. Cuando cayó en cuenta que yo era colombiana se puso roja. Y yo dije que era yo la que debía sonrojarme de vergüenza, porque esa era la verdad.

Luego de discutir con los representantes del sindicato mexicano que me exigían someterme a sus criterios, decidí hacer otras cosas como hacer publicidad. También actúe un tiempo en Monterrey que me gustó muchísimo; Veracruz también me gustó. En México conocí la cultura Tolteca, Azteca y Maya.

Luego hice una correría por Centroamérica. Estuve en Guatemala, grabé porros con marimba, ¡qué cosa! En El Salvador también estuve y encontré muchas afinidades con nuestro modo de ser de la Costa. Fui a Panamá donde trabajé con el pianista Avelino Muñoz un gran músico.

Volvamos atrás. ¿Tú llegaste a Cuba pero allá no grabaste?

En Cuba no había mucha oportunidad para grabar nuestra música pero en Santiago cantaba en la Cadena Radial Oriental con la Orquesta de Pacho Portuondo. En el Radio Teatro tuve mucho éxito con mis porros, boletos, guarachas, y hasta paseos, porque usted no sabe que yo grabé paseos con violines con Rafael Hernández. Me anticipé a Alfredo de la Fe en eso. Esa gran gira de mi segundo periodo musical duró once años, desde 1949 hasta 1960 cuando regresé a Barranquilla.

Cuando regresé escribí una composición para Sonolux en Medellín, que se llama “Whisky con Soda”, que me lo grabó mi gran amigo Guillermo González, el autor de “Manizales del Alma”. Luego compuse “Bombo y Maracas” para la orquesta de Pacho Galán, pero yo venía con la influencia del mambo y los ritmos fuertes de las orquestas de jazz de Nueva York. Le pedí a Pacho Galán, mi amigo, que tuviera una parte de batería, y él lo hizo como yo se lo propuse y quedó muy bien el tema. Luego las orquestas de Venezuela como la Billos Caracas Boys, Nelson Henríquez y Orlando y su Combo grabaron temas míos.

Hice mis canciones a Barranquilla que tuvieron mucho éxito. Luego escribí *érase una vez en la arenosa*, que es la historia de Barranquilla en



Tito Rodríguez



mis canciones, pero yo seguía diciendo esto no es lo que yo quiero hacer y me metí en Barranquilla en el Barrio Abajo donde yo había nacido. Me comprometí con su idiosincrasia, con sus comidas, con todo lo nuestro.

En 1980 Los Melódicos grabaron mi composición “La Guacherna” que no quedó muy bien interpretada porque quedo muy fría.

En 1982, el señor Enrique Chapman me invita para actuar en Nueva York, y viajo con la Orquesta de los Hermanos Martelo, y con mi pianista Rubén Alonso, hicimos una presentación inolvidable en el Waldorf Astoria. Yo estaba bajo una tensión tremenda, mi único hijo, había sido asesinado y mi madre estaba muy enferma. Ese día me di cuenta que Esther Forero, tenía vigencia; de repente del auditorio un señor pequeño se me acercó y me dijo conmovido, yo soy boricua, pero te quiero, y luego varias personas de toda Latinoamérica hicieron lo mismo, eso me hizo llorar.

Esthercita Forero, siguió yendo a Nueva York y su labor como compositora se acrecentó con temas grabados por la Orquesta Los Vecinos, Pacho Galán, Joe Arroyo y otros. Esther dice que ha llegado el momento de hacer un álbum musical con la recopilación de sus canciones entrañables ya no tanto de baile, sino canciones de contenido muy personal que expresan el alma de la artista. Es lo que la denomina el tercer período de su vida artística.

Al último Festival de Música del Caribe llevé el tema “Lucero del Caribe”, y esto fue apoteósico para el público que se paró para aplaudir como había pasado en Nueva York en el Waldorf Astoria, un delirio.

¿Con quiénes grabaste en Nueva York?

En Nueva York, yo grabé con Bimbi y su Trío Oriental, con el Trío Maravilla, con el Conjunto de Johnny Rodríguez, grabé muchísimo, con René Touzet y su conjunto, con Rafael Hernández y su Orquesta de grabación.

¿En qué sello se hicieron esas grabaciones?

En Seeco, Ansonia, Verne. Si vieras, al tiempo que estuve grabando me curé del asma con el yoga.

En Nueva York, ¿con qué músicos colombianos estuviste?

En Nueva York alterné con Carlos Julio en la Voz de las Américas, también me encontré con Álvaro Dalmar el autor de “Amor se escribe con llanto”. En las conmemoraciones del 20 de julio canté con músicos colombianos.

¿Y Sarita Herrera?

No la vi si no en sus comienzos en Barranquilla, luego supe que en Nueva York con su esposo cubano tenían un lugar que se llamó Chateau-Madrid.

¿Conociste al maestro Escobar Casas?

Sí. Él se casó con una barranquillera; teníamos grandes proyectos, íbamos a ir al Canadá, pero en un mes se murió de cáncer.

¿Hay crisis musical en los últimos años en Colombia?

Sí, hay buenos compositores, buenos interpretes pero hay un vacío: la falta de buenos arreglistas. Yo conozco uno que es Armando Velásquez, es un genio, es fabuloso pero anda por ahí disipado en otras cosas. Ya no se puede contar con Francisco Zumaqué que es fabuloso porque está en Alemania.

Volviendo atrás a tus comienzos musicales, veo cosas relevantes como cuando hiciste “Lamento colombiano”, ¿tenía algo de influencia de Rafael Hernández?

Claro vivíamos bajo la dictadura, y yo estaba dando mis primeros pasos. Rafael Hernández, es el más grande compositor de América Latina. Le cuona es inmenso pero sus letras no tienen la dimensión poética de Rafael Hernández y por otro lado está Agustín Lara, muy grande en sus composiciones, pero Rafael Hernández, es superior, en sus letras, esa cosa humana estremecida.

¿Y el maestro Rafael Hernández te contó de su experiencia con Camacho y Cano y de su viaje a Colombia en 1940?

Sí. claro. Él viajó con su grupo y Mirtha Silva y Bobby Capó como cantantes, pero los conflictos de ellos dos, que se iban casi a las trompadas, molestaron al maestro. Camacho y Cano era muy apreciado por el maestro, quien pasó sus músicos para las primeras grabaciones de música costeña en Nueva York con las composiciones de Camacho y Cano.

Bueno, pero eso ya pasó, lo que estoy pensando es un disco emblema. El que he pensado tiene dos partes: en la primera van canciones para Latinoamérica; va una canción para Colombia, “Algo más que un lugar”; y una canción para Barranquilla, “Barranquilla en Diciembre”. El disco contiene los temas que se han conocido de Esthercita Forero. Y por último va un mosaico unido con un coro, donde yo canto y el coro me respalda. Esa es la idea, con arreglos nuevos y que van más allá de la música de baile.

A sus 70 años, Esthercita Forero, seguía tejiendo sueños sonoros. 



Escucha fragmentos de esta entrevista

EL NIÑO QUE HACÍA COHETES

JUAN FERNANDO SEPÚLVEDA SOTO*

*Nacido en Yolombó,
Antioquia, en 1958.
Abogado, egresado de la
Univerisdad de Antioquia
en 1993

Corría la década del 60 del siglo pasado. Por un pequeño pueblo, Yolombó, deambulaba un niño soñador. En las noches, se extasiaba mirando un cielo profundamente oscuro e inmenso tachonado de estrellas. Se complacía uniéndolas, cual prestidigitador, inventando constelaciones. Lo escuchaba absorto, sentados en la acera de nuestra casa. Sus palabras, gestos y ademanes embrujaban. Yo era un niño que aprendía de su hermano mayor, un joven que apenas abandonaba la niñez. No le escuché en ninguna ocasión atribuirle creación divina a todo lo existente; antes, por el contrario, era escéptico con relación a los temas religiosos. Me explicaba lo que eran las constelaciones y me decía que tenían nombres griegos. Pensaba que estaba loco, que todo era algo teatral y que me estaba embromando. A veces él reía al explicarme algo nuevo que había aprendido y que le resultaba exótico. Siempre le gustó la tribuna, no por vanidad, sino porque su pasión fue la interlocución y la transmisión de lo aprendido. En aquellos momentos de éxtasis el espacio que observaba se le antojaba poético. ¡Asoció el cielo con la poesía y nunca dejó de hacerlo!

Su creatividad me cautivaba, sobre todo lo relacionado con la astronomía y la aeronáutica. Estaba embebido por ellas de tal manera que se volvió un asiduo visitante de la biblioteca del entonces colegio de bachillerato Aurelio Mejía. No sé qué temáticas consultaba y leía. Es seguro que estaban relacionadas con la astronomía, sin dejar de lado la literatura, la poesía y la mitología, sus otras amantes.

Mi padre, Guillermo, le obsequió la *Enciclopedia Práctica Jackson* de color marrón. La recuerdo muy bien porque en muchas ocasiones me imbuí de cabeza en su contenido literal. Alonso consultaba la *Enciclopedia* constantemente y fue la puerta de entrada al campo del conocimiento que conservó hasta su muerte como el regalo máspreciado.

Su embeleo durante cierto tiempo fue la construcción de cohetes. Empezó con la elaboración de modelos hechos en madera y, luego, avanzó hasta el último, hecho de metal. Los de madera, los primeros, los construyó de un solo cuerpo, muy sencillos, por cierto; a los cuales les daba un lindo acabado, con diseños muy similares a los de la NASA. Luego avanzó hacia los de dos cuerpos, con paracaídas incluido, que los elaboraba a partir de los forros

de cuadernos y de hilos de lana. En la parte superior, hacía la cabina, lugar del astronauta, con la novedad que era una mosca. Dedicaba largos ratos tratando de cazarlas. Si atrapaba varias, las introducía en un recipiente de vidrio transparente, con su tapa perforada, y las alimentaba. Y como medio de propulsión utilizaba pólvora, unida a una larga mecha, por seguridad. Después de efectuar el lanzamiento, observaba las condiciones en que se encontraba la tripulante.

El cohete de metal era más estructurado. Podría tener unos 30 centímetros de alto. Su diámetro estaba determinado por el de los pequeños envases de metal de leche condensada; estos eran los reservorios, de los cuales se desprendían unos tubos de pequeño diámetro, que confluían a la cámara de combustión: los estabilizadores y los propulsores. Nunca observé el vuelo de este cohete, ya que se marchó con sus amigos a un lugar seguro, produciéndome una honda decepción. Luego me diría que había tenido un éxito relativo.

Poco a poco, y a paso lento, pero seguro, avanzaba. Estaba mirando a lo lejos, hacia su futuro. ¡Nunca sus pasos dejaron de ser firmes!

Alonso se caracterizó durante toda su vida por ser sumamente estudioso.

Cada vez que tenía comunicación con él vía telefónica, contestaba mi saludo con un “calculando”. Desfallecer no estaba entre sus opciones. La física, la astronomía y las matemáticas fueron su vida.

Ahora, después de su fallecimiento, recuerdo la penosa muerte, a los 54 años, de Tycho Brahe, astrónomo danés, quien en medio del delirio de su último día repetía: *Ne frustra vixisse videar* (Dejádme pensar que no he vivido en vano). Bien se le puede aplicar esta frase a la obra de Alonso. Su vida no fue en vano; lo atestiguan sus vastos escritos, incontables conferencias, charlas, seminarios e innumerables alumnos que pasaron por su cátedra.

A manera de óbolo, hermano del alma, te ofrezco este testimonio. Que Arconte lo acepte y te guíe a través de la inmensidad de cielos infinitos y que vagues permanentemente, conociendo mundos nuevos, como lo hacía el Principito. ■



Alonso Sepúlveda
Soto a los 6 años
Archivo familiar

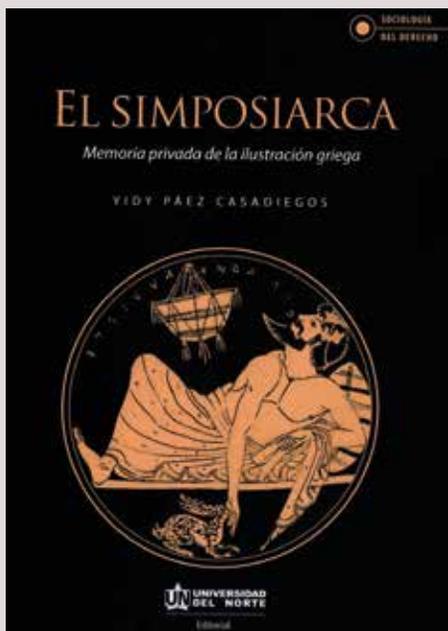




Mapa mudo
Intervención
Mario Opazo, 2017

SIMPOSIO BARRANQUILLERO

CONSUELO POSADA GIRALDO



Yidi Páez Casadiego
*El simposiarca, Memoria privada de la
ilustración griega*
Editorial Universidad del Norte, 2019

La publicación de *El Simposiarca* en Barranquilla aparece como una rareza. ¿De dónde sale una obra así? ¿Se trata de una singularidad en medio de la cotidianidad barranquillera? ¿Quién escribe hoy, en una ciudad tachada de liviandad, un estudio sobre los simposios de la antigua Grecia? Podemos decir que la clave de estas respuestas está en la imagen del autor. En los tiempos que corren, no solo enseña historia de la medicina y la cultura griega en la Universidad del Norte, sino que, además, convirtió los temas del mundo griego clásico en parte de su vida diaria y parecería vivir su cotidianidad entre simposios que discuten la figura de Helena como responsable mítica de la guerra de Troya o la importancia de Hipócrates en la medicina de hoy. Para cerrar su perfil secular, cabe agregar que Yidi Páez disfruta de los clásicos en griego antiguo.

Cuando conocí las publicaciones iniciales que Páez publicaba en un blog de la Universidad del Norte, le insinué la posibilidad de adobar el recuento de sus historias con detalles y sabores que pudieran enriquecer el texto. Le mostré que a di-

ferencia de la ciencia que desprecia los datos menores, la ciencia literaria se apoya en ellos para crear una imagen más profunda y más placentera. Durante la presentación de su trabajo, convertido en libro, le escuché con asombro afirmar que finalmente había podido dar el salto de la ciencia a la literatura. Y un poco después pude comprobar que ahora los simposios se llenaban de detalles ornamentales y diálogos añadidos. La figura del Simposiarca, encargado de ordenar cada simposio y, sobre todo, de administrar la dosificación del vino, se había convertido en un personaje con sentimientos y atributos literarios. Valga un ejemplo: “Mientras un grupo de esclavas limpiaba el piso del andrón, los simposiantes se dedicaron a sus conversaciones festivas y juegos propios de los simposios. Pero era claro que estaba la expectativa por los discursos que serían pronunciados después de la servida del vino. ¿Quiénes serían los oradores? ¿Serían simpatizantes o defensores de la *paideia* sofística? O, por el contrario, ¿serían defensores de Sócrates - Platón - Aristóteles? ¿Serían defensores de Helena? ¿Serían impugnadores? ¿Serían defensores de la guerra? ¿Serían sus detractores? Demóstenes pidió el uso de la palabra. Un murmullo llenó la sala. Su rostro anguloso y una mirada fija, como si observara detenidamente la punta de su aguda nariz” (p. 171).

Pero, a pesar del deslumbramiento que me produjo el encuentro de todos los pasajes de literatura presentes en el libro, cuando tuve ocasión de revisar con detenimiento, encontré que, aunque es cierto que la ficción literaria ocupa un gran espacio en la obra, el fondo de rigor de los elementos científicos que conforman la base de la historia están intactos. Es decir, el autor juega con la imaginación de un paisaje en el que se mueven sus personajes, de un estado de ánimo, de unas reflexiones particulares de cada momento, pero el fondo histórico se conserva con respeto y no se alteran los datos esenciales que conforman el esquema de los momentos fundamentales de la historia griega. Es más, en una conversación de preparación para esta reseña, el autor me confesó que en todas las descripciones de los paisajes hubo un cálculo detallado previamente para determinar la cantidad de luz que podría iluminar la tarde de un mes específico, de acuerdo con la época del año y con las estaciones.

Entonces, fue posible mostrarle al autor que a

pesar de su deseo de saltar a la literatura y retomar su militancia poética de los años juveniles, él todavía tiene los pies puestos en la tierra, en sus obligaciones como investigador y es evidente su respeto al archivo. Es claro que también él, a pesar de la gran dosis de ficción, respeta todos los elementos lógicos sobre el mundo griego. Ningún detalle es literalmente cierto, pero no hay ninguna palabra y ninguna acción en *El Simposiarca* que no se acomode a la lógica de la historia y que no sea completamente verosímil, aunque no sea verdadera. A nivel de la ficción, es importante que la voz de ese narrador anciano reconozca las fallas de su memoria. Esta carencia le permite a la obra justificar alguna dosis de fantasía.

Parte del rigor investigativo lo muestran los discursos que el *Simposiarca* reconstruye con las intervenciones que habrían tenido los oradores en los simposios y que se ciñen al fondo y al estilo de cada uno de los discursos originales. El autor detalló, en la entrevista, el duro trabajo que significó organizar cada uno de los cinco discursos de los oradores expuestos en los simposios. Para él, era necesario que cada discurso conservara el estilo original de cada autor y no le servían las traducciones, ni siquiera la traducción de Gredos, que es reconocida como excelente. Entonces, fue necesario cotejar con la versión griega.

El *Elogio a Helena* de Gorgias de Leontini, por ejemplo, debía conservar el tono de oraciones cortas y la gran síntesis del pensamiento, que contiene el discurso original. Con cada punto, Gorgias cerraba una idea, sostiene el autor. En cambio, *El Elogio a Helena* de Isócrates está hecho de períodos extensos y de oraciones largas. Su ideal en la elaboración de los discursos era lograr que el orador se expresara como si estuviera hablando en griego y no en español.

Finalmente, después de todos los juegos de ficción, el texto remata con los comentarios del académico. Se apoya en un riguroso aparato crítico que toma las informaciones de las obras de consulta, de las fuentes primarias, de los estudiosos reconocidos tanto los clásicos como los novísimos estudios que valoran críticamente la literatura existente sobre el tema. Esto quiere decir que, al final de cada capítulo, después de las divagaciones del *Simposiarca*, la obra recupera su profundidad histórica y filosófica. 


**HACEMOS
MEMORIA**



**50 años de
violencia y resistencia
en la Universidad de
Antioquia**

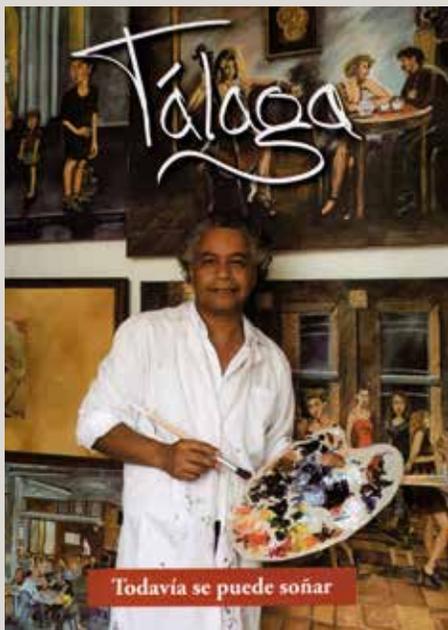


ESCANÉAME

Fotografía tomada el 11 de julio de 1969, en la construcción del Museo y la fuente del campus. Cortesía: Museo Universitario. Archivo Fotográfico - Fondo Digar.

INSTANTES QUIMÉRICOS

JULIANA MESA MEJÍA



Eddier Tálaga Londoño
Todavía se puede soñar
Editorial Clave, 2019

Todavía se puede soñar, del maestro Eddier Tálaga Londoño, es una compilación de sus obras precedida por tres prólogos (Reinaldo Spitaletta, Hernán Quiroz, Eufasio Guzmán Mesa) y acompañada con varias notas introductorias de Ana Eugenia Estrada Londoño. Las obras de Tálaga, divididas en cuatro ciclos (“Mujeres de la noche”, “Los niños trabajadores”, “Los niños de los pobres”, “Esculturas” y “Otras obras”) son fruto de un “observador sensible” (p. 8) de la cotidianidad urbana. Con un estilo “amable y poco austero en color” (p. 9), reconstruyen, en medio de una gran sencillez, historias de vida atravesadas por la sordidez y el dolor.

Las obras compiladas y los comentarios que la acompañan plantean una clara distinción entre experiencia artística y obra de arte. En la primera se acumula el deseo y la ineludible defensa del actuar dentro y con el arte. En la segunda se espera una posibilidad de transformar al espectador mediante un llamado contundente y sobrecolector. Sabemos que en *Todavía se puede soñar* se ha librado una batalla y se ha afirmado el valor de la vida. Cambiando cuadernos y juguetes por betún

y cepillos, el niño Tálaga descubrió la pintura y se aferró a ella como a un salvavidas del espíritu.

En la experiencia artística de Tálaga quedaron grabadas las escenas, los ambientes y los personajes de una Medellín ignominiosa que en muchos aspectos se resiste a cambiar. Sus obras muestran una cotidianidad que duele, inquieta y molesta. El artista pone en contraste la normalización de la violencia, que se vuelve relieve, y la esperanza sin rostro. *Todavía se puede soñar* es la transformación de una pesadilla en una defensa del descanso y del sueño. El paso de la muerte a la pintura habla de la defensa de la vida. Sus cuadros, grabados y esculturas enseñan una realidad trágica que no se puede esconder pero que se puede superar. El pintor que padece la realidad, la estudia, la viaja en sus noches y sus días y la reelabora. El estilo y el color son, en este sentido, fieles a una denuncia y a una aguda radiografía social.

En esta muestra, el ser humano anónimo siempre es el protagonista: los nadie, los marginales, los que sobran, los invisibles. La desazón de los niños trabajadores y de las prostitutas obsesionan al artista. Los “andenes de calles bulliciosas o bares apenas iluminados y de ambientes cargados de humo son los escenarios” (p. 19) del horror que atraen la memoria del pintor. En las setenta obras de *Todavía se puede soñar* se observa un arte personal e intuitivo en donde predomina la expresión dolorosa de la vida nocturna, de las calles. La fuerza conceptual y expresiva se plasma a través de los colores opacos, las luces débiles, los ambientes sórdidos y empobrecidos, en los volúmenes y las perspectivas poco exactas, las texturas y las formas, los rostros expresivos y las composiciones agresivas, cuyo fin es potenciar el desagrado en el espectador.

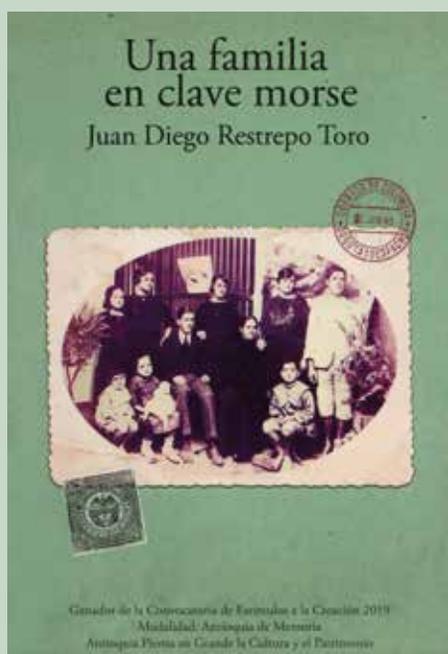
En “Los niños trabajadores” aparece con insistencia la caja del lustrador. Quiere interrogarnos sobre la permanencia de una jerarquía social en la cual el pintor y el embolador coinciden en la rutina excluyente. Hay soledad y miseria en la infancia, antes que alegría y juego. En “Los niños de los pobres”, destaca la escultura ensamblada en la Plazoleta de la Universidad de Antioquia en el 2014. Tres figuras dialogan en silencio, sin rostro ni palabra: dos niños trabajadores y una dama de la calle. La humildad desgarrada del vestuario intensifica la indefensión del ser y el hambre del cuerpo.

En la ausencia de expresión de los personajes habita una forma de la resignación ante un mundo que los invisibiliza. *Todavía se puede soñar* es una consigna política del artista que hace un homenaje a sus hermanos fallecidos, a su madre, a los desplazados por la violencia, a los habitantes de la calle. En esta experiencia artística se fraguan abismos y esperanzas. U



De la serie *Los niños de los pobres*.
Plazoleta Universidad de Antioquia, 2014

C·O·N·V·E·R·S·A·C·I·Ó·N SEDNEY S. SUÁREZ GORDON



Juan Diego Restrepo Toro
Una familia en clave morse
Sílabas editores, 2019

Una familia en clave morse es el ganador de la convocatoria de estímulos a la creación 2019 Modalidad: Antioquia Piensa en Grande la Cultura y el Patrimonio. Se trata de un tejido de testimonios y exploraciones sobre la historia del telégrafo en Antioquia y el oficio del telegrafista, pero basado en la memoria familiar. Es la historia de siete hermanos, entre ellos la bisabuela del autor, Mamalola, que “fueron telegrafistas en distintos pueblos de Antioquia y Chocó durante el siglo xx” (p. 13). La llegada del telégrafo cambió la forma y el vehículo de la comunicación en todo el globo, pero también la vida íntima de una familia, los Trujillo Cossio.

La historia del telégrafo, hoy sustituido por el teléfono móvil, parece irrelevante. Aunque ahora nos resulta parte del paisaje, la comunicación por cables trajo nuevas formas de asombro, de extrañamiento ante lo milagroso que puede parecer dar cuenta de la vida a kilómetros de distancia. Para nada nos sorprende enviar un mensaje que cruce el océano, no nos parece mágico, ni mucho menos el acto de una fuerza superior. Antiguamente los ciudadanos de a pie desconocían la técnica y su funcionamiento “era un misterio, una forma de telepatía, el tejemanaje del diablo” (p. 26).

Justamente *Una familia en clave morse* recupera este asombro, la preocupación por las formas y los medios de comunicación.

El ejercicio de esclarecer la historia del telégrafo y su relación con la historia de la familia del autor puede ser sospechoso. Algo de vanidad y autoelogio se esconde en el propósito. Pero el escritor precavido nos advierte: “los relatos de los siete hermanos telegrafistas [...] se inscriben en un contexto más amplio: la historia de las comunicaciones en Antioquia y Colombia, la colonización de tierras del suroeste Antioqueño y del Chocó, el dinamismo del comercio, el establecimiento de redes entre pueblos, su contacto con el exterior y su inserción en la modernidad” (p. 15).

Una familia en clave morse se compone de fotos, carnets, telegramas, cartas, mapas, documentos históricos públicos, relatos orales e ilustraciones que se despliegan con medida precisión de telegrafista. El texto nos envía mensajes cortos y concisos sobre el acontecer nacional. En los pasajes largos y llenos de detalles nos narra la vida de los siete hermanos envueltos en acontecimientos singulares. Asistimos entre muchos eventos a la violencia partidista y a la posterior tragedia del campesinado por un Estado ausente y precario, sucesos que junto a la llegada de un telegrafista a un pueblo conservador dan el punto de partida a una familia de telegrafistas que se diseminó por las montañas.

En la medida en que avanza la obra, un lector incauto diría que avanza de ensayo histórico a crónica hasta llegar a un texto autoconfesional. En este caso los tres dispositivos están tejidos de una forma muy minuciosa y lograda que estimula el disfrute de la obra. Se entiende la filosofía de la comunicación, la brevedad y el pragmatismo de cada mensaje parece reducir la tragedia y la comedia. El oficio del cronista es trabajar en la conjunción entre historias. Juan Diego Restrepo, con rigor, que es su forma de memoria, traza vínculos, esclarece identidades y rescata personajes que están oscurecidos en medio de los espacios faltantes en cada telegrama.

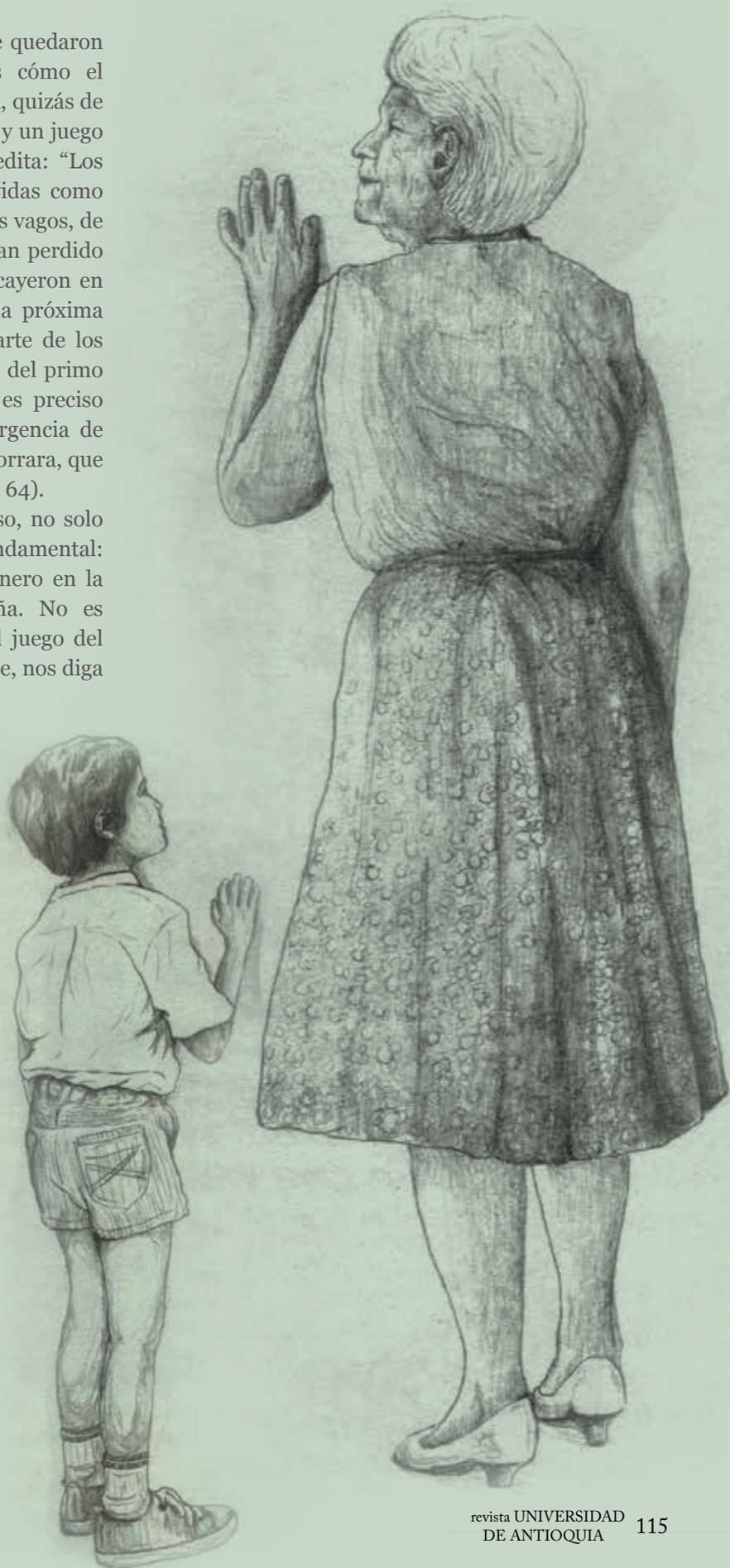
La fotografía que abre el libro es una panorámica de la plaza de Urao en 1934. Una fotografía a partir de la cual se deducen las jerarquías sociales y el lugar principal de la religión en la vida pública

y privada de la Colombia de esa época. A partir de este primer elemento logramos ubicar a la familia Trujillo Cossio como habitantes de Urao. A medida que pasa el libro y con el paso del tiempo, se convierten en testigos de un turbulento final del siglo XIX y un incierto siglo XX. El precursor de los siete telegrafistas nos cuenta: “Ya era un hombre hecho y derecho cuando llegó a trabajar [...] justo antes del cambio de siglo en medio de unas fiestas cívicas y religiosas que duraron un par de días. Luego estalló la guerra de los mil días y las líneas telegrafistas fueron cortadas por el ejército liberal, que se revelaba contra el conservador” (p. 36). El oficio era peligroso antes y ahora pues comunicar es pensar políticamente y esto puede poner en riesgo la vida. Registrar los males sempiternos del país, a través del telégrafo, era tan delicado como divulgar el comienzo de una guerra.

Leyendo desde otras coordenadas encontramos inserto en los datos históricos la noticia del primer telégrafo, la masacre de las bananeras, el final incierto de un busto de Uribe Uribe, la creación de la vía que comunica a Antioquia con el Chocó, El Bogotazo, la Primera y la Segunda guerra mundial. Los personajes no solo acceden y se dejan llevar por el oleaje de la historia, sino que reaccionan, sienten, se vuelcan y luchan por insertarse en la narrativa de su tiempo: “Entre los archivos que guarda Lily está el telegrama que le envió a Mariano Ospina Pérez [...]. Tras El Bogotazo, ella le había escrito una carta en la que le expresaba su solidaridad al presidente” (p. 83). No nos sorprenden entonces las narraciones orales que describen seres humanos luchando contra el embate de la historia: “Doblé por Gómez Ángel –digo por El Palo– y me dirigí hasta la calle Ayacucho” (p. 106). Apartado que señala cómo la estirpe de los Trujillo Cossio, resabiada a los tiempos y a las costumbres, continuó llamando a la carrera popularmente conocida como El Palo por el nombre que tenía cuando ellos llegaron a habitarla después de llegar de Urao a Medellín. Ahonda un poco más en las emociones y la forma como se compartían en ese tiempo, leemos un lacónico telégrafo: “Amote” (p. 38), un telegrama para decir Te amo. Eran tiempos difíciles pero aun así había aire y espacio para amar, para pedir la mano y casarse.

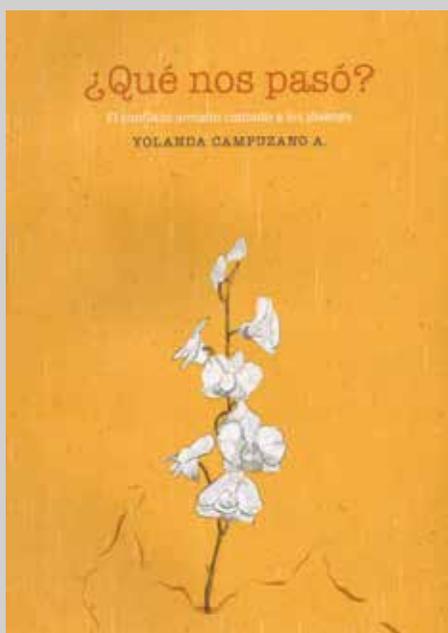
Al escuchar y leer en voz de los que quedaron para contar las historias percibimos cómo el cronista va encontrando su propia traza, quizás de lo que está hecho su voz. Ante una foto y un juego familiar, Juan Diego, se detiene y medita: “Los telegrafistas de pueblo relataron sus vidas como si se tratara de un cuento, con recuerdos vagos, de manera no lineal, con anécdotas que han perdido el tiempo y el lugar [...] sus historias cayeron en el olvido y buscan quien las narre a la próxima generación” (p. 29). El autor hace parte de los herederos de la estirpe. Ante la muerte del primo amado que inició la investigación, le es preciso ayudar a narrar: “Le dije que tenía urgencia de escribir la historia antes de que se me borrara, que cada hallazgo me comprometía más” (p. 64).

Esta crónica cumple ese compromiso, no solo con la historia sino con un asunto fundamental: el papel de la mujer y los roles de género en la edificación de la sociedad Antioqueña. No es en balde que de repente en medio del juego del fandango el narrador, ya como personaje, nos diga “¿Qué habrían decidido las mujeres que me precedieron de poder escoger su camino? ¿Cuántos hijos habrían tenido? Mi hermana dice que no quiere tener, mi madre tuvo tres, mi abuela cinco” (p. 90). Así nos cuestiona sobre la forma cómo la historia de las mujeres ha sido oscurecida, vilipendiada, subyugada al papel de esposas y madres. Cuando Juan Diego se ubica como el nieto de Mamalola, se pregunta por la voluntad de ella y su progenie, trazándose a sí mismo como el bisnieto, el nieto, el hijo, el hermano. Restaura la voluntad y la facultad de nombrar el mundo desde la feminidad. Cuestiona y anula la capacidad que tiene la genealogía patriarcal de eliminar a la mujer narrada y narradora. Así, la obra se torna una conversación por iniciar, un continuo destejer para tejer. **U**



CONTRA EL OLVIDO

MARTA ALICIA PÉREZ G.



Yolanda Campuzano Álvarez
*¿Qué nos pasó? El conflicto armado
contado a los jóvenes*
Edición: Miriam C. Montoya.
Ilustraciones: Laura Ospina
Medellín, 2019

¿Qué nos pasó? es un canto a la memoria —al igual que las fotografías de Jesús Abad Colorado que visibilizan el dolor de las víctimas y las dignifican—, un trabajo contra el olvido y en especial contra el desconocimiento de lo sucedido en estos años de guerra, dolor y muerte que hemos padecido en Colombia. La autora, una bibliotecóloga, que hace honor a su profesión, por lo ordenado, acucioso y detallado de su relato, pone el punto de mira en los jóvenes, en quienes piensa cuando escribe, sin olvidar a los adultos, muchos ignorantes de algunos de los hechos que aquí se narran. Yolanda Campuzano les dedica el libro a las víctimas del conflicto, pero también a sus nietos, aún niños, para contarles lo que ha sucedido y para ello emplea un lenguaje franco y comprensible, no por ello menos riguroso. Ella, como los buenos autores, recurre a la sencillez en la escritura, lo que hace que el lector no decaiga en su interés por conocer lo que narra en sus dieciséis capítulos, que abarcan los principales fenómenos de nuestra historia,

desde la llamada Guerra de los Mil Días, que estalló en 1899 y terminó en 1902, que denomina como la “herencia” que nos dejó la lucha entre conservadores y liberales y que hoy continúa con actores distintos. Todo el siglo xx y las dos décadas que han transcurrido del XXI aparecen en el libro como años de un conflicto violento en el que, a pesar de intentos por detenerlo, no se ha conseguido esa anhelada paz “estable y duradera” que preconiza el reciente Acuerdo de Paz, firmado entre el Estado colombiano y la guerrilla de las FARC, por el que la autora se inclina en un intento de tomar partido, que solo se percibe al final del último capítulo, llamado muy apropiadamente “Contra viento y marea”, porque en todos los demás capítulos del texto se respira un aire imparcial y objetivo que se atiene con rigurosidad a los hechos, basándose en una bibliografía de los autores más representativos que se han ocupado de escribir sobre lo que ha sucedido en estos años de guerra, o de conflicto. Periodo que otros lo llaman de enfrentamiento terrorista con el Estado.

El asesinato de Gaitán —que da lugar al periodo denominado la Violencia—, la dictadura de Rojas Pinilla, las guerrillas (todas), el paramilitarismo, el narcotráfico, la Guerra Fría y los diversos grupos y sectores sociales como los campesinos, los indígenas, los obreros y los afrodescendientes son asuntos que se tratan en el libro. En el capítulo denominado “Los años de plomo”, uno de los más duros, se ocupa de recordarnos las masacres paramilitares y guerrilleras que sufrió la población civil, como la masacre de Bojayá, también la eliminación de los integrantes de la Unión Patriótica, partido legal, producto de un acuerdo de paz con el presidente Belisario Betancur, la toma sangrienta del Palacio de Justicia, y los llamados “falsos positivos”, un hecho ignominioso para toda



la sociedad, porque invirtió el papel constitucional de las fuerzas militares, quienes deben cuidar a los civiles, y manchó la ética militar.

Finalmente, el libro se pregunta por la tenencia de la tierra, por quién hizo qué en el conflicto y por qué pasó lo que nos pasó, para terminar refiriéndose a la escurridiza paz, a la entrega de armas de las guerrilla de las FARC y en el capítulo final, a la creación de la Jurisdicción Especial para la Paz, JEP, a la Comisión de la Verdad y la Unidad para la Búsqueda de Personas Desaparecidas, instancias que han sido objeto de críticas malintencionadas para desprestigiarlas; y al nombramiento de un nuevo director para el Centro Nacional de Memoria Histórica, que niega que haya existido un conflicto armado en el país, en abierta contradicción con el informe *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, editado en 2013 por el mismo Centro Nacional de Memoria Histórica y resultado de un profundo esfuerzo colectivo de los actores del conflicto y la academia.

Un libro que, como correlato, en su párrafo final aboga por el esclarecimiento de la verdad de lo que nos pasó. Dicha aclaración, según palabras de su autora, debe contribuir a que “el odio y la venganza salgan de nuestro escenario” (p.143). Clama para que “el título del libro, no se quede en el presente y se convierta en ¿Qué nos pasa?” (p.143).

No podía dejar de mencionar las excelentes ilustraciones que acompañan cada uno de los dieciséis capítulos del libro e, igualmente su ágil diseño, a cargo de una joven dibujante y periodista de la Universidad de Antioquia, quien hace gala de talento y originalidad y que, en consonancia con el propósito de la escritora, pensó dirigirlas a un público joven, pero que al mirarlas también seducen a los adultos, con la misma contundencia del texto. 



Nuestros cumpleaños son:

1.410 AM. Medellín

87 años

09 de noviembre de 1933



101.9 FM. Medellín

30 años

23 de abril de 1990



102.3 FM. Urabá

15 años

11 de agosto de 2005



96.3 FM. Bajo Cauca

15 años

11 de agosto de 2005



94.3 FM. Magdalena Medio

15 años

11 de agosto de 2005



100.9 FM. Suroeste

15 años

11 de agosto de 2005



103.4 FM. Oriente

15 años

11 de agosto de 2005



90.6 FM. Occidente

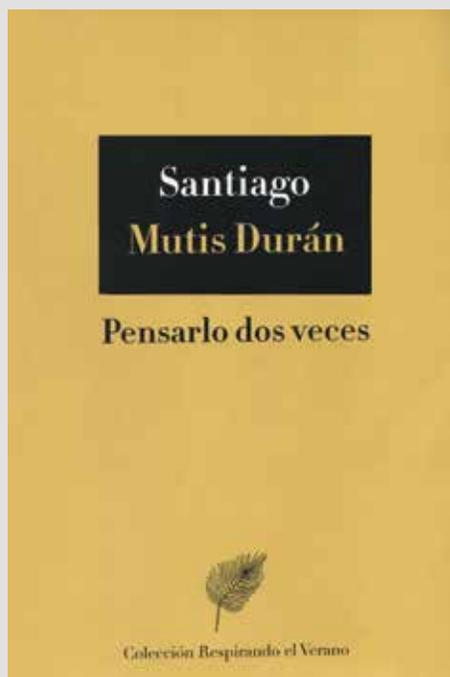
10 años

10 de diciembre de 2010



VIENTOS PARA DISIPAR LA NIEBLA

FELIPE AGUDELO TENORIO



Santiago Mutis Durán
Pensarlo dos veces
Editorial Domingo Atrasado, 2019

Pensarlo dos veces es un libro de ensayos engañosamente breve. Y lo es porque resulta más profundo que largo, lo cual obliga a una lectura que haga las pausas necesarias para ahondar en lo que Santiago Mutis expresa, muchas veces con vehemencia singular. Pero lo cierto es que buenos frutos se cosechan de este esfuerzo, pues el libro resume las principales preocupaciones estéticas del autor, a las que él les ha dedicado sus desvelos y múltiples intentos de difusión. Es claro que para el autor lo estético nunca está separado de lo ético y que, para él, el arte es una indagación acerca de todo lo humano, un rastro vivo que no hay que perder nunca. Incluso, podría decirse que él considera que el arte es la mejor forma en la que nos convertimos en humanidad. Quizás por eso, cuando reflexiona sobre el trabajo de otros artistas interroga y se interroga por algo que está más allá del arte. Permanentemente explora la relación entre arte, vida y sociedad. Quiere encontrar en los grandes artistas una lección, una enseñanza y una señal del camino a seguir.

Leí en estos días a un filósofo que decía que la desolación proviene del pensamiento y el consuelo de la poesía. Una concepción similar pareciera flotar detrás de las búsquedas de Mutis, pues él siente y piensa en el arte para extraer de allí un consuelo, un motivo para resistir. Una de las grandes necesidades que tiene la sociedad actual, es la del pensamiento crítico, la de una honda y seria reflexión sobre los grandes temas. Pero esta necesidad ha sido relegada y menospreciada, pues varias de las prácticas de la dominación política en curso están basadas en la infantilización de los ciudadanos. A través de, como bien se sabe, la forma en que se utilizan las redes sociales. En las que se promueve la circulación de cantidades indigeribles de información y contrainformación, de forma tal que se crea que no es posible distinguir lo verdadero de lo falso.

Fenómeno que, en estos tiempos de la llamada posverdad, es impulsado por las estrategias de manipulación de masas, las vertientes autoritarias y la derecha internacional. Esa es una forma burda y eficaz de evitar que la gente reflexione, pues a cambio tiene la salida inocua y puramente emocional de expresarse en las redes sociales. Eso explica por qué están llenas de mensajes emocionales, de insultos, de vulgaridades y de chistes baratos. Son el reino de la superficialidad y la banalidad. Es decir, de todo aquello que inhibe el pensamiento, apelando a la parte irracional de las personas, para hacer catarsis de las inconformidades, los odios y los resentimientos, pero sin jamás alcanzar a preguntarse o a responder por las causas de sus malestares. Descender a esos niveles es normal, todos somos susceptibles de dejarnos arrastrar por nuestras emociones y proferir insultos. No obstante, la labor de quienes antiguamente se llamaban intelectuales, tan difuminados y desleídos en esta época, debe ser otra. Lo principal es no caer en el juego de los irracionalismos, en el tráfico de odios y a cambio apelar a la reflexión y a la imaginación, con el propósito de encender luces en medio de las oscuridades.

Hoy en día lo comercial rige la mayoría de las prácticas sociales. Más que ciudadanos contamos como consumidores. Por eso ciertos géneros literarios, por ejemplo el ensayo crítico, son excluidos de los medios y relegados de la opinión pública. El movimiento del mercado editorial

responde a una clara línea política. La escasez de reflexión en los medios a los que tienen acceso las mayorías, la sordera hacia la inteligencia, hacia la teoría y la crítica son el caldo de cultivo de una ignorancia programada. Ignorancia que le sirve en sus propósitos a las élites que pretenden el control absoluto del mundo. Contra esta ignorancia, que es no solo intelectual sino afectiva, es que se rebela Santiago Mutis.

Gran parte del conocimiento, la investigación y el pensamiento crítico se ha visto confinado a los espacios universitarios que, mientras cumplen su función de capacitar la fuerza de trabajo que el mercado requiere, inventan lenguajes especializados que, muchas veces, tienen como función excluir a quienes no los dominan. Este aislamiento ocasiona el rompimiento de las relaciones de comunicación con el resto de la sociedad. Así pues, el conocimiento es para unos pocos y la ignorancia para todos.

La colección en la que se publica *Pensarlo dos veces* es un proyecto de resistencia, desesperación y esperanza. Y esto lo remarco porque en estos días leía a alguien que establecía una distinción entre optimistas y esperanzados. Los optimistas son quienes creen que todo va a salir bien; los esperanzados, los que creen que la vida puede tener sentido. Una de las varias virtudes de *Pensarlo dos veces* es que sabe desesperar con esperanza. Pues a pesar de que destila un pesimismo de corte realista lo hace sin nihilismo y sin resentimiento. Y debido a esto y a pesar de todo el malestar que le produce el estado actual del mundo, su búsqueda es la del sentido del arte, de la vida y la del sentido que aún puede tener el ser humano. Prueba de ello es que si no mantuviera esa esperanza no sería posible el llamado a resistir. Si no confiara en que hay otros rumbos y que se pueden recuperar, resistir tampoco valdría la pena. Si no creyera en otros no se esforzaría en rescatarlos, como tan amorosamente hace.

Santiago Mutis, por supuesto, no cae en las trampas de la época, que tanto y tan razonadamente le disgustan, pues su discurso, siempre potente y fiero, nunca se rebaja al insulto, a la grosería, al chistecito, sino que se mantiene en una difícil y permanente tensión. Tampoco le teme a que su reflexión esté cargada de poesía, de emoción e incluso de rabia; lo cual refuerza su estilo traslúcido y honesto, que nunca pierde su aspiración a lo bello,

que es de cuño romántico. Su pensamiento, que muchas veces nos obliga a sentir su dolor, nunca deja de escarbar y de ser luminoso. Por ejemplo cuando dice: “Como vamos, nada se perdería si desapareciéramos todos de repente”.

Y a veces, sabiéndose solo, da la impresión de que habla en voz alta consigo mismo, aunque persiste en decir sus fuertes verdades tal como si aún creyera en nosotros. No por azar se refiere a Vincent van Gogh, Antonin Artaud, Edgar Degas y Michelangelo Caravaggio y a otros más cercanos como Carlos Pellicer, Aurelio Arturo, Margarita Isaza, Gabriel García Márquez, Óscar Hernández, Giovanni Quessep y Rómulo Bustos, quienes son apenas una muestra de los muchos artistas en los que Santiago Mutis ha puesto su mirada, su atención, su amor y lo que aún le resta de esperanza.

El ensayo está en la obligación de mostrar los valores que preconiza y defiende en su crítica y, por supuesto, no debe caer en los errores que denuncia. *Pensarlo dos veces* es una prueba de que se puede reflexionar de manera apasionada y razonada. De que lo moral aún puede ser un norte. De que se puede escribir de forma efervescente e indignada, pero sin extraviar el horizonte de lo humano, es decir con un fondo comprensivo sobre la situación de los hombres. Se puede rechazar el mundo sin por ello perder un ápice del amor por la vida.

Y en las páginas de *Pensarlo dos veces* también se enseña que, sobre todo, se puede ser un espíritu crítico sin necesidad de solazarse en destruir.

Criticar la literatura y la obra de arte es una manera de crear. Poesía y pensamiento se incluyen una al otro. No es Mutis, por supuesto, el que le hace concesiones al irracionalismo que los nuevos fascismos pretenden alimentar en todos los frentes, él busca la claridad, rescata la verdad y lo bello. Sabe que “el más escaso de los genios es el de no traicionar”. Quizás porque en la turbiedad de estos tiempos, de tantas y diversas nieblas, Mutis aún busca crear vientos para disiparlas. ■

PASAJES PARIENTES SELNICH VIVAS HURTADO



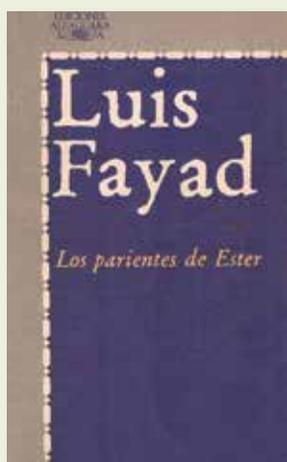
Luis Fayad. *Los parientes de Ester*.
Madrid: Ediciones Cátedra. Edición de
José Manuel Camacho Delgado, 2019

A cualquier *flâneur* todavía existente en Berlín, digo, es un decir, le llamaría la atención el aviso escueto y misterioso de la casa # 39, en calle Mehringdamm, Kreuzberg: Café Tinto. Tal cual escrito: en español colombiano. Sin más juntura que el logo de una taza de café humeante. Alguien diría que lo exótico disminuye cuando a esa conjunción de graffias se suman anuncios en alemán y en inglés: “Wein”, “Tabakwaren”, “Presse”, “Coffee to go”, “Backwaren”. Alguien sospecharía que el vino, el tabaco, los periódicos, el café viajero y los panes pueden explicar la presencia del tinto colombiano. Épocas, culturas, bebidas, costumbres, lenguas y seres de orbes lejanos se mezclan dentro de un local comercial con una naturalidad rubendariana. El local puede llamarse Café Pasaje y albergar, en el centro de Moscú, a una parte de las tragedias burguesas. En esos lugares de confluencia, la ciudad imaginada fue siempre numerosas ciudades. Cohabitan, se tensionan, se tejen y se repelen en un aviso, en una palabra. Por una calle descrita literariamente, sea

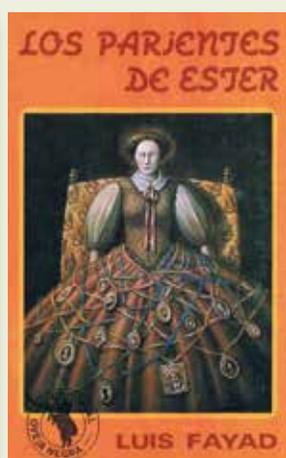
por Hessel o por Fayad, han transitado exactamente las mismas ensoñaciones, ilusiones y miserias de los funcionarios públicos, de los jubilados, de los lectores de periódicos. La urbe es una expansión de las culturas que nos han inoculado la ingenua esperanza del progreso económico, el automatismo laboral, la admiración por la moda, la anomia y el anonimato. La urbanidad, por su parte, es una forma de ser de la calle en recorridos a pie, con sus pausas en cafetines, tiendas, mercados, prenderías; su aceleración y desaceleración en los medios de transporte y dentro de las masas, multitudinarias o minúsculas a capricho del clima.

Los caminantes autóctonos y foráneos solo tendrían que volver a pasar por la Mehringdamm —o por la carrera sexta con calle catorce de Bogotá— a las tres de la tarde para saber que en las mesas externas, en la zona de fumadores, se sienta a tomar tinto desde hace más de tres décadas un hombre delgado, con su sombrero negro y su mirada memoriosa, siempre en otros duelos. La familia que administra el local le llama *Onkel*. Tío, como los numerosos tíos de Ester. La familia turca sabe que este cliente asiduo es creador y personaje. En el café de las novelas del siglo XIX se discutían las ideas políticas y estéticas; pero ya en la segunda mitad del siglo XX apenas era el teatro de las penas y tragedias personales. Para una familia turca en Berlín alguien que viene de Colombia que toma tinto, fuma cigarrillo, lee periódicos, habla de literatura y entiende algunas palabras árabes tiene que ser indudablemente un tío lejano, recuperado del olvido de la diáspora árabe y turca por América Latina. Para Luis Fayad ellos tienen algún parentesco con los sobrinos de la sociedad bogotana. También con sus proyectos, también con su fe en la familia, en la pensión, con su desencanto frente al gobierno de turno. El ambiente del Café Tinto en la Mehringdamm parece haber salido del café Pasaje de *Los parientes de Ester*. La historia cultural nos dice que fue al revés. El salón literario pasó de Europa a América.

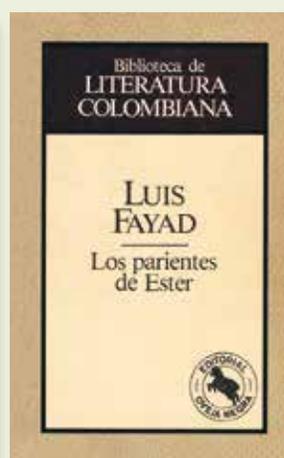
El autor colombiano no sabría cuál de los seres que habitan *Los parientes de Ester* imita al *Onkel* futuro que vive en Berlín. Para él, sería demasiado arriesgado elegir a uno de ellos aunque fuera Nomar Mahid, esposo de la hermana de Ester y descendiente de siriolibanés, al igual que Luis Fayad. Sería atrevido, pero no menos cercano al



Luis Fayad. *Los parientes de Ester*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1978



Luis Fayad. *Los parientes de Ester*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1984

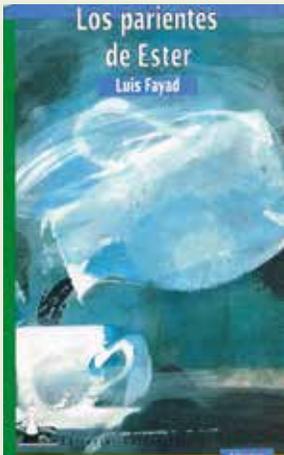


Luis Fayad. *Los parientes de Ester*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, Biblioteca de Literatura Colombiana, 1986

cruce real que existe en una calle berlinesa entre los descendientes turcos y un descendiente siriolibanes nacido en Bogotá en 1945. Si en la capital de Colombia hay un barrio llamado Germania, en la capital alemana hay una tienda llamada Café Tinto. Estos puntos de intersección en la memoria de una ciudad real son verificaciones históricas irrefutables: hubo y hay varias Europas, dentro y fuera del continente europeo. Cada Europa se tintura de matices locales y de elementos foráneos. La ciudad europea exportada ha fabricado modos de ser humanos que se reconocen en cualquier ciudad moderna a la que vayamos. Ya sea en Kaapstad o en Manila son perceptibles las costumbres, las ideologías, las estéticas y las desgracias heredadas de Europa.

En tal sentido, los parientes de Ester (hijas, hijo, hermana, papá, tíos, tías, esposo) son conceptos sintéticos de valor sociológico que explican y rememoran la diáspora europea. Aunque esos personajes provengan de una novela escrita hace cuarenta y dos años, sirven, gracias a su factura literaria y a su aguda y exacta elaboración tipológica, de guía para leer las continuidades y transformaciones cognitivas, comportamentales, políticas de los habitantes de Wellington. Allá, en Moscú y en Bogotá hay parientes de Ester. El magisterio de la obra de Fayad no consiste apenas en describir con lujo de detalles sociológicos, sociolingüísticos, arquitectónicos la Bogotá de su infancia y juventud; todo lo contrario, ese magisterio se alcanza al retratar la mentalidad de las ciudades europeas, europeístas y europeizantes tomando como referencia la decadencia de una familia bogotana de abolengo. Esa familia se podría apellidar Buddenbrook y su decadencia sería igual de estrepitosa. Fayad habla de la urbanidad burguesa prolongada en los cinco continentes y de su fauna social, cargada de enfermedades numerosas: la obsesión por el dinero, el individualismo, la burocracia, la dependencia laboral, la mezquindad, el clasismo, la moralidad acomodaticia, la falta de escrúpulos, la sociedad patriarcal, la inferiorización de la mujer, la xenofobia. A ellas se suman las dependencias políticas y económicas, el modo de vida *light*, el imperio de lo trivial, el consumismo, el fracaso de las democracias.

Un repaso de la crítica que se ha ocupado de *Los parientes de Ester* nos permite afirmar que dicho magisterio ha sido incomprendido y hasta cierto



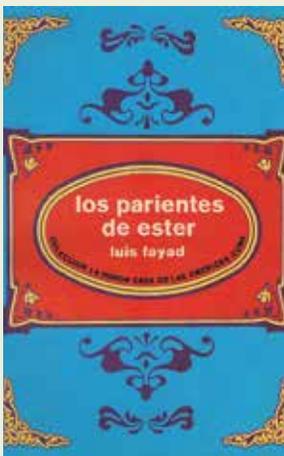
Luis Fayad. *Los parientes de Ester*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1993

punto ninguneado. La obra de Fayad suele ser reducida a lo bogotano, es decir, a un localismo, a un parroquialismo. De hecho, la obra ni siquiera es mencionada en el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (Biblioteca Ayacucho, 1994), la investigación más completa sobre los intelectuales del subcontinente. De tal suerte que la edición anotada (Cátedra, 2019) de *Los parientes de Ester* constituye un cambio de ruta, excepcional en el proceso de recepción de una obra muy leída, pero poco comprendida.

Quienes han editado la obra no la han ubicado por fuera de los criterios provinciales. Es una novela bogotana. En la mayoría de las carátulas de *Los parientes de Ester* predomina el esquematismo del diseño, es decir, se parte de una simpleza geográfica: Bogotá. Tal vez para decir que si el autor es bogotano la familia a la que se refiere el título es también una familia bogotana (Alfaguara, 1978; Biblioteca de Literatura Colombiana, 1986; Casa de las Américas, 1988; UNAM, 1997; Biblioteca Digital Bogotá, 2014). Pero allí está el error de los nacionalismos y de las historias de la literatura que todavía piensan en términos estrechos. En *Los parientes de Ester* lo narrado es equívoco y puede interpretarse en relación con la Praga de Kafka o la San Petersburgo de Dostoievski. Incluso con la República Libre de Aburiria imaginada por Ngũgĩ wa Thiong'o. La ciudad narrada por Fayad, a pesar de sus menciones exactas de calles, barrios, tiendas, no es reductible a Bogotá. La familia narrada, con sus degradaciones e ingenuidades, no coincide exclusivamente a la familia de José Callejas, padre de Ester Callejas; corresponde a los humanos europeizados bajo el colapso absoluto de las esperanzas. Si la modernidad temprana los había cualificado con el dinero o la pobreza; si los había arrancado del campo y obligado a vivir en las grandes ciudades y a laborar de empleados, de obreros, con la ilusión del ascenso social mediante la educación y el esfuerzo, en el mundo de Gregorio Camero, esposo de Ester, ya no hay ni sueño ni desencanto. El bienestar y la libertad son comprobaciones del absurdo. La familia Callejas ha padecido la fundación de la ciudad, su incendio, su reconstrucción, su invasión, su defensa, su podredumbre. En medio de los abismos sociales y económicos, la familia es apenas un virus que muta impredeciblemente. Los lazos de parentesco se legitiman en una inestabilidad aguda.

Por ese motivo, el título *Los parientes de Ester* reclama, desde la carátula, una interpretación del universo narrado que no se limite a lo local ni a lo evidente. Sabemos que Ester es la más ausente de la novela. Su ausencia la vuelve omnipresencia teleológica. Ester es la ciudad que ha nacido muerta para la ficción. ¿Qué era la ciudad/la familia antes de Ester, con Ester y después de Ester? Era, es y será igual: una enferma, una fracasada, que no supo mantener el prestigio de su familia: los ideales de clase europeos. Primero se casó con un donnadie. Luego, ese donnadie, Gregorio Camero, trazó sus sueños de ascenso social en la pensión de un empleado público. Es decir, nunca tuvo cómo pagar un mejor seguro médico para atender la enfermedad de su esposa ni para cubrir los costos de una educación privada y de calidad para sus hijos. Este contexto cita los enunciados de las sociedades conservadoras, cerradas y excluyentes que cultivaron la idea de ciudad patricia.

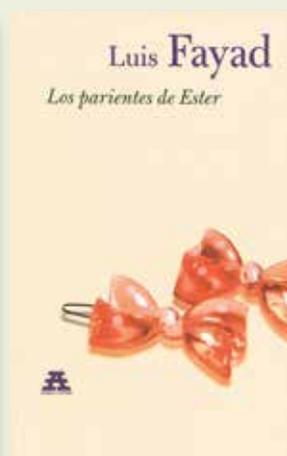
Cuando las carátulas de *Los parientes de Ester* le apuestan a una imagen directa, se elige a una mujer de poder despótico (Oveja Negra, 1984), haciendo mención más directamente a Mercedes Callejas, una de las tías de Ester; o a una cafetera y a una taza de café (Editorial Universidad de Antioquia, 1993) para



Luis Fayad. *Los parientes de Ester*. La Habana, Cuba: Editorial de Casa de las Américas, 1988



Luis Fayad. *Los parientes de Ester*. México, México D.F.: Editorial de la UNAM, 1997



Luis Fayad. *Los parientes de Ester*. Bogotá: Arango Editores, 2006



Luis Fayad. *Los parientes de Ester*. Murcia, España: Alfaqueque Ediciones, 2008

resaltar uno de los elementos asociados a la supuesta denominación de origen de la novela, el sorprendente consumo de tinto en todos los capítulos. Pero con seguridad se tomaba más tinto en Europa en esa época y ahora que en la Bogotá de Fayad. En la carátula de Arango Editores (2006) se alude superficialmente, mediante unas pinzas para el cabello, al ambiente femenino de la novela. En la de Penguin Random House (2014) a la idea trivial del árbol genealógico. La de Alfaqueque Ediciones (2008) presenta claramente la juventud femenina de los años setenta del siglo pasado, en referencia a Alicia, hija de Cecilia Callejas, y a Hortensia, hija de Ester Callejas. La vida de Alicia, acomodada y caprichosa, cercana a las modas norteamericanas de la época, estaría indicada en esta carátula. A diferencia de la carátula de 2019 (Cátedra, Letras Hispánicas), en donde literalmente se refrenda con una fotografía de una calle de Bogotá en 1950 que se trata de una novela urbana de actores masculinos.

La codificación errática del criterio editorial en las carátulas viene acompañada de la lectura sesgada de la crítica. Los estudiosos de *Los parientes de Ester* no se cansan de buscar similitudes y diferencias con Macondo, como si la obra de Fayad estuviera obligada a superar o a desdecir a Gabriel García Márquez. En la comprensión estética del colombianista no existe otra manera de escribir: a favor o en contra del realismo mágico. El deicidio que debieron practicar los escritores colombianos posteriores a García Márquez no se cumple en la obra de Fayad porque su sutileza estilística y verbal resulta más atemporal de lo que sus críticos buscan. Describir con lujo de detalles el espacio y la vida urbana bogotana implicaba un conocimiento de la historia de la mentalidad de las ciudades modernas. No en vano Fayad había estudiado sociología en la Universidad Nacional y había vivido en París, Estocolmo y Barcelona antes de escribir a mano *Los parientes de Ester*. Se trataba de representar, sin importar las diferencias geográficas o temporales, la dimensión humana que se incubó en las grandes ciudades después de la Revolución francesa. En otras palabras, Fayad estaba frente a un acto de magia propio del ilusionista. Por eso el lenguaje de la novela es transparente, tan nítido que no deja ver lo que oculta, lo que cita. La Bogotá de Fayad es una cita de numerosas ciudades homogéneas; proviene de un espíritu común: ascenso y descenso de una ciudad. El proyecto civilizatorio



Luis Fayad. *Los parientes de Ester*. Bogotá: Biblioteca Digital de Bogotá, SCRD-IDARTES y Biblioteca Nacional de Colombia, 2014

había alcanzado numerosas conquistas tecnológicas, transformaciones de la vida material, pero la libertad y la salud prometidas no habían llegado nunca.

En una escena, imposible de olvidar por la ingenuidad ideológica de los personajes, se pone en contraposición al tío de Ester, Ángel Callejas, y al viudo de Ester, Gregorio Camero. Cuando Ángel Callejas averigua por las dificultades después de la muerte de Ester, Gregorio Camero manifiesta de un modo implacable su desacomodo frente al mundo (verdad) y al lenguaje que nombra ese mundo (mentira):

—¿Tienes problemas? —preguntó entonces el tío Ángel. Gregorio Camero hizo un gesto que significó la ociosidad de la pregunta. El tío Ángel añadió—: Quiero decir más de los habituales.

—Nada especial. La verdad es que le he cogido desafecto a la vida.

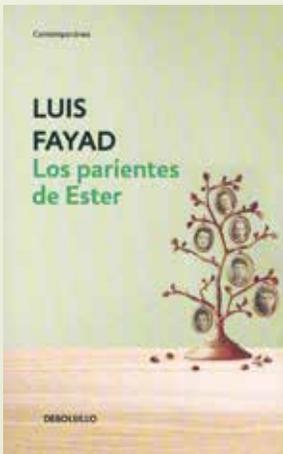
—Eso debe tener su motivo, sólo los jóvenes le cogen desafecto a la vida sin saber por qué.

—Quizá sea que no logro olvidarme que Ester hubiera podido salvarse.

El tío Ángel lo miró sin entender. Gregorio Camero dejó pasar unos segundos.

—Tal vez por eso ya no me interesan las ganancias que pueda dar el restaurante (p. 210).

En manos de un crítico nacional o del colombiano profesional este pasaje se explica por la alternancia presidencial de los partidos conservador y liberal durante el Frente Nacional. La dictadura enmascarada de democracia ambientaría el desafecto a la vida de Gregorio Camero. De este modo, la obra de Fayad sería un ejemplo colombiano, bogotánísimo. Una lectura desde otra ciudad y desde otras coordenadas es imposible. Decir que la escena retoma actores de otra novela, de otra ciudad, sería inaceptable. Pero sabemos que Ángel y Gregorio hablan y sienten como si fueran Bouvard y Pécuchet, dos de las bestias humanas más tiernas y ridículas de la literatura universal. Los problemas humanos son los habituales: la vida, la muerte. En la vida moderna, el dinero, la ilusión frente al sentido de realidad. Ángel quiere decirle a Gregorio que él siempre ha sido pobre, es decir, que son de clases sociales distintas. Lo que resulta evidentemente una ociosidad tan grande como expresar el “desafecto a la vida”. Este síntoma es connatural a la experiencia de ciudad. La necesidad de empeñar las joyas de Ester para garantizar por unos días la comida de sus hijos coincide con su desencanto de vida. A mayor experiencia urbana mayor vacío. El desafecto de vida es una verdad que rejuvenece a los ancianos, los impulsa a saltarse las normas morales, a reconocer la belleza en lo anómico. En ambos casos: romper con los códigos sociales. Ángel confiesa tener una joven enamorada y un hijo ilegítimo. Gregorio se susurra la idea de buscar a un ser desconocido llamado ¡Margarita! *El Maestro y Margarita*, la diabla que libera el alma. Ester, hija de la ciudad moderna, no hubiera podido salvarse, aún en abundancia económica; todo a su alrededor estaba condenado a desplomarse. Ángel y Gregorio saben de antemano que a ninguno de los dos les interesa las ganancias de un restaurante ficticio/placebo. Hay pasajes de tiempo y espacio que son imperceptibles en la vida cotidiana, pero que gracias a la literatura se tornan en comprensiones contundentes. En “Duelo en Honda”, Remigio fue asesinado por el pueblo; en *Los parientes de Ester* los personajes ya habían perdido frente a la ciudad antes de abrir el libro. ■



Luis Fayad. *Los parientes de Ester*. Bogotá-Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial, Colección Contemporánea de Bolsillo, 2014

Convocatoria abierta a partir de marzo de 2020



P R E M I O S
nacionales de cultura
Universidad de Antioquia
2020



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



Premio **Memoria**,
escultura memorial



Premio Nacional de **Música**,
modalidad piano



Salón Nacional de **Artes**,
Mutis 2020

Mayores informes:

premioscultura@udea.edu.co / 2195177-2195175

www.udea.edu.co



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**



La cultura
es de todos

Mincultura

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

Suscríbete Cuatro números

Estudiantes UdeA: \$40.000
Público general: \$55.000
Comunidad Universitaria: \$50.000

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

ISSN 0120-2367



\$20.000