

r e v i s t a

abril - junio 2021

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

343





REVISTA
**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

ISSN: 0120-2367

Fundador
Alfonso Mora Naranjo
Rector
John Jairo Arboleda Céspedes
Vicerrector de Extensión
David Hernández García
Jefe División de Cultura y Patrimonio
Oscar Roldán-Alzate

Director editor
Selnich Vivas Hurtado
Asistente de dirección
Sedney S. Suárez Gordon
Diseño y diagramación
Juliana Mesa Mejía
Corrección de estilo
Luisa Fernanda Arroyave Ferreiro
Auxiliar administrativo
Luis Carlos Bañol Muñoz

Comité editorial
Hilda Mar Rodríguez
Gloria Inés Sánchez
Alfredo de los Ríos
Carlos Arturo Fernández
Juan Carlos Orrego
Oscar Roldán-Alzate
Pablo Cuartas Restrepo

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

El estilo, 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*.

ISSN 0120-2367



Editorial

La Revista Universidad de Antioquia, en su número 343, ha desarrollado su proceso creativo con la dirección editorial del profesor Selnich Vivas, quien ha dejado nuestras hojas en días pasados, trabajo que ha sido llevado a feliz término por el equipo editorial, integrado por Deisy Juliana Mesa Mejía, diseñadora, y Sedney Suarez Gordon, asistente editorial. El Comité Editorial ha actuado en esta oportunidad como garante del proceso y ha dado su aval para que esta edición, que usted ahora puede disfrutar, llegue a sus manos con el alto compromiso y la óptima factura que desde siempre ha identificado a la revista cultural del Alma Máter de los antioqueños.

Atentamente,

Comité Editorial. 



1. ***DUGA UAI***
Selnich Vivas Hurtado
- 4 **EL MIEDO A LA DIFERENCIA**
Olga Lucía Sorzano Montaña
- 12 **CEREMONIA RITUAL DE VOLADORES**
Efrén Calleja Macedo
- 16 **CIRCUS FROM CALI TO LUSAKA**
Gift Chansa
Traducción Sedney S. Suárez Gordon
- 24 **THE AMPUTATED BODY: BEAUTY AND INTELLIGENCE**
Erin Ball
Traducción Sedney S. Suárez Gordon
- 30 **THE BREATH OF OTHERS**
Charles Batson
Traducción Sedney S. Suárez Gordon
- 38 **EL ZARZO DE OBREGÓN**
Luis Germán Sierra J.
- 39 **DISYUNTIVA RESUELTA**
Luis Alberto Arango Puerta
- 40 **FADO**
Elkin Obregón
- 44 **CANTIGA DE ESPONSAIS**
Joaquim Maria Machado de Assis
Traducción Elkin Obregón
- 52 **MÍRIAM**
Nara Vidal
Traducción Manuel Barrós
- 58 **ARENA**
Pilar Quintana
- 64 ***TRAPO ROJO EN VENTANA***
Ricardo Contreras Suárez



- 66 **SI MAÑANA ME MATAN, MADRE**
Ricardo Contreras Suárez
- 68 **DUERMEVELA**
Andrés Álvarez Arboleda
- 70 **EN LA HABITACIÓN VECINA**
Andrés Álvarez Arboleda
- 72 **ESCENA DE EMBOSCADA**
David Marín-Hincapié
- 74 **ESCENA DE DANZA**
David Marín-Hincapié
- 76 **MADRIGALES**
Omar Castillo
- 80 **PRÓTESIS SIMBÓLICAS**
María Isabel Gaviria
- 86 **EN LOS CLAUSTROS DE QUINTÍN LAME**
Christian Benavides Martínez
- 90 **TOMÁS, LOS MARES Y EL MAR**
Sebastián Castro T.
- 94 **ROSENDO MULTIRRICO**
Carlos Sánchez Ocampo
- 100 **APRENDÍ A AMAR MI CABELLO**
Stefanya Cadavid Ayala
Sara Candela Montoya
- 106 **SOMOS MUCHAS, SOMOS MÁS**
Selnich Vivas Hurtado
- 114 **TODOS LOS CAMINOS CONDUCEN A LA COMUNA**
Juan Carlos Orrego Arismendi
- 120 **GUÍA PARA EL VIAJE INTERIOR**
María Teresa Agudelo Agudelo



EL MIEDO A LA DIFERENCIA

FEAR OF DIFFERENCE

Olga Lucía Sorzano Montaña

Investigadora en estudios culturales, circo y performance.

Foto *Volador de Papantla*, Alejandra Cerdeño.

Instagram [alecerdenophoto](#)

Investigator of cultural studies, circus and performance.

Photography: *Volador de Papantla*, Alejandra Cerdeño.

Instagram [alecerdenophoto](#)

El circo es una forma artística que ha encantado y desencantado sociedades a través de los tiempos. Un mundo que fascina por la emoción, la adrenalina, la risa que produce. Un mundo que desagrada por el aparente maltrato a los animales y la exotización de criaturas “raras”. Por gozar ante las “malformaciones”, la vulnerabilidad y el peligro de muerte. Todas estas impresiones son válidas y a la vez cuestionables. ¿Es el ser humano un ser repudiable que goza del dolor, el maltrato, el peligro de muerte y las “deformaciones”? ¿Es este el propósito del circo? Al abordar estas preguntas, que van más allá del circo, pienso en mi propia experiencia y por qué me atrae el circo. Dentro de las varias respuestas resalto dos: la diferencia y la posibilidad de cuestionar mi mundo. Lo que más disfruto del circo es encontrar seres diferentes en un mismo espacio. Todos ocupando un lugar central. Conectados a través de las emociones, la empatía, la visceralidad y la risa. Cuando veo un acto de circo no sé si mirar al objeto, al animal, al acróbata o al público. No sé si mirarme a mí. En realidad, los miro a todos. La risa desparpajada de una niña, el grito de un adulto; la mano de un desconocido de repente sobre mí; el salto del acróbata; el brinco de mi cuerpo.

Algunos especialistas de circo contemporáneo (sin animales, sin carpa, con narrativa, más cercano al teatro o al performance) critican el salto y la visceralidad. Prefieren un entretenimiento moderado y refinado; más real y menos espectacular. Trascendental como el teatro que cuenta una historia, una narrativa. Que se basa menos en la fisicalidad y la repetición de actos, y más en contar la trascendencia de la vida misma. ¿Qué más trascendente que poner a prueba la capacidad emocional y física de los cuerpos? ¿Qué más trascendente que actuar junto a un animal, que vestirse con zapatos gigantes, pantalones anchos, nariz roja y peluca de colores? ¿Qué más trascendental que saltar de emoción; qué hacer reír? Me pregunto si ese circo contemporáneo es una forma más de colonizar lo desconocido. De volverlo familiar; igual a la norma; a lo que *entendemos*. Si el circo, en su estilo narrativo, es una colonización más al interior de las artes escénicas; uno de los tantos procesos de colonización que hemos vivido.

Circus is an art form that has enchanted and disenchanting societies throughout all times. A fascinating world due to the emotions, adrenaline and laughter it evokes. A rejected world due to the apparent mistreatment of animals and the exoticization of 'strange' creatures. For taking pleasure in the 'freakish', the vulnerable and the risk of death. All of these are valid sentiments but questionable ones too. Is the human being a repulsive creature who enjoys pain, animal abuse, risk of death, and making fun of 'weird' figures? Is this the purpose of circus? In addressing this question, which goes beyond circus, I think of my own experience and why I like this art form. Among the various answers I highlight two: difference and the possibility of questioning my world. What I really like about circus is to find diverse beings in the same space. Each of them occupying a place as central as all the others. All connected through emotions, empathy, laughter and sensations. When I watch a circus performance I don't know whether to look at the object, the animal, the acrobat or the audience. Or whether to look at myself. Actually I look at all of them: a child's wild laughter, a spontaneous scream, a stranger's hand suddenly in mine, the acrobat's trick, my body's jump.

Some specialists on contemporary circus (without animals, outside the tent, narrative-driven, closer to theatre or solo performance) criticize the jump and the visceral. They prefer a moderate and refined art; more real and less 'spectacular'. As transcendental as theatre is, telling a story; having a narrative. A form less focused on the physicality and the trick after trick, and more committed to embrace life's transcendence. And I wonder. Is it not transcendent enough to test the emotional and physical capacity of human bodies? To perform alongside an animal? Is there something more transcendent than dressing up in giant shoes, baggy pants, a red nose and a colourful wig? Than jumping with joy; than making people laugh? I wonder if this idea of contemporary circus is just another way of 'colonising' the unknown. To make it familiar, equal to the norm, closer to what we *understand*. Is circus, in its narrative-driven form, just another colonial attempt within the performing arts, one of the many we have experienced so far?

Cuando hablo de colonizar, pienso en el acto de imponer ciertas formas sobre otras; un acto de dominación y ¿de miedo? Pero también de falta de imaginación y de capacidad de ver las múltiples formas y capacidades de los cuerpos. Un acto de convertir el circo en un arte respetable como el teatro o la danza. Esa trascendencia que buscamos en el teatro, los libros, la poesía, nos la ofrece el circo en vivo; sin necesidad de mensaje o texto. En el acto en sí, mediado por la empatía y el afecto. Observando, sintiendo y experimentando dentro de uno mismo el logro, el reto, el dolor ajeno. Y, a la vez, re-pensarlos. Y el artista, a su vez, jugando con ello. Pues más que arriesgar la vida o dominar un animal, está realizando un acto para el que se ha entrenado toda su vida. ¿Está verdaderamente sufriendo el animal, más o menos que el acróbata? ¿Es el humano el único con capacidad de expresión artística? ¿Son la mujer barbuda y el gigante seres que asustan o encantan? Y es aquí donde encuentro la segunda cualidad que disfruto del circo. Que me hace repensar a través de actos y sensaciones la presencia en sí de animales en el escenario, de cuerpos diferentes, de objetos que también transmiten emociones; cuyos movimientos son tan estéticos como los del cuerpo humano.

Recuerdo un circo donde vi actos con animales que me produjeron repudio; animales flacos, con gran dificultad para moverse. Pero también recuerdo otros donde el sentimiento fue de ternura, emoción y admiración. Escuché la historia de una amiga austriaca. Me compartió con ternura y emoción las fotos de su madre, artista de circo, y su *Elefante*. Me contó lo importante que era esa relación y lo difícil que fue para ella dejar a *Elefante*. Años más tarde su madre visitó otro circo. Un elefante detrás del escenario se agitó y se alteró sin razón. Era *Elefante*. Sintió su presencia. Al oír sus historias pensaba de otra manera en los actos con animales. Pensaba en la estrecha y fraternal relación entre humanos y animales; dentro o fuera del circo. En sus emociones. En la necesidad de cuestionar si la humanidad es la única con capacidad de expresión artística. Si ver un elefante aplaudir va en contra de su naturaleza, o de la naturaleza humana. ¿Qué es la naturaleza humana, por cierto? ¿Los únicos seres inteligentes, emocionales, con lenguaje y capacidad de expresión artística? Estas mismas características se encuentran en los animales. Falta convivir con un gato, un perro o habitar un bosque lleno de pájaros para evidenciar su compleja emocionalidad; tan compleja, y quizás más honesta, que la del humano. La inteligencia para encontrar y repartir comida. Para negociar quién come primero. Hoy vivo en un bosque habitado por Carpinteros Payasos; una coincidencia paradójica para alguien que estudia el circo. Los veo volar, comer y alistarse en un performance que fácilmente se podría ver en el circo. Con sus plumajes de pingüino y sombrero rojo, en fila, uno a uno entrando al escenario. El performance para llamar la atención o simplemente para jugar. Y pienso, ¿es el animal quien imita al humano o el humano al animal?

When I speak of colonisation, I refer to the act of imposing certain forms on others, an act of domination. And fear? But also a lack of imagination and a narrow capacity to appreciate multiple bodies and forms. An act of imposing theatre or dance on circus, to become as respectable as they are. The transcendence we find in a play, in a book, or a poem, comes from circus in a different way. Through the live act itself. There's no need for a message or a script. It comes through empathy and affection. Observing, feeling and experiencing the other's achievement, challenge, pain, mockery within ourselves. And at the same time, questioning them. While the artist plays with them. Rather than risking their lives or dominating an animal, they are performing an act for which they have trained all their lives. Is the animal truly suffering? More or less than the acrobat? Is the human the only being with an artistic capacity? Are bearded women or giants, scary or charming beings? And it is here that I find the second quality I like in circus. It moves my own world through live acts and emotions. The mere presence of animals on stage, of different bodies, of objects transmitting emotions; whose movements are as beautiful and aesthetic as those of the human body.

I remember a circus with animals that I strongly repudiated; skinny animals, moving with great difficulty. But I remember one where I felt sympathy and admiration. I heard the stories of an Austrian friend with tenderness and emotion, while showing me the pictures of her circus mom and her *Elephant*. She told me how important this relationship was and how difficult it was for her mom to leave the *Elephant*. Years later her mother visited another circus. An elephant behind the stage became agitated and upset for no reason. It was her *Elephant* who sensed her presence. These stories made me think differently about animal acts. I thought of how warm and fraternal relationships could be between humans and animals; inside or outside circus. Whether humans are the only ones with the capacity for artistic expression. If an elephant clapping 'hands' is going against its nature, or against human nature. What is human nature, by the way? Are we the only intelligent, emotional being with language and culture? These same characteristics are found in animals. One only needs to live with a cat, a dog, or inhabit a forest full of birds to see the complex emotionality of these creatures; as complex, and perhaps more honest, than that of humans. Their clever ability to find and share food. To negotiate with other birds who eats first. I live today in a forest inhabited by *Clown Woodpeckers*; a paradoxical coincidence for someone who studies the circus. I watch them fly, eat and engage in a performance that could easily be seen in the circus. With their penguin plumage and red hats, in line, one by one entering the stage. A performance to attract the attention or simply to play. Is the animal imitating the human or the other way around?

Escuché las historias de Doña Cecilia Mitrovich Diaz, domadora de leones en Colombia. Le pregunté por su trabajo con los animales. Me contó que es como tener un hijo. Que lo más importante es no demostrarles miedo; igual que con el marido. Crió a los leones desde pequeños, los alimentó con carne cocida, para evitarles el gusto por la sangre; jugaba con ellos; se abrazaban. Cuando prohibieron los animales en el circo los entregó a un zoológico. Semanas después murieron. No comían. Se deprimieron al igual que lo hizo ella. Le pregunté por el maltrato animal y me respondió que unos pocos colegas dañaron la reputación del circo. Lo mismo leí en historias del siglo XIX y XX cuando también el circo fue desprestigiado por el maltrato animal. Leí cómo el maltrato se daba en circos grandes, cuando los empresarios no tenían con qué alimentar a los animales; los tiraban del tren al igual que a los acróbatas. Pensé en la humanidad en general. En la esclavitud. En los monocultivos; en las granjas de gallinas atrapadas en una jaula pequeña para producir cientos de huevos. Los huevos que nos comemos los humanos. Las vacas y cerdos hacinados en corrales donde tienen pocos centímetros para respirar; donde los engordan para vender en supermercados masivos. Y me pregunto, ¿es el circo el que maltrata a los animales? ¿O es el sistema dentro del que operan algunos circos? O si es la idea que nos inculcaron de los circos pero no de la ganadería intensiva, por ejemplo. Hay circos, la mayoría, donde los animales ocupan otro lugar. Aprendí que no es el circo en sí. El acto en sí de actuar con animales, sino la empresa, los valores que rodean a algunos circos. Al igual que la humanidad. Aprendí que hacer un número artístico con un animal es también un encuentro de seres; sintiéndose en el otro, aprendiendo del otro; no necesariamente un acto de dominación desde los ojos del colonizador.

El circo nos enfrenta a la diferencia. Nos confronta con lo “normal” y lo “humano”. Dos conceptos que también se desprenden de un proceso de colonización. Esta vez una imposición de la idea del mundo occidental, secular, racional. De la idea del hombre blanco, heterosexual, culto, esbelto, dominante como “la norma”. El resto: ajustándose a *él*. Ese resto que somos todos; que incluso son ellos. Tan anormales, tan emocionales y físicos. Tan animales, tan femeninos, tan negros y mestizos; tan deformes, como cualquier otro grupo de los que se diferenciaron. ¿Por qué tanto miedo a la diferencia, a vernos diferentes; a aceptar modos diferentes, estilos diferentes, gustos diferentes, cuerpos diferentes? Si lo que tanto nos atrae del circo es la diferencia, ¿por qué el circo mismo está acabando con la diferencia, en un afán de reconocimiento? ¿Reconocimiento de quién? Así mismo pienso el mundo. Si el circo contemporáneo se convierte en una norma, performar como *él*, de nada vale entenderse como diferente. Deja de serlo al acomodarse a *él*. Así mismo pienso la cultura en general. Si las formas de *hacer* y *sentir* el mundo desde varias perspectivas se maquillan con la manera de *ver* el mundo de *él*, de nada vale la diferencia. Volviendo al circo y la primera pregunta de este texto, de nada vale hablar del animal, del deforme, del miedo, de la muerte sino se habla más allá de la perspectiva de *él*. ■

I've also heard the stories of Ms Cecilia Mitovich Diaz, a lion tamer in Colombia. When asked about her work with the animals she said it was like having a child. The most important thing is not to be afraid of them; like with a husband. She raised the lions from an early age, feeding them with cooked meat, to keep them from getting a taste for blood. They played together and hugged each other. When animals were banned from the circus, she gave them to the zoo. Weeks later they starved themselves to death. They were as depressed as she was. I also asked about animal abuse and she told me how a few colleagues damaged their reputation. I read similar stories from the 19th and 20th centuries when the circus was also discredited by animal abuse. I read how large circuses, to save costs, threw both animals and acrobats off the train. I thought about humanity in general. About human slavery; about monocultures. Chicken farms producing hundreds of eggs for mass human consumption. Cows and pigs stuffed in corrals with a few millimetres to breath; fattened to be sold in the super stores. Is it the circus mistreating animals? Or is this the story they told us about circus but not about intensive livestock farming, for example? Is circus practice or the system in which some circuses operate to blame? There are circuses where animals occupy a different place. I learned that it is not circus itself; nor the act of performing with animals, but the system and values surrounding certain circuses. Like humanity. I learned that performing with animals is also an encounter of beings; feeling for the other, learning from the other; not necessarily an act of domination from the perspective of the coloniser.

Circus confronts us with difference. With the 'normal' and the 'human'. Two notions arising from a process of colonisation. This time it is an imperial modern idea from the western, secular, rational world. A constructed idea of the white, heterosexual, educated, slender, dominant male as 'the norm'. The rest: adjusting to *him*. That 'rest' that is all of us; that is even him. As abnormal, as emotional and physical. As animalistic and feminine; as black, mixed race or disabled, as any other group they differentiate from. Why fear difference, seeing ourselves as different; accepting different styles, tastes and bodies? If difference is what we enjoy in circus, why is the circus erasing it, in a quest for recognition? Whose recognition? And I think back again of the world. Using the example of contemporary circus, if it ends up performing in terms of *him*, there is no point in understanding circus in terms of difference. It is no longer different as it accommodates itself to the norm. In the same way I think of culture in general. If the ways of *doing and feeling* the world from various perspectives are coloured by *his* way of *seeing* the world, it is pointless to speak of difference. Coming back to circus and the first question of this text, it is pointless to talk about the animal, the deformed, fear or death if we do not look beyond *his* perspective. ■



CEREMONIA RITUAL DE VOLADORES

Efrén Calleja Macedo

Editor mexicano especializado en patrimonio cultural.

Fotos Alejandra Cerdeño.

Instagram [alecerdenophoto](#)

Esta ceremonia ancestral une lo cosmogónico y lo terrenal. El caporal se comunica con el universo desde las alturas del palo. Los voladores, representantes de los cuatro puntos cardinales, descienden para traer la fertilidad a la tierra. En los trajes de los voladores de Papantla, Veracruz, hay flores, soles, alas de aves y arcoíris. La naturaleza es elemento esencial. El penacho cónico alude al quetzal. El sonido de la flauta de carrizo honra la presencia de las aves que formaron el primer grupo: cardenal, calandria, primavera, águila y águila real. Es común el uso de pieles de ardilla o gato montés para invocar la buena cosecha y la lluvia generosa. Además, se ponen huevos de perdiz o de pollo y una gallina negra en el hueco en el que se plantará el palo de volador, para darle de comer al inframundo.

Entre los voladores de Tamaletom, comunidad de Tancanhuitz, en San Luis Potosí, el ceremonial se conoce como *Bixom T'iiw* (Danza de los Gavilanes). En otros tiempos los danzantes utilizaban plumas para descender como pájaros. Hoy, aún vuelan con cabezas de gavián.

Entre los mayas kichés de Guatemala, el ritual se conoce como *Ajxijoj kiktzoykib' Pwi'che* (Danza del Mono), en alusión a los primates que se columpiaban entre las ramas de los árboles. En esta tradición, los monos son seres humanos aún incompletos y los voladores se comunican con los dioses para perfeccionar su existencia humana.

En todos, la Ceremonia Ritual de Voladores expresa una visión atemporal del mundo y refrenda la importancia de mantener relaciones de armonía y respeto con la naturaleza. Cada nominación relacionada con los animales expresa un vínculo espiritual de respeto, reconocimiento y hermandad cósmica alejado de la visión utilitarista o antropocéntrica. Lo humano y lo animal son expresiones necesarias y complementarias, en la fuerza y el don de ambos reside la potencia del ritual. En cada vuelo, la ceremonia de voladores confirma que de lo humano y lo animal nace la vida, el tiempo originario y la existencia simbólica. ■



Escucha aquí Sones de la
Danza de los voladores







CIRCUS FROM CALI TO LUSAKA

EL CIRCO DESDE CALI HASTA LUSAKA

Gift Chansa

Co-Founder and Artistic Director of Circus Zambia.
Producer and writer for theatre and circus.

Cofundador y director artístico de Circus Zambia.
Productor y escritor para teatro y circo.

Foto Sandra Roa.

Traducción al español Sedney S. Suárez Gordon, Selnich Vivas Hurtado.

I remember getting an invitation from a good friend of mine: “Circolombia is performing *Urban* show in London at the Underbelly Festival in 2018”. I exclaimed, then a lot of questions came to mind. What tricks, how are they actually performing, what style are they using? I had heard so many rumors about Circolombia, about the original soundtrack they use, I was curious to see what they had in the show this time around. On the other hand, I was wondering if they would be playing traditional drums, like many African troops do, but how would this relate to *Urban*, the show they were putting up? I was trying to think about what I had seen around Africa and compare if it would be a traditional performance, with Colombian outfits, on stage. When African companies perform abroad, in England or festivals around Europe, especially if the company is from Africa, people like it if it's with colorful costumes, drums or ancient practices of what is considered a traditional performance. With that perspective, the audiences are happy when they see a performance like that. Perhaps it's curiosity or maybe it reminds them of the famous tribes they have seen around Africa, to be honest I don't know the answer. But they probably wouldn't be as happy if the performance were different on stage. For example, if they saw a drone in a performance, rather than a drum. One could say, maybe this is why a lot of festivals like importing old, traditional African performances.

This Colombian circus, it was explained to me years later, came from a city, Cali, where there is a large Afro-descendant population and where there are still many African roots. In a way, I feel it doesn't represent the people of today, because there is a lot more the African performers can do, whether they come from Africa or other non-European countries. Often when agents want to book an African Circus company, they ask if you have some traditional costumes, in other words, they don't expect much from you. They don't expect stories or modernity in the show. Sometimes that's all they want to see, sometimes it's for diversity and showing all kinds of people, but not for respect of the art. But I was surprised, it was none of that, this was something extravagant! Something urban from Colombia.

Recuerdo haber recibido la invitación de un buen amigo mío en el 2018: “Circolombia está presentando su show *Urban* en Londres, en el Underbelly Festival”. Exclamé y luego muchas preguntas asaltaron mi mente. ¿Qué trucos, cómo hacían su performance, qué estilo usan? Había escuchado tantos rumores sobre Circolombia, acerca de la banda sonora original que usaban, sentía curiosidad por ver el show que traían entre manos. Por otro lado, me preguntaba si estarían usando tambores tradicionales, como lo hacen muchas compañías africanas, pero ¿cómo esto se relaciona con lo urbano, con aquello que ellos están escenificando? Estaba tratando de pensar en las cosas que he visto en África y comparando si esto es un performance tradicional con una escenificación colombiana. Cuando las compañías africanas actúan en el extranjero, en Inglaterra o en festivales de Europa, especialmente si la compañía es de África, a la gente solo le gusta si utilizan trajes coloridos, tambores o prácticas ancestrales de lo que se entiende que es un performance tradicional. Con esa perspectiva, la audiencia está feliz cuando ve actuaciones como aquellas. Tal vez es curiosidad o quizás les recuerda las tribus famosas que han visto en África, pero para ser honesto no conozco la respuesta. Pero probablemente no estarían muy felices si lo que esperan no coincide con lo que sucede en el escenario. Por ejemplo, si ven un dron en el performance, en vez de un tambor tradicional. Esta es una de las razones por las cuales a muchos de los festivales les gusta importar viejas escenificaciones africanas tradicionales.

Este circo colombiano, me explicaron años después, procedía de una ciudad, Cali, donde hay una extensa población afrodescendiente y donde todavía hay muchas raíces africanas. De algún modo, siento que eso no representa a la gente de hoy, porque es mucho más lo que pueden hacer los artistas africanos, ya sea que vengan de África o de otros países no europeos. Usualmente cuando los agentes quieren contratar a una compañía cirquera de África, preguntan si tienen trajes tradicionales, por decirlo de otra forma, no esperan mucho de ti. No esperan ni historias ni elementos modernos en la escenificación. A veces esa escenificación es lo único que quieren ver, algunas veces es por la diversidad y por tener diferentes tipos de personas, pero no por aprecio al arte. Pero esto me sorprendió, no era nada de eso, ¡era algo extravagante! Era algo urbano de Colombia.

The opening was joyous and inviting with a contemporary or hip-hop like song, then I realized this is different from what I know, and what I am used to seeing. It felt very new and quite refreshing to watch. Some Colombian performers didn't have on t-shirts at some point during the show, or at least you could see the six packs from the ladies and gentlemen on stage. They brought the Colombian streets, with vibrant uniqueness, to the stage. They made me realize that creators and performers from all over the world have the power to choose what they want to represent in their shows, despite what people expect. I loved the stubbornness of the *Urban* show.

Some of the African circus performers, directors and producers don't think we have that power, to bring the things we want in a show. We think so much about what the audience wants and what people would actually buy in the end. Speaking from my point of view, I think sometimes we as African Circus Artists are scared to push boundaries and challenge the *status quo*. One has to understand the challenges of infrastructure and equipment in Africa. But again, I guess that's why I respect *Urban* so much. The power just goes beyond so much of what anyone would think the spectators are used to and brings innovations and creativity to the center.

I remember sitting there in the circus tent making sure I acquainted myself with the (whole) apparatus, trying to understand the center of magic for this show. I was looking at the rigging setup, in and out of the stage. Loved the transitions of the acts, from the combinations of the original soundtrack to Cheeky Circus acts and dance on stage. I sat there in the Underbelly theatre for like one minute and to my surprise the show was done, it was not one minute but it felt like time went by so quickly. I wanted to sit there and watch all day. This was something modern, magical, very innovative and authentic. For the first time I was introduced to the Colombia with African roots and what I have always imagined Colombia to be like came true that day. You see, I was always looking up to them, I didn't know the level of circus in Colombia, but I always knew that they had some real talent and if I wanted to learn more about circus, then I would go there.

La apertura, con una canción contemporánea o algo así como un hip-hop, fue alegre y sugestiva, luego me percaté que esto es diferente a lo que yo conozco, y a lo que estoy acostumbrado a ver. Estaba anonadado mientras lo observaba. Se sentía como algo muy nuevo y bastante refrescante a la vista. Algunos de los artistas colombianos no traían puestas sus camisetas, al menos en algún punto podías ver los esculpido abdominales de hombres y mujeres en el escenario. Ellos trajeron las calles colombianas, de forma vibrante y única al escenario. Ellos me ayudaron a caer en cuenta que, a pesar de lo que la gente espera, los creadores de todo el mundo tienen el poder, a pesar de lo que espera la gente, de elegir qué quieren representar en su espectáculo. Amé la obstinación del espectáculo *Urban*.

Algunos artistas, directores y productores de circos africanos, no creen que tengamos el poder para traer al escenario las cosas que deseamos. Pensamos tanto en lo que quiere la audiencia y en lo que, al final, compraría la gente. Desde mi punto de vista, pienso que muchas veces nosotros como artistas cirqueros africanos tenemos miedo de empujar las barreras y desafiar el *status quo*. Uno debe entender los desafíos en infraestructura y equipos que existen en África. Pero de nuevo supongo que por eso respeto tanto a *Urban*. Su poder simplemente va más allá de lo que cualquiera esperaría que estuviera acostumbrado el espectador, esto trae innovación y creatividad al centro de la escena.

Recuerdo estar ahí sentado en la carpa del circo, asegurándome de observar (en detalle) los aparatos, intentando entender el eje mágico de este espectáculo. Observaba los aparejos, adentro y afuera del escenario. Amé las transiciones de los actos, desde las combinaciones originales de las pistas hasta los actos y bailes en el escenario del tipo Cheeky Circus. Me senté allí en el teatro Underbelly como por un minuto y, para mi sorpresa, este espectáculo ya había terminado, se sintió como si hubiese pasado tan rápido. Quería sentarme allí y observarlo todo el día. Era algo mágico y moderno, bastante innovativo y auténtico. Por primera vez me encontraba con una Colombia de raíces africanas y lo que siempre había imaginado que era Colombia se hizo realidad ese día. Verás, yo los admiraba, no sabía cuál era el nivel del circo en Colombia, pero siempre supuse que tenían un verdadero talento, y si quería aprender algo más sobre el circo debería ir allá.

I see, here in Africa, some similarities between dancing and singing on stage. This is what we like and it's just so authentic and magical to watch. What I didn't understand was the style that they used, I thought maybe their circus is more cabaret and traditional, and not choreographed. I kept asking why every time when I researched about circus, people would tell me to check out Circolombia. I didn't understand how impactful the performance would be. The dances, the songs, the Circus was daring, a great display of strength, throwing someone up from the teeterboard, to holding someone with the head on the neck to bringing someone up by using their teeth on the trapeze, dual acts! How is this possible? Who put all of this together? This is what the Circus tent should always feel like. My eyes were amazed by how accurate the performers were, their attention, the physical movements and the technical body language and skills. They are indeed original entertainers that make you sit at the edge of your seat. All the needed ingredients for the circus show were incorporated.

I just love the openness that you can create with the shows. Now I am ready to bring these types of elements incorporated with Circus Zambia company I co-founded and work with in my country. From the beginning of *Urban*, my heart raced with wonder. It is Circolombia performing. I had heard about them from the winds that have been blowing in the Circus world around Africa, and here I was, watching them live. The authenticity of their performance was wonderful, I had never travelled to Colombia before, but it felt like at this time I moved to Colombia. How light they made it seem, so simple yet thrilling. They brought everything from the streets of Colombia, the drama, the dangers, the salsa, and changed everything dramatically into an artistic and beautiful piece of art, that I would love to watch over and over again.

Since then, I have used *Urban* as an inspiration for the shows I have created with Circus Zambia, a contemporary Circus that offers life and social skills, educational support and job opportunities through circus; while increasing access to arts and culture in Lusaka. We have been in operation for six years and we have travelled and performed around the world in places such as the UK, America, Japan, China, Netherlands and many others countries in Africa. Recently we have been working on a show that is inspired by true events that happened in Zambia a long time ago. We are excited that we will be launching the show this coming December. 🇱🇲

Veo, aquí en Africa, algunas similitudes en cómo se baila y se canta en el escenario. Esto es justo lo que nos gusta y, simplemente, observarlo es tan auténtico y mágico. Lo que nunca entendí fue el estilo que utilizaban, pensé, quizás su circo es más como cabaret tradicional, no tan coreográfico. Siempre me pregunto por qué cada vez que investigo sobre el circo, la gente me dice que debo ver Circolombia. No había entendido lo impactante que sería el despliegue en escena. Los bailes, las canciones, el circo en general, todo era audaz, un gran despliegue de fuerza, desde lanzar a alguien de la báscula, mantener a alguien sostenido en el aire con la cabeza, hasta usar los dientes en el trapecio, ¡actos duales! ¿Cómo es esto posible? ¿Quién entreteje todo esto? Así es como siempre se debería sentir la carpa del circo. Mis ojos estaban maravillados por lo precisos que eran los artistas, su atención, sus movimientos físicos, la técnica, las habilidades y el lenguaje. En efecto, son artistas originales que te mantienen en el borde de tu asiento. Todos los ingredientes necesarios para un espectáculo circense fueron incorporados.

Sencillamente amo la franqueza que se puede crear con los espectáculos. Ahora estoy listo para incorporar estos elementos a Circus Zambia, compañía que cofundé y con la cual trabajo en mi país. Desde el comienzo de *Urban*, mi corazón se aceleró maravillado. Es Circolombia presentandose. Había escuchado sobre ellos por los vientos que soplaban en el mundo del circo africano y aquí estaba, viéndolos en vivo. La autenticidad de su desempeño era maravillosa, nunca había viajado a Colombia, pero en esta ocasión sentí que me había mudado a Colombia. Cuán ligero lo hacían parecer, tan sencillo, pero a su vez tan estremecedor. Trajeron todo de las calles de Colombia, el drama, los peligros, la salsa, y cambiaron todo dramáticamente en una bella obra de arte que amaría ver una y otra vez.

Desde entonces, he utilizado *Urban* como una inspiración para los espectáculos que he creado con Circus Zambia, un circo contemporáneo que ofrece vida y habilidades sociales, educación, apoyo y oportunidades de trabajo a través del circo; mientras que ayuda al acceso a las artes y la cultura en Lusaka. Hemos estado en actividad por seis años, hemos viajado y nos hemos presentado en lugares de todo el mundo como el Reino Unido, Estados Unidos, Japón, China, Países Bajos, y muchos otros países de África. Recientemente hemos estado trabajando en un espectáculo inspirado en hechos reales ocurridos hace algún tiempo en Zambia. Estamos muy emocionados por el lanzamiento de este espectáculo el próximo diciembre. ■



Content warning: amputation, getting lost and internalized ableism

Advertencia sobre el contenido: amputaciones, probables confusiones y discapacidad interiorizada

THE AMPUTATED BODY: BEAUTY AND INTELLIGENCE

EL CUERPO AMPUTADO: BELLEZA E INTELIGENCIA

Erin Ball

LEGacy Circus, Kingston Circus Arts.

Grim Photography, Vanessa Furlong and LEGacy Circus.

Traducción al español Sedney S. Suárez Gordon, Selnich Vivas Hurtado.

Seven years. I thought it was the end of my time with circus arts and maybe even the end of everything. I was wrong. It was an ending, but it was also a beginning. An explosion of new possibilities. New ways of existing in the world. New understandings. New connections. And new ways to circus. An explosive beginning... bursting apart past ideas like pieces of confetti flying and floating through the air. Just like the confetti that shoots out of cannons that are attached to my prosthetic legs for performances.

After getting stuck in the winter woods with wet feet for six days, I was found unconscious with an extremely low body temperature. The next year of my life was in the hospital trying to figure out if I could and wanted to continue. I had been a circus artist... a mover... and now I had no lower legs. Surely my circus career was over. Prior to getting stuck in the woods, there was nothing that I loved more than connecting with people and moving together. And now... I believed the worst had happened... I was stuck in a wheelchair in this limited body. Definitely not a circus body. At least that's what my ableism told me.

Slowly I began to wrap my head around the fact that living might be possible and even enjoyable. My circus brain kicked in and I began to dream about acrobatic ways that I could use my hated mobility device... that awful wheelchair. And so I started climbing on it and exploring ways that I could use it to stretch and strengthen my body. Over time and through connections with other people with different bodies and minds, my perspective started to shift. The wheelchair was not bad. It was a tool. It gave me freedom. It was stereotypes that had led me to believe that it was bad. That disability was bad. None of that is true.

I learned to walk on prosthetic legs. I hated them. They looked like every other prosthetic leg that I had seen, and the worst thing was that I had no control over the aesthetics. I covered them. Ashamed. Until one day someone convinced me to show them in a performance. I had been performing a little bit here and there trying desperately to get back to what I had been. But I never would. And after showing my legs in that performance and finally publicly accepting this different body —after “achieving Disability” as my friend Debbie Patterson says— a huge shift happened. I found humour and a sense of curiosity.

Questions began whirling in my mind:

What possibilities exist when we rid ourselves of thoughts of what “should” be and shift to imagining what could be?

What if our bodies and their parts could be anything?

A common thought surrounding an amputated body is that it is missing something or that something is lost. Today I believe amputations are sites of possibility. Changeable, unique, creative opportunity. From differently shaped limbs to endless ideas of attachments, from unique ways of interacting with the

Siete años. Pensé que era el final de mi camino en las artes circenses y quizás el fin de todo. Estaba equivocada. Era un final, pero también un inicio. Una explosión de nuevas posibilidades. Nuevas formas de existencia en el mundo. Nuevos entendimientos. Nuevas conexiones. Y nuevas formas de hacer circo. Un comienzo explosivo... destruyendo ideas anteriores como pedacitos de confeti volando y flotando por los aires. Tal como el confeti que sale disparado de los cañones que tengo adheridos a mis piernas protésicas para las actuaciones.

Después de estar atrapada en los bosques de invierno con los pies mojados por seis días, me encontraron inconsciente con una temperatura corporal extremadamente baja. El siguiente año de mi vida transcurrió en el hospital intentando responderme si podría y querría continuar. Había sido una artista circense... alguien que se mueve... y ahora no tenía mis extremidades inferiores. Con toda seguridad mi carrera de cirquera había terminado. Antes de atascarme en el bosque, lo que más había amado era conectarme con las personas, movernos juntas. Y ahora... lo peor había sucedido... Estaba atascada en una silla de ruedas en este cuerpo limitado. Definitivamente un cuerpo no apto para el circo. Al menos eso era lo que me susurraba mi discapacidad.

Lentamente me fui acostumbrando al hecho de que era posible vivir y quizás hasta podría disfrutarlo. Mi cerebro de cirquera entró en escena y empecé a soñar con formas acrobáticas de usar el odiado aparato para mi movilidad... esa terrible silla de ruedas. Y así empecé a escalar sobre ella, exploré formas de usarla para estirar y fortalecer mi cuerpo. Con el tiempo y mediante conexiones con otras personas de cuerpos y mentes diferentes, mi perspectiva empezó a cambiar. La silla de ruedas no era un obstáculo. Era una herramienta. Me daba libertad. Eran los estereotipos que me habían conducido a pensar que era mala. Que la discapacidad era mala. Nada de eso es cierto.

Aprendí a caminar sobre piernas protésicas. Las odiaba. Se veían como todas las otras piernas protésicas que había visto y lo peor es que no tenía control sobre la estética. Las cubría. Avergonzada. Hasta que un día alguien me convenció de mostrarlas en un acto. Me había presentado un poco aquí y allá intentando desesperadamente volver a lo que había sido. Pero nunca podría. Pero después de mostrar en aquel acto mis prótesis y, por último, de aceptar públicamente este cuerpo —después de “lograr la discapacidad” como me decía mi amiga Debbie Patterson— sucedió un cambio enorme. Hallé humor y sentido de curiosidad.

Las preguntas empezaron a agolparse en mi mente:

¿Qué posibilidades surgen cuando nos desprendemos de nuestros pensamientos con el “deber ser” y empezamos a imaginar lo que podría ser?

¿Qué tal si nuestros cuerpos y sus partes pudiesen ser cualquier cosa?

Una idea común entre los cuerpos amputados es que les hace falta algo o que algo está perdido. Hoy pienso que las amputaciones son sitios para la posibilidad. Oportunidades creativas, cambiantes, únicas. Desde extremidades con formas diferentes hasta infinitas ideas de apego, desde ideas únicas de interacción con

world... This is an unfinished sentence. I became interested in attaching objects to my legs and to my prosthetic legs that look nothing like feet. Some could be walked on and some could not. Coloured smoke grenades, cabbage patch, kid dolls, bubbles, confetti, gardening tools, light up legs, pinwheels... it went on and on. I could be as tall as I wanted and also quite small.

I found new ways of moving my body. This was not a limitation! It was a creative puzzle with endless solutions. And one of those solutions was rigging a reinforced wheelchair in the air, suspended from aerial silks. The story of my change of mind around what that wheelchair actually represents. Difference can be empowering and a source of beauty if we embrace it. It can teach us so much. Disability is so often framed as something to be feared, pitied or overcome. Those are not the stories that most of us are trying to tell.

A body that is scarcely represented on the contemporary circus stage can offer shapes and styles of movement that are unique. It has so many stories to share. Movement by an amputated body or a limb different body allows for discoveries of how added space where a limb often is, creates new pathways and movements. It creates new apparatuses to support differences. It leads to uncovering unparalleled ways to move and intertwine with other bodies.

I have both performed with and taught many people who identify as Disabled. It was something that I once would not have been able to fathom. Now, I wouldn't have it any other way. The fresh opportunities for shapes, movements, creative extensions and human connections are exceptional.

Yes, there is difficulty, but the majority of the difficulty often results from perceptions, structures and systems. Can we shift the framing of limb differences and Disability as a whole to something that is not inherently bad? Can we be open to possibility, difference and change instead of fear?

The possibilities in life and onstage are now incredible. The connections around the world with others in my community are so deep. I no longer want or need human feet. I spent a great deal of time (and still continue) exploring how movement (specifically circus) works with a non-normative body. I feel better in my body than I did previously. It is intelligent... not in an ableist sense but in a sense that it knows what it needs more than anyone else knows that. It is capable of exploring. No one else has that information for me on what will or will not work.

It has been seven years since my body significantly changed. It's been the most curious and wonderful seven years of my life and I wouldn't change it for anything. 🇺

el mundo hasta... Esta es una frase inconclusa. Empecé a interesarme en adherir objetos que no se parecen a los pies, a mis partes de piernas y a mis piernas protésicas. En algunos se podía caminar, en otros no. Coloridas granadas de humo, parches de repollo, muñecos para niños, burbujas, confeti, herramientas de jardinería, piernas iluminadas, molinillos... y así sucesivamente. Podía ser tan alta como quisiera y también bastante pequeña.

Encontré nuevas formas de mover mi cuerpo. ¡Esto no era una limitación! Era un reto creativo con infinitud de soluciones. Y una de esas soluciones era colgar en el aire una silla de ruedas reforzada, suspendida con sedas aéreas. La historia de cómo cambió mi pensar sobre lo que realmente representaba esa silla de ruedas. Las diferencias se pueden empoderar y ser fuente de belleza. Pueden enseñarnos tantas cosas. La discapacidad suele ser representada como algo que debemos temer, sentir lastima o superar. Esas no son las historias que la mayoría de nosotras está intentando narrar.

Un cuerpo que muy pocas veces es representado en el circo contemporáneo puede ofrecer formas y estilos de movimiento que son únicos. Tiene tantas historias por compartir. El movimiento de un cuerpo o un miembro amputado permite el descubrimiento de cómo el nuevo espacio agregado, donde usualmente se encuentra un miembro, crea nuevos caminos y movimientos. Crea un nuevo aparataje para soportar las diferencias. Lleva a descubrir formas sin precedentes para moverse y entrelazarse con otros cuerpos.

He realizado ambas presentaciones y he conversado con muchas personas que se identifican como discapacitadas. Era algo que antes no hubiera podido entender. Ahora, no tendría otra forma de entender. Las recientes oportunidades para formas, movimientos, extensiones creativas y conexiones humanas son excepcionales.

Por supuesto que hay dificultades, pero la mayoría de las dificultades usualmente resultan de las percepciones, las estructuras y los sistemas. ¿Podemos cambiar el marco referencial de las diferencias de los miembros y la discapacidad como un todo hacia algo que no necesariamente es negativo? ¿Podemos abrirnos a las posibilidades, la diferencia y el cambio en vez de al miedo?

Ahora las posibilidades en la vida y en el escenario son increíbles. Las conexiones por todo el mundo con personas de mi comunidad son muy profundas. Ya no deseo ni necesito pies humanos. He invertido gran cantidad de tiempo (y todavía continúo) explorando cómo el movimiento (específicamente en el circo) funciona con un cuerpo no normativo. Me siento mejor en mi cuerpo que como me sentía antes. Es inteligente... no en un sentido amputado, pero sí en un sentido de algo que sabe, mucho más que cualquier otro, lo que necesita. Es capaz de explorar. Ningún otro tiene la información que me sirve o que no me sirve para mi trabajo.

Han pasado siete años desde que mi cuerpo cambió significativamente. Han sido los siete años más curiosos y maravillosos de mi vida y no los cambiaría por nada. 



THE BREATH OF OTHERS

EL ALIENTO DE LOS OTROS

Charles Batson

Professor of French and Francophone Studies, Union College, New York.

Profesor de francés y estudios francófonos, Union College, New York.

Circus Puffball, Diego Martínez. Foto Ambra Vernuccio.

Traducción al español Sedney S. Suárez Gordon, Selnich Vivas Hurtado.

This essay on the possibilities of and in queer bodies must begin with a recognition that it is living, breathing. Moving bodies that I have been aching for since last year, when the world's responses to the arrival of the novel coronavirus thrust so many of us into isolation. Into forced separation from exactly that which offers gasps of excitement and joy: the breath of others. Breaths inhaled, exhaled. Breaths taken and given as bodies move through space. As bodies draw in literal life-force and as they offer that life-force back, to me and to others of us who are attuned to the power of that breath. To those of us who sense in that breath other parts of that breathed-in body, and who feel the grain of desired, desiring flesh and muscle as the caresses of that breath bring with them the knowledge and sensation of other caresses, other touches, and yet other breaths.

Bodies, then. Bodies in movement, in flux, in motion, in trans-latio, in crossings of time and space. My breath misses theirs: I know that I have been formed, reformed and transformed by worlds offered and proposed through exhalations of moving bodies next to my own. In their ex-spirations that give life in in-spirations.

Even as we cannot yet fully experience those particular caresses —as we wait for isolating strictures to relax, and as we query ourselves as to what a queer politics in a pandemic should be besides/within/across gestures of care for other bodies—, I know that I have access to caresses of other sorts.

Here, firstly, I have the caress of an invitation. That of this Colombian journal. “ Cher ami : Nous sommes heureux ”. A happiness in the already-known-truth of friendship, of connection, of bonding. One that promises joy of exchange over exploration of what might be queer in bodies, in embodiment, as gazes and thoughts are cast towards circus and its multiplicities.

The caress of that invitation quickly became, for me, an invitation to memory, to a first coming-into-knowledge for me. At Montréal's Bain Mathieu, a 1930s public bath, which now —in an extension of oft-repeated practices of that city which has seen itself convert and re-convert meanings of time and space, as a majority French-speaking cultural capital in a majority Anglophone country— has been transformed into a performance space. There, where the very texture of space is slanted as the slopes of the former baths remain underfoot and overhead, I saw (or at least my memory tells me I saw) a first thing I could call queer circus.

What is this memory? We are at a circuit/fetish event. Out of the strobe-lit-yet-still-dark corners appear a quartet of performers, moving, loping, white-clad (if in the word “clad” we can imagine them, as they were, wrapped in bands of white gauze, and little else). There is an aerial hoop; there are balancing canes. Couplings; triplings; quadruplings. Risings and fallings, aided by apparati, those striking *agrès* becoming as much fetish paraphernalia as partners in the circus acts. Partners and accompaniment to the movements, giving to them particularly charged meanings as we queer-bodied

Este ensayo sobre las posibilidades de ser y de estar en cuerpos *queer* debe empezar por reconocer que está vivo, respira. Cuerpos en movimiento por los cuales he estado padeciendo desde el año pasado, cuando la respuesta a la llegada del nuevo coronavirus nos dejó, a muchos de nosotros, aislados. Separados forzosamente de aquello que exactamente nos ofrecía una brecha de emoción y alegría: el aliento de los otros. Alientos inhalados, exhalados. Alientos recibidos y dados como cuerpos que se mueven por el espacio. Como cuerpos, atraen para sí, literalmente, fuerza vital y, al tiempo, ofrecen de vuelta esa fuerza vital hacia mí y hacia algunos de nosotros que estamos sintonizados con el poder del aliento. Hacia todos los que sentimos en ese aliento otras partes de ese cuerpo respirado, y hacia aquellos que sienten el grano del deseo, deseando carne y músculos como la caricia de ese aliento que trae consigo el conocimiento y la sensación de otras caricias, otros roces, y aun otros alientos.

Cuerpos, entonces. Cuerpos en movimiento, en flujo, en desplazamiento, en translación, en cruces de tiempo y espacio. Mi aliento extraña el aliento de ellos: Yo sé que he sido formado, reformado y transformado por mundos ofrecidos y propuestos a través de exhalaciones de cuerpos que se mueven junto al mío. En sus expiraciones que dan vida en inspiraciones.

Aunque todavía no podemos experimentar totalmente esas caricias particulares —mientras esperamos que las medidas de aislamiento sean flexibilizadas, nos preguntamos cómo debería ser una política *queer* dentro de una pandemia, más allá de/en/entre los gestos de cuidado por otros cuerpos—, sé que tengo acceso a caricias de otro tipo.

Aquí, en primer lugar, tengo acceso a las caricias de una invitación. La de esta revista colombiana. “Cher ami : Nous sommes heureux”. Una felicidad en la ya sabida verdad de la amistad, de la conexión, de la unión. Una que promete la alegría del intercambio sobre la exploración de qué puede ser *queer* en los cuerpos, en la encarnación, mientras que las miradas y los pensamientos son dirigidos hacia el circo y sus multiplicidades.

Las caricias de esa invitación rápidamente se convirtieron, para mí, en una invitación a la memoria, en un primer acercamiento al conocimiento por mí mismo. En el Bain Mathieu de Montreal, un baño público de los años treinta, que ahora —una extensión de prácticas a menudo repetidas de esa ciudad que se ha visto convirtiendo y reconvirtiendo significados de tiempo y espacio, una capital cultural de mayoría francófona, en un país de mayoría angloparlante— se ha transformado en un espacio para el performance. Allí, donde la textura misma del espacio está inclinada ya que las pendientes de los antiguos baños permanecen bajo los pies y por encima de las cabezas, vi (o al menos mi memoria me dice que vi) una primera cosa que yo llamaría circo *queer*.

¿Cuál es este recuerdo? Estamos en este evento circuito/fetiché. De los rincones, aún oscuros, pero iluminados con luz estroboscópica, emerge un cuarteto de artistas, moviéndose, trotando, vestidos de blanco (si la palabra “vestidos” nos permite imaginarlos, como estaban, envueltos en bandas de gasa blanca, y un poco más). Hay un aro en el aire; hay bastones balanceándose. Duplicados, triplicados, cuadruplicados. Creciendo y cayendo, ayudados por un aparataje, esos sorprendentes *agrès* convirtiéndose tanto en parafernalia fetichista como en compañeros de los actos del circo. Compañeros y

fetish-and-circuit-oriented party-goers feel with them, in kinesthetic empathy, those risings and fallings, those twistings and turnings, those interminglings and canings and hoopings.

We are called with them to balance as they balance, as they exhibit and model for us that peculiar form of stasis, whose very state depends on constant movement, on constant (re)adjustment. But don't we queers know, somehow always already, what it's like to be never-settled, to be called to movement even in stasis? Aren't we constantly thrown destabilizing jousts against belonging-ness or solid acquisition of status, as political and social battles rage about us, enjoining attack on us and our bodies?

We know that we cannot be still, as the grounds beneath us are constantly changing and changed. Our very health, our very lives, depend on nimbleness, on quick-bodied-ness. We are (seen as) the danger; we are thereby and therefore endangered. But look at our improbable yet real glory: We have hoops. We have canes. We have white gauze. Even as the ground beneath us is slanted and sloped.

These invitations accompany yet another: a call to spend time with images proposed for publication in this journal issue. The pictures of my Montreal-influenced mind's eye have now been joined by pixels showing yet more bodies doing yet more queer things. I have found myself turning and returning to the image, taken during an aerial double chain number, of the artist Diego Fernando Martínez and his performance partner, en-saddled in a loop. I know precious little about the act itself; I have access to it only through the image, shared in correspondence following the initial invitation to exchange. Here I have chosen to go against certain scholarly habits that would have otherwise had me constantly peering into backgrounds and archives: nay, here, with this image, I, a (re) searcher so often called to search, a *chercheur* who takes self-definition in the active verb *chercher*, wanted to stay with and in this single image.

An image of physical closeness, between two male bodies and persons, experienced now in this moment of Covid-imposed distances. One face lies mostly in shadow, the other in light, textured by the chiaroscuro, whose very logic and impact on perception, calls me to fill in details beyond what has been made clear.

That call points me to sense beyond sight and to feel what is happening in that endarkened brightness: a dance of breath upon breath, alive just beyond what is shown to me but which I know to be fully present. My eyes are also drawn to one duo-partner's hands —the right one reaching in stabilizing, intimizing embrace around the other partner's torso, the left one preparing for a grasp behind his own back— as these hands are caught, arrested by the camera's lens even as they evidently inhabit and exhibit

acompañantes de los movimientos, asignándole un significado particularmente cargado de significados que nosotros, asistentes a fiestas de circuitos del cuerpo *queer* y fiestas fetichistas, sentimos con ellos, en empatía kinestésica, aquellas subidas y caídas, aquellas duplicaciones y torceduras, aquellos entrelazamientos y palmadas y aros.

Hemos sido llamados a balancearnos con ellos mientras ellos se balancean, mientras exhiben y modelan para nosotros esa forma peculiar de estasis, cuyo estado depende del movimiento constante, durante el constante reajuste. ¿Pero acaso los *queer* no sabemos, de alguna manera ya, lo que es nunca estar asentados, estar llamados al movimiento incluso en la inmovilidad? ¿No somos nosotros los que constantemente lanzamos justas desestabilizantes contra el pertenecer a algo o la sólida adquisición del estatus, mientras que las batallas políticas y sociales se enfurecían con nosotros, disfrutando el ataque contra nosotros y nuestros cuerpos?

Sabemos que no podemos estar quietos mientras el piso bajo nosotros constantemente cambia y es modificado. Nuestra propia salud, nuestras vidas, dependen de esta agilidad, en la rapidez del cuerpo. Somos (vistos como) el peligro; por lo tanto y por lo pronto estamos en peligro. Pero mira, nuestra improbable pero aun así gloria real: Tenemos aros. Tenemos bastones. Tenemos gaza blanca. Aun cuando el piso debajo de nosotros está inclinado y empinado.

Estas invitaciones acompañan a otra: Un llamado a pasar tiempo con algunas imágenes propuestas para la publicación en esta edición de la *Revista*. Las imágenes de mis ojos, influenciados por la mente de Montreal, han sido reunidas ahora por pixeles que muestran cuerpos que hacen también cosas *queer*. Me he encontrado volviendo y retornando a la imagen, tomada durante el acto de cadenas dobles, del artista Diego Fernando Martínez y su compañero artista, ensillado en un bucle. Yo sé muy poco sobre el acto en sí; solo tengo acceso a él a través de la imagen, compartida en correspondencia, tras la invitación inicial para el intercambio. Aquí, he elegido ir en contra de ciertos hábitos académicos que de otro modo me mantendrían revisando antecedentes y archivos: *nay*, aquí, con esta imagen, yo, un (in)vestigador, tantas veces llamado a buscar, un *chercheur* quien se auto define en el verbo activo *chercher*, quería quedarse con esta sola imagen.

Una imagen de cercanía física, entre dos cuerpos y personas masculinos, vivida ahora en este momento de imposición de distanciamiento debido al covid. Un rostro yace principalmente en la sombra, el otro bajo la luz, texturizado por el claroscuro que, siguiendo su propia lógica y el impacto en la percepción, me llama a completar los detalles que están más allá de lo que ha sido esclarecido.

Esa llamada me invita a percibir más allá de la vista y a sentir aquello que está sucediendo en aquella oscurecida brillantez: un baile de aliento sobre aliento, vivo justo más allá de aquello que se me es presentado pero que yo sé que está presente completamente. Mis ojos también son dirigidos a las manos de un dúo de compañeros —el derecho alcanza a estabilizar, intimar, arrobarse, abrazado al torso del otro compañero, el izquierdo se prepara para agarrarse detrás de su propia espalda— mientras, estas manos

movement somewhere between release and closure. An image of muscle, flesh, thighs, arms, feet, backs, calves, marked by the (in)tension of motion yet vitally, vibrantly signaling calm and comfort in contact with each other and with themselves.

I have elsewhere written about the heightened in-between-ness that is a queer circus performance, examined through lenses offered by Jean Cocteau in his musings on what we can learn, in and through the theatre, as we make ourselves alive to lessons offered by the cross-dressing trapeze artist Barbette. Is my own breath caught here and now, with these two male-presenting chain aerialists evidently seized in their own moving balances across in-spired points of equilibria, precisely because I, through Cocteau, see them pointing towards possibilities of being, of moving, and of embracing that move beyond the ordinary, and, in their in-between-nesses, beyond a binary of experience and of embodiment? Perhaps; oh yes perhaps.

I am, at the least, reminded that theorists tell us that queer doings point to un-doings of the binary, the bounded, the normal, the normative. They bespeak decompositions and celebrate failures, if by failure's opposite we mean reproduction of systems and ways of doing that reprise boundaries and, through the repetition of those structures, normalize oppressions and inequalities. It is the very un-doings that tell us of rich possibilities of other-ness, of other ways of thinking and doing.

Their tales ask me to turn to what I see as yet another invitation: an invitation to join and participate in an-other world, an alter-topia, a world in which those political and social battles over differently-doing bodies do not exist and cannot do their harm. Diego's double-chain number, you see, joined yet other acts as a part of "Puffball", a 2014 series of circus performances at London's Roundhouse, commissioned and designed to give safe harbor to performances by youth who had not always had their differences and othernesses celebrated, and for whom anti-queer violences were not unknown. Might we think that, in the year-long creative process that ended with breathing and moving bodies on that London circus stage, it is the non-normative that found itself to be the norm? Might we imagine that it is the anti-queer that was and is undone across that time and in that space? Might we conceive of these performances as taking on flavors of the *performatif*, in the sense that they are performing something on and in us, a something that opens our arms to persons, acts, and bodies that have so often been pushed away?

And so, here and now, might I hope —with these remembered, impixeled, and imagined performances as models— that multiple bodies, doing things outside of norms with open arms and outreaching hands, will share breath with each other again, in and for worlds they (we!) build and cross and craft anew?

I sense, in response, a vital, vigorous exhalation into a yes. Having been invited, I now offer to you my own invitation, through and across these queer doings: come join me. Let us be inspired together. ■

son capturadas, arrestadas por el lente de la cámara, aunque evidentemente habitan y exhiben movimiento en algún lugar entre la liberación y la clausura. Una imagen de músculos, carne, muslos, brazos, pies, espaldas, pantorrillas, marcados por la intensidad del movimiento, por eso vital y vibrante, indicando calma y comodidad en el contacto entre ellos y consigo mismos.

En otra parte he escrito sobre la elevada incomodidad que representa un acto en un circo *queer*, examinado a través de los lentes ofrecidos por Jean Cocteau en sus reflexiones sobre lo que podemos aprender en y sobre el teatro, a medida que nos avivamos a las lecciones que nos ofrece la trapecista travesti Barbette. ¿Es mi propio aliento capturado, aquí y ahora, con estos dos artistas masculinos de las cadenas aéreas, evidentemente capturados en sus propios puntos de equilibrio a través de inspirados puntos de equilibrio, precisamente porque yo, a través de Cocteau, los veo apuntando hacia las posibilidades de ser, de moverse y aprovechar ese movimiento más allá de lo ordinario, y en esa incomodidad, más allá de ese binarismo de la experiencia y el encarnamiento? Quizás, oh sí, quizás.

Se me recordará, al menos, que los teóricos nos dicen que el quehacer *queer* señala hacia el des-hacer de lo binario, de lo acotado, de lo normal, de lo normativo. Hablan de de-composición y celebran las caídas, si por caídas opuestas nos referimos a la reproducción de sistemas y formas de hacer que repiten los límites y, a través de la repetición de aquellas estructuras, normalizan la opresión y las inequidades. Es el des-hacer que nos habla de las abundantes posibilidades de la otredad, de otras formas de pensar y hacer.

Sus historias me han pedido que vuelva hacia aquello que veo como otra invitación: una invitación a unirme y a participar en otro mundo, en una alter-topia, un mundo en el que las batallas políticas y sociales sobre cuerpos que hacen cosas diferentes no existen y no pueden hacer su daño. El acto de las dobles cadenas de Diego, ya lo ves, se juntó con otros actos como parte de “Puffball”, una serie de actos performativos durante 2014 en el London Roundhouse, comisionado y designado para dar refugio a las actuaciones de jóvenes a los que, usualmente, no se les celebraba su otredad, y para quienes la violencia anti *queer* no era desconocida. ¿Podríamos pensar entonces que, en el proceso creativo de un año, que terminó con el aliento y el movimiento de los cuerpos en ese escenario de circo londinense, lo no-normativo es la regla? ¿Podríamos imaginar qué es lo anti-queer y que es eso lo que se desteje en ese tiempo y en ese espacio? ¿Podríamos concebir estos actos como si tuvieran sabores de lo *performativo*, en el sentido de que están ejecutando algo en nosotros y adentro de nosotros, algo que abre nuestros brazos a las personas, los actos, los cuerpos que tantas veces han sido rechazados?

Y así, aquí y ahora, ¿esperaría —con estas actuaciones recordadas, imbricadas e imaginadas como modelos— que múltiples cuerpos, haciendo cosas por fuera de las normas, con brazos abiertos y manos extendidas, compartan el aliento, otra vez, entre ellos en y para mundos que ellos (¡nosotros!) construimos y cruzamos y fabricamos de nuevo?

Siento, en respuesta, una vital y vigorosa exhalación en un sí. Habiendo sido invitado, ahora te ofrezco mi propia invitación, mediante y a través de estas actividades *queer*: únete a mí. Inspirémonos juntas. ■

EL ZARZO DE OBREGÓN

Luis Germán Sierra J.

Coordinador cultural Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, Universidad de Antioquia.

Yo creo que lo más importante de todo lo que acompañó a Elkin Obregón durante su vida fue un agudo sentido del humor. Y también creo que al decir eso no estoy descubriendo nada. Aunque sí creo que su obra — como dibujante, escritor, caricaturista (obviamente) y aún como el lector apasionado que siempre fue — está signada por una seria sonrisa. Por un humor parco e irónico que lo hacía distinto a casi todos y, si se quiere, incomprensible para muchos, que lo tomaban como alguien distante, alejado de las cosas comunes y corrientes. Menos, claro está, para quienes lo conocían de verdad. Y para quienes lo leían o miraban sus trazos.

En sus dibujos, diestros y de líneas firmes (como las de su admirado Ricardo Rendón), había ante todo la gracia y la admiración de los homenajes y los reconocimientos. Ahí están sus personajes y sus referencias, amables y siempre risueñas. Acercamientos que, además de respetuosos, estaban atravesados por el conocimiento y el disfrute. Como también en sus crónicas, comentarios, columnas, poemas y autobiografías. Ya algunos de sus títulos lo decían: *Versos de amor y de los otros*; *Memorias enanas*; *Como si fuera un niño*; *Rescates*; *vejeces del cancionero colombiano*; *Caído del zarzo* y *Papeles seniles*.

Elkin Obregón no era de “tiros” ni de humor fácil. *Los invasores* (parodia de la llegada de los españoles al Nuevo Mundo), la historieta que se inventó y que milagrosamente publicaron los periódicos, y luego la Universidad de Antioquia, era, como digo arriba, humor irónico y sutil, ese que, para entenderlo cabalmente, hay que darle una pequeña vuelta. Las universidades fueron, en buena medida, sus editoras, porque ellas no le temen a la inteligencia, aunque se venda poco.

Con todo, la faceta que mejor definiría a Obregón (quien repelía las definiciones y las etiquetas) es la de lector. En su selecta y abundante biblioteca era feliz. Aparte de sus dotes de dibujante y caricaturista, y de su calidad de creador, toda su vitalidad provenía de la lectura. En ella volvía a su niñez, en ella se escondía del mundo y gozaba su espléndida soledad. La música, el cine, la literatura, los artistas que en el mundo han sido, los mejores dibujantes, las interminables conversaciones, los grandes amigos: todo cabía en su biblioteca. En el zarzo donde vivió y donde nunca se calló. ■

DISYUNTIVA RESUELTA

Luis Alberto Arango Puerta

Administrador, disquero y librero. Dirige la librería Palinuro.

Con Elkin Obregón tengo un dilema: ¿con quién me quedo? ¿Con el dibujante, el caricaturista, el acuarelista; con el escritor, antologista, ajedrecista aficionado, traductor; con el bohemio repentista, con el brillante humorista de oído educado para la música y las gentes? Con todos esos, me respondo. Porque fue como tener una docena de amigos en uno.

Pero, sobre todo, me quedo con el antiolemne, libertario, sensible; con esa elegancia y delicadeza para ser también implacable en opinión, en la crónica, en la construcción de un perfil, en una simple viñeta. Un hombre ajeno a zalemas y homenajes. Alguien que miró “el establecimiento” con el ojo inteligente del escéptico. Jamás se dejó comprar porque su intuición le dijo que perdería su más preciado tesoro: la libertad. Se negó a ser, en sus propias palabras, “un poeta del reino”. Solo quería hacer, en el mejor sentido, lo que le venía en gana. Pero hacerlo impecable. Un ojo avizor, de alta cetrería, para los menesteres que fueron su pasión: las bellas artes. La frase es de cajón, pero este es un momento para usarla: “un hombre del renacimiento”, un sibarita con criterio; sentir curiosidad por todo y aplicarle la razón. En palabras del maestro Héctor Osuna, “un iluminado”.

Lectura y cinefilia, dos de sus más preciados quehaceres, sustentaban sus semanas, alternadas, cuando el deseo lo propiciaba, con el dibujo, la escritura de columnas para periódicos, evaluaciones para editoriales universitarias, amigos, dibujantes o escritores en ciernes. ¡Ah! y siempre la conversación, su deporte favorito, pero con quien tuviera empatía.

Catorce libros publicados, amén de sus traducciones. Con solo tres de ellos –*Grafismos*, *Los Invasores* y *Trazos*– habría tenido para que la maestra Beatriz González no lo hubiera excluido de su libro *Historia de la caricatura en Colombia*, máxime que ya había recibido el reconocimiento en el Premio Nacional de Periodismo CPB, modalidad caricatura, en 1986. Imperdonable.

Más de 50 años de trabajo frente al papel. En sus palabras, sin tono de solemnidad, “se hizo lo que se pudo”. Al fin y a la postre, él ya nos lo había recordado en múltiples entrevistas orales y escritas: “nací con un lápiz en la mano”. Su vida, su todo, su tabla de naufragio, su isla del edén.

Al final de su bello poema “Los Amigos”, dice: “los amo tanto, /que tal vez los merezco. / Nunca se van los verdaderos”. Es menester que, al lado de los de carne y hueso, incluyamos los otros, los de sus cómics preferidos, que todavía volean su mano para decirle adiós: El Fantasma, su más entrañable; Carlitos, Lorenzo y Pepita, Benitín y Eneas, Garfield, El mago Fedor y una decena más.

¡Agur!, querido Obregón. 



Fado
Elkin Obregón
Dibujo sobre papel, 2020



Rubén Fonseca
Elkin Obregón
Dibujo sobre papel, 2020



Mensaje a Houston
Elkin Obregón
Dibujo sobre papel, 2020



Sin título
Elkin Obregón
Dibujo sobre papel, 2020

CANTIGA DE ESPONSAIS

Joaquim Maria Machado de Assis

Escritor, jornalista, contista, cronista, dramaturgo e poeta brasileiro.

Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção.

Chama-se Romão Pires; terá sessenta anos, não menos, nasceu no Valongo, ou por esses lados. É bom músico e bom homem; todos os músicos gostam dele. Mestre Romão é o nome familiar; e dizer familiar e público era a mesma coisa em tal matéria e naquele tempo. “Quem rege a missa é mestre Romão” — equivalia a esta outra forma de anúncio, anos depois: “Entra em cena o ator João Caetano”; — ou então: “O ator Martinho cantará uma de suas melhores árias.”¹ Era o tempero certo, o chamariz delicado e popular. Mestre Romão rege a festa! Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro. Não que a missa fosse dele; esta, por exemplo, que ele rege agora no Carmo é de José Maurício²; mas ele rege-a com o mesmo amor que empregaria, se a missa fosse sua.

¹João Caetano (1808-63): ator e empresário teatral mais famoso da época, lutou para estabelecer um teatro brasileiro. *Martinho Corrêa Vasques* (1822-90): ator de “extraordinária veia cômica”, discípulo e companheiro de João Caetano. Retirou-se de cena com a morte deste em 1863.

²José Maurício Nunes García, padre José Maurício (1767-1830): mulato, de origem humilde, compositor, foi a maior figura musical de seu tempo no Brasil.

CANTIGA DE ESPONSALES

Joaquim Maria Machado de Assis

Traducción de Elkin Obregón.

Imagine la lectora que está en 1813, en la iglesia de Carmo, oyendo una de aquellas buenas fiestas antiguas, que eran la mayor diversión pública y lo mejor del arte musical. Sabe cómo es una misa cantada; puede imaginar lo que sería una misa cantada en aquellos años remotos. No llamo su atención hacia los curas y sacristanes, ni hacia el sermón, ni hacia los ojos de las jóvenes cariocas, que ya eran bonitas en aquel tiempo, ni hacia las mantillas de las señoras graves, las casacas, las cabelleras, las cortinas, las luces, los inciensos, nada. Ni siquiera hablo de la orquesta, que es excelente; me limito a mostrarle una cabeza blanca, la cabeza de ese viejo que dirige la orquesta con alma y devoción.

Se llama Román Pires. Tendrá sesenta años, no menos en todo caso, nació en el Valongo, o por esos lados. Es un buen músico y un buen hombre; todos los colegas lo quieren. El maestro Román es su nombre familiar; y decir familiar o público era la misma cosa en tal materia y en aquellos tiempos. "La misa será dirigida por el maestro Román", equivalía a esta forma de anuncio, años después: "Entra en escena el actor João Caetano". O a ésta: "El actor Martinho cantará una de sus mejores arias". Era la sazón adecuada, el aliciente delicado y popular. ¡El maestro Román dirige la fiesta! ¿Quién no conocía al maestro Román, con su aire circunspecto, recatado al mirar, sonrisa triste y paso lento? Todo esto desaparecía al frente de la orquesta; y entonces la vida se derramaba por todo el cuerpo y todos los gestos del maestro; la mirada se encendía, la sonrisa se iluminaba: era otro. No significaba esto que fuera él el autor de las misas; ésta, por ejemplo, que ahora dirige en el Carmo es de João Mauricio; pero él se aplica a su trabajo poniendo en éllo el mismo amor que pondría si fuera suya.

Acabou a festa; é como se acabasse um clarão intenso, e deixasse o rosto apenas alumado da luz ordinária. Ei-lo que desce do coro, apoiado na bengala; vai à sacristia beijar a mão aos padres e aceita um lugar à mesa do jantar. Tudo isso indiferente e calado. Jantou, saiu, caminhou para a rua da Mãe dos Homens, onde reside, com um preto velho, pai José, que é a sua verdadeira mãe, e que neste momento conversa com uma vizinha.

— Mestre Romão lá vem, pai José, disse a vizinha.

— Eh! eh! adeus, sinhá, até logo.

Pai José deu um salto, entrou em casa, e esperou o senhor, que daí a pouco entrava com o mesmo ar do costume. A casa não era rica naturalmente; nem alegre. Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jocundas. Casa sombria e nua. O mais alegre era um cravo, onde o mestre Romão tocava algumas vezes, estudando. Sobre uma cadeira, ao pé, alguns papéis de música; nenhuma dele...

Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas. Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. Esta era a causa única da tristeza de mestre Romão. Naturalmente o vulgo não atinava com ela; uns diziam isto, outros aquilo: doença, falta de dinheiro, algum desgosto antigo; mas a verdade é esta: — a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia. Não é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía informe, sem idéia nem harmonia. Nos últimos tempos tinha até vergonha da vizinhança, e não tentava mais nada.

E, entretanto, se pudesse, acabaria ao menos uma certa peça, um canto esponsalício, começado três dias depois de casado, em 1779. A mulher, que tinha então vinte e um anos, e morreu com vinte e três, não era muito bonita, nem pouco, mas extremamente simpática, e amava-o tanto como ele a ela. Três dias depois de casado, mestre Romão sentiu em si alguma coisa parecida com inspiração. Ideou então o canto esponsalício, e quis compô-lo; mas a inspiração não pôde sair. Como um pássaro que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado, assim batia a inspiração do nosso músico, encerrada nele sem poder sair, sem achar uma porta, nada. Algumas notas chegaram a ligar-se; ele escreveu-as; obra de uma folha de papel, não mais.

La fiesta terminó; y fue como si se apagara un resplandor intenso, dejándole el rostro iluminado apenas por la luz ordinaria; helo aquí descendiendo del coro, apoyado en el bastón; va a la sacristía a besar la mano a los padres y acepta un sitio en su mesa. Permanece todo el tiempo indiferente y callado. Termina la cena, sale, camina en dirección a la Calle de la Madre de los Hombres, en donde vive, en compañía de un negro viejo, papá José, que es como si fuera su verdadera madre, y que en este momento conversa con una vecina.

—Ahí viene el maestro Román, papá José —dijo la vecina.

—¡Eh!, ¡eh!, adiós vecina, hasta luego.

Papá José dio un salto, entró en la casa, y esperó a su amo, que entró poco después con el mismo aire de siempre. La casa no era rica, por supuesto; ni alegre. No había en ella el menor vestigio de mujer, vieja o joven, ni pajaritos que cantasen, ni flores, ni colores vivos o cálidos. Casa sombría y desnuda. Lo más alegre que allí había era un clavicordio, donde el maestro Román tocaba algunas veces, estudiando. Sobre una silla, al lado, algunos papeles con partituras; ninguna suya...

¡Ah!, si el maestro Román pudiera, sería un gran compositor. Tal parece que hay dos clases de vocación, las que tienen lengua y las que no la tienen. Las primeras se realizan; las últimas representan una lucha constante y estéril entre el impulso interior y la ausencia de un modo de comunicación con los hombres. La de Román era de éstas. Tenía la vocación íntima de la música; lleva dentro de sí muchas óperas y misas, un mundo de armonías nuevas y originales que no alcanzaba a expresar y poner en el papel. Ésta era la causa única de la tristeza del maestro Román. Naturalmente, el vulgo no se daba cuenta; unos decían esto, otros aquello: enfermedad, falta de dinero, algún disgusto antiguo; pero la verdad es ésta: la causa de la melancolía del maestro Román era no poder componer, no poseer el medio de traducir lo que sentía. Y no porque escatimara el gasto de papel o el paciente trabajo, durante muchas horas, al frente del clavicordio; pero todo le salía informe, sin idea ni armonía. En los últimos tiempos hasta sentía vergüenza de los vecinos, y ya ni siquiera intentaba nada.

Y, no obstante, si pudiera, terminaría al menos cierta pieza, un canto de esponsales, comenzado tres días después de su casamiento, en 1799. La mujer, que tenía entonces veintiún años, y murió de veintitrés, no era bonita, ni mucho ni poco, pero sí muy simpática, y lo amaba tanto como él a ella. Tres días después de su boda, el maestro Román sintió en su interior algo parecido a la inspiración. Imaginó entonces el canto esponsalicio, y quiso componerlo; pero la inspiración no logró salir. Como un pájaro que acaba de ser aprisionado, y forcejea por atravesar las paredes de la jaula, abajo, encima, impaciente, aterrorizado, así batía la inspiración de nuestro músico, encerrada dentro de él sin poder salir, sin encontrar una puerta, nada. Algunas notas llegaron a reunirse; él las escribió;

Teimou no dia seguinte, dez dias depois, vinte vezes durante o tempo de casado. Quando a mulher morreu, ele releu essas primeiras notas conjugais, e ficou ainda mais triste, por não ter podido fixar no papel a sensação de felicidade extinta.

— Pai José, disse ele ao entrar, sinto-me hoje adoentado.

— Sinhô comeu alguma coisa que fez mal...

— Não; já de manhã não estava bom. Vai à botica...

O boticário mandou alguma coisa, que ele tomou à noite; no dia seguinte mestre Romão não se sentia melhor. É preciso dizer que ele padecia do coração: — moléstia grave e crônica. Pai José ficou aterrado, quando viu que o incômodo não cedera ao remédio, nem ao repouso, e quis chamar o médico.

— Para quê? disse o mestre. Isto passa.

O dia não acabou pior; e a noite suportou-a ele bem, não assim o preto, que mal pôde dormir duas horas. A vizinhança, apenas soube do incômodo, não quis outro motivo de palestra; os que entretinham relações com o mestre foram visitá-lo. E diziam-lhe que não era nada, que eram macacoas do tempo; um acrescentava graciosamente que era manha, para fugir aos capotes que o boticário lhe dava no gamão, — outro que eram amores. Mestre Romão sorria, mas consigo mesmo dizia que era o final.

— Está acabado, pensava ele.

Um dia de manhã, cinco depois da festa, o médico achou-o realmente mal; e foi isso o que ele lhe viu na fisionomia por trás das palavras enganadoras:

— Isto não é nada; é preciso não pensar em músicas...

Em músicas! justamente esta palavra do médico deu ao mestre um pensamento. Logo que ficou só, com o escravo, abriu a gaveta onde guardava desde 1779 o canto esponsalício começado. Releu essas notas arrancadas a custo e não concluídas. E então teve uma idéia singular: —rematar a obra agora, fosse como fosse; qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra.

— Quem sabe? Em 1880, talvez se toque isto, e se conte que um mestre Romão...

asunto para una hoja de papel, apenas. Insistió al día siguiente, diez días después, veinte veces durante sus años de casado. Cuando murió su mujer relejó aquellas primeras notas conyugales, y se sintió más triste aún, por no haber podido fijar en el papel la sensación de esa felicidad ya extinta...

—Papá José —dijo él—, hoy no me siento muy bien.

—Tal vez el señor comió algo que le cayó mal...

—No, ya desde la mañana estaba así. Vaya a la botica...

El boticario mandó cualquier cosa que él tomó esa noche; al día siguiente el maestro Román no se sentía mejor. Es preciso agregar que padecía del corazón: molestia grave y crónica. Papá José sintió temor cuando vio que el malestar no cedía al remedio, ni al reposo, y quiso llamar al médico.

—¿Para qué? —dijo el maestro—. Esto pasa.

El día no terminó peor y él pasó buena noche; no así el negro, que sólo consiguió dormir dos horas. Los vecinos, una vez que se hubieron enterado de aquella dolencia, no tuvieron otro motivo de conversación; los que mantenían relación con el maestro fueron a visitarlo. Y le decían que no era nada, que eran achaques de la edad; alguien agregaba graciosamente que era un truco, para liberarse de las derrotas que el boticario le propinaba en el juego de "gamao"; otro, que era cuestión de amores. El maestro Román sonreía, pero para sus adentros se decía que aquello era el final.

"Todo acabó", pensaba.

Una mañana, cinco días después de la fiesta, el médico lo encontró realmente mal; y el maestro se lo notó en la expresión, por detrás de las palabras engañosas: —Esto no es nada; es preciso no pensar en músicas...

¡En músicas! De pronto esta palabra del médico trajo al maestro una idea casi olvidada. Al quedarse solo con el esclavo, abrió la gaveta donde guardaba desde 1799 el canto de esponsales iniciado. Relejó aquellas notas arrancadas con tanto trabajo y nunca concluidas. Y tuvo entonces una idea singular: Terminar la obra, fuese como fuese; cualquier cosa estaría bien, con tal de que significara dejar un poco de alma sobre la tierra.

—¿Quién sabe? En 1880, tal vez, se interpretará esta obra y se contará que un maestro Román...

O princípio do canto rematava em um certo *lá*; este *lá*, que lhe caía bem no lugar, era a nota derradeiramente escrita. Mestre Romão ordenou que lhe levassem o cravo para a sala do fundo, que dava para o quintal: era-lhe preciso ar. Pela janela viu na janela dos fundos de outra casa dois casadinhos de oito dias, debruçados, com os braços por cima dos ombros, e duas mãos presas. Mestre Romão sorriu com tristeza.

— Aqueles chegam, disse ele, eu saio. Comporei ao menos este canto que eles poderão tocar...

Sentou-se ao cravo; reproduziu as notas e chegou ao *lá*...

— *Lá, lá, lá...*

Nada, não passava adiante. E contudo, ele sabia música como gente.

— *Lá, dó... lá, mi... lá, si, dó, ré... ré... ré...*

Impossível! nenhuma inspiração. Não exigia uma peça profundamente original, mas enfim alguma coisa, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado. Voltava ao princípio, repetia as notas, buscava reaver um retalho da sensação extinta, lembrava-se da mulher, dos primeiros tempos. Para completar a ilusão, deitava os olhos pela janela para o lado dos casadinhos. Estes continuavam ali, com as mãos presas e os braços passados nos ombros um do outro; a diferença é que se miravam agora, em vez de olhar para baixo. Mestre Romão, ofegante da moléstia e de impaciência, tornava ao cravo; mas a vista do casal não lhe supria a inspiração, e as notas seguintes não soavam.

— *Lá... lá... lá...*

Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo *lá* trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou. ■

De 50 contos de Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

El comienzo del canto remataba en un cierto *la*; esta *la*, que resultaba bien allí donde estaba, era la última nota escrita. El maestro Román ordenó llevar el clavicordio a la habitación del fondo, que daba al solar: necesitaba aire. Por la ventana vio, en la ventana trasera de otra casa, a una dulce pareja de recién casados, asomados, abrazados por los hombros y de manos unidas. El maestro Román sonrió con tristeza.

—Ellos llegan —se dijo—, yo salgo. Compondré al menos este canto que ellos podrán tocar...

Se sentó ante el clavicordio; reprodujo las notas y llegó al *la*...

—*La, la, la*...

Nada, no lograba seguir. Y sin embargo, él sabía de música como el que más.

La, do... la, mi... la, si, do, re... re... re... re...

¡Imposible! Ninguna inspiración. No aspiraba a una pieza profundamente original; tan sólo algo que no pareciese de otro y que se relacionase con la idea comenzada. Volvía al principio, repetía las notas, intentaba revivir un retazo de la sensación extinguida, se acordaba de su mujer, de aquellos tiempos primeros. Para completar la ilusión, dejaba correr su mirada por la ventana en dirección a la pareja de recién casados. Ellos seguían allí, con las manos unidas y rodeándose los hombros con los brazos; pero ahora se miraban uno al otro, en vez de mirar hacia abajo. El maestro Román, agotado por el malestar y la impaciencia, tornaba al clavicordio; pero la visión de la pareja no le traía la inspiración, y las notas siguientes no sonaban.

—*La... la... la*...

Desesperado, dejó el clavicordio, tomó el papel escrito y lo rompió. En ese momento, la joven absorta en la mirada del esposo, empezó a canturrear de cualquier modo, inconscientemente, alguna cosa nunca antes cantada ni sabida, una cosa en la cual cierto *la* proseguía después de un *si* con una linda frase musical, justamente aquélla que el maestro Román había buscado durante años sin hallarla jamás. El maestro la oyó con pesar, sacudió la cabeza, y esa noche expiró. ■

De *Misa de gallo y otros cuentos*. Editorial Norma, Colección Cara y Cruz, 1990.

MÍRIAM

Nara Vidal

Escritora, editora e tradutora.

Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Vidal, Nara (2016). "Miriam". Em *A loucura dos outros*. São Paulo: Reformatório, pp. 123-125, 1a. ed.



MÍRIAM

Traducción de Manuel Barrós.

Sociólogo, investigador y traductor. Ha publicado traducciones de distintos escritores y poetas en revistas y, junto con Óscar Limache, *Doze noturnos da Holanda / Doce nocturnos de Holanda* (Ediciones Andesgrund, 2016; 2018) de Cecília Meireles, en Santiago de Chile.

Dentro do trem não venta. Mesmo assim o sopro que cobriu o espaço entre minha boca e meu nariz deu, no reflexo do vidro, um teto para o casal que se abraçava pela primeira vez na plataforma. Era a primeira vez. Abraçavam-se de fechar os olhos, respirar fundo. Dentro dos olhos fechados no abraço cabia um sorriso.

Brincar com o tempo é brincar com fogo. Eu olhava minha imagem no vidro da janela do trem e via um deus. Sobre os amantes, um relógio digital e eu contando os segundos como se fossem meus pra passatempo.

11:58:09. Piscava os olhos saltando o segundo ímpar. Quis homenagear o par de amantes. Nada entre eles, só os dois. Eu parecia mesmo ter tempo. Brincava de ser desocupada, dessas que olham o relógio sem compromisso.

No dia 26 de fevereiro deste ano, eu desperdicei mais de um minuto e meio contados a cada segundo. Perdi pela obsessão de segurar nos olhos cada instante. Mas quando os segundos passavam, iam de fato embora. O tempo que escorre não era brincadeira feito pensei.

Jogar tempo fora assim era parecido com vigiar o amor de perto. Sufocado, escapa feito o relógio digital que cobria o casal com futuro e um teto de cabelo de vento. Feito o tempo, o amor não voltava. Não era brincadeira.

E foi exatamente assim que aconteceu o fim.

Minha mãe ficou doente. A palavra era difícil e era “terminal”. Quem inventou um palavrão desses para falar da miséria e da validade do corpo humano? Terminal é palavra indigna.

Na minha cabeça uma espécie de barulho. Digo uma espécie porque soube depois que não era barulho, era a minha cabeça.

O tempo tem lá suas estranhezas. Segure-o com as mãos e olhe pra ele: não é nada porque é presente. A ingratidão é a única coisa que nos faz humanos. Não reconhecemos o tempo que temos porque ele sobra. Um dia, escasso feito os sorrisos já sem dentes que acompanham seu afinamento, valorizamos o precioso tempo que já acabou, seja ele futuro ou passado.

Quando falávamos sobre morte, era presente. Não percebemos que o futuro é feito de fim.

Dentro del tren no corre viento. Aun así el soplo que cubrió el espacio entre mi boca y mi nariz dio, en el reflejo del vidrio, un techo para la pareja que se abrazaba por primera vez en el andén. Era la primera vez. Se abrazaban cerrando los ojos, respirando hondo. Dentro de los ojos cerrados en el abrazo cabía una sonrisa.

Jugar con el tiempo es jugar con fuego. Yo miraba mi imagen en el vidrio de la ventana del tren y veía un dios. Sobre los amantes, un reloj digital y yo contando los segundos como si fueran míos, para entretenerme.

11:58:09. Parpadeaba los ojos saltándome el segundo impar. Quise homenajear a los dos amantes. Nada entre ellos, solo los dos. En verdad, yo parecía tener tiempo. Jugaba a estar desocupada, de esas que miran el reloj sin compromiso.

El 26 de febrero de este año desperdicié más de un minuto y medio contados a cada segundo. Los perdí por la obsesión de asir con los ojos cada instante. Pero cuando los segundos pasaban, realmente se iban. El tiempo que transcurre no era un juego, pensé.

Perder así el tiempo se parecía a vigilar el amor de cerca. Sofocado, escapa convertido en el reloj digital que cubría a la pareja de futuro y en un techo de un cabello al aire. Hecho tiempo, el amor no regresaba. No era juego.

Y fue exactamente así que llegó el fin.

Mi madre se enfermó. La palabra era difícil y era “terminal”. ¿Quién inventó una palabrota así para hablar de la miseria y del valor del cuerpo humano? Terminal es una palabra indigna.

En mi cabeza una especie de estrépito. Digo una especie porque después supe que no era estrépito, era mi cabeza.

El tiempo germina en ella su extrañamiento. Asirlo con las manos y míralo: no es nada porque es presente. La ingratitud es lo que nos hace humanos. No reconocemos el tiempo que tenemos porque él sobra. Un día, escaso hecho sonrisas ya sin dientes que acompañan su afinación, valoramos el precioso tiempo que acabó, sea futuro o pasado.

Cuando hablábamos sobre la muerte, era presente. No percibimos que el futuro es consumación.

Ela me esperava na cadeira, ereta como dava. Cabelos secos da tentativa de uma escova mal feita. Adentrei e nos olhamos evitando, cuidadosamente, as emoções que eram insuportáveis. Dei meu beijo, meu abraço apertado e comovido. Abraço com medo de ser o último. O estalo do beijo dela foi alto. Ecoa ainda hoje. Mostrei fotografias da neta, tiradas na pressa para estar ali com ela antes que o tempo nos vencesse. Faltava-me ar. Precisei sair. Cheguei até a Confeitaria Brasil e pedi uma caixa com Chapéu de Napoleão. Uns dez, vinte. Muitos! Quando voltei ela já estava na cama. Fui pra janela comer escondido dela o nosso doce preferido. Cheia de ciência e razão, expliquei que não era possível dar a ela aquele pequeno prazer já que estava mal de saúde. A alimentação saudável era prioridade. Os filhos têm desses pecados quando acham que sabem das coisas. Mas veja, trouxe uma música francesa que você vai gostar. Escuta. Vê isso? É um aparelho novo. Guarda um milhão de músicas. Escuta a cantora francesa.

Foi a última arte que teve. O último olhar acordado e curioso, olhar que a arte proporciona. Depois disso, feito uma bomba, acabou. O barulho foi enorme! Deixou-me surda.

A vida, mesmo comigo, andou. Parece ter ignorado que eu queria ela toda fora de mim. Distraía-me com os problemas dos outros. A dor do outro é boa porque não dói na gente. Somos até capazes de vender conselhos, de tão bons. Às vezes, vinha uma incrível melhora quando eu via que, se eu quisesse, era possível parar de andar.

Era uma terça-feira. Dia de completa insignificância. Fui pra estação do metrô mais longe de casa que meu bilhete comprava. Tinha uma nota que eu entregaria para o primeiro que encontrasse antes de tudo. Ouvi o barulho do trem. Barulho metálico de trilho, barulho que rola em círculos. Certo, não ia dar tempo nem de pensar. A gente morre mesmo é de dor, e essa ia ser tão intensa que não duraria dois segundos. Dois segundos eu era capaz de segurar. O trem se aproximou. A luz vinha chegando. Agora era só calcular e pronto. Fechei os olhos pra não ver esse feiura de perto. Perdi o trem. Ele parou. Entrei. Ele me levou pra casa. ■

Ella me esperaba en la silla, erguida como podía. Los cabellos secos por el intento de un peinado mal hecho. Entré y nos miramos evitando, cuidadosamente, las emociones que eran insoportables. Le di mi beso, mi abrazo apretado y conmovido. Abrazo con miedo de que sea el último. El crujido de su beso fue alto. Aún hoy hace ecos. Le mostré fotografías de la nieta, tomadas con apuro para estar allí con ella antes de que el tiempo nos ganara. Me faltaba el aire. Tuve que salir. Llegué hasta la Pastelería Brasil y pedí una caja de chapéu de Napoleão. Unos diez, veinte. ¡Muchos! Cuando volví, ella ya estaba en la cama. Fui a la ventana a comer a escondidas nuestro dulce favorito. Llena de ciencia y razón, le expliqué que no era posible darle el pequeño placer pues estaba mal de salud. La alimentación saludable era prioridad. Los hijos cometen esos pecados cuando creen saber sobre lo que están hablando. Pero mira, traje una canción francesa que te gustará. Escucha. ¿Lo ves? Es un aparato nuevo. Guarda un millón de canciones. Escucha a la cantante francesa.

Fue el último arte que degustó. La última mirada despierta y curiosa, mirada que el arte proporciona. Después, como una bomba, acabó. ¡El estrépito fue enorme! Me dejó sorda.

La vida, aun conmigo, siguió. Parece haber ignorado que la quería toda fuera de mí. Me distraía con los problemas de los otros. El dolor del otro es bueno porque no nos duele. Incluso somos capaces de vender consejos, como si fueran buenos. A veces llegaba una increíble mejora cuando veía que, si yo quisiera, era posible dejar de andar.

Era un martes. Día de completa insignificancia. Fui a la estación del metro más lejana de la casa que mi boleto había comprado. Tenía un apunte que yo entregaría al primero que encontrara antes de todo. Escuché el estrépito del tren. Estrépito metálico de riel, estrépito que avanza en círculos. Infalible, no había tiempo para pensar. En verdad morimos de dolor, y ese iba a ser tan intenso que no duraría dos segundos. Dos segundos yo era capaz de asir. El tren se acercó. La luz iba llegando. Ahora era solo calcular y listo. Cerré los ojos para no ver ese horror de cerca. Perdí el tren. Él se detuvo. Entré. Él me llevó a casa. ■



ARENA

Pilar Quintana

Escritora, ganadora del Premio Alfaguara de Novela 2021.

Foto *Dunas*, Sahara, 2014, Selnich Vivas Hurtado.

Salió del baño con el mismo peinado que se hacían los muchachitos de catorce de la escuela.

—Henri, ¿qué es ese peinado? —dije.

Tenía el pelo aplastado desde la coronilla hacia adelante y el capul parado como las cerdas de un cepillo. Él se encogió de hombros.

—¿Te lo has visto bien?

Se encogió de hombros.

—Lo tenés todo aplastado.

Se encogió de hombros.

—Hacia adelante, con el capul parado.

Como solo se encogía de hombros, le cogí la mano.

—Vení —le dije y me lo llevé al baño.

Quería que se viera en el espejo grande de encima del lavamanos.

Lo que llamábamos el baño era un cuartito con un lavamanos y un inodoro. Lo que llamábamos el lavamanos era una vasija de cerámica que alimentábamos con el agua del pozo traída en una jarra. La vaciábamos por las mañanas en la huerta. No se podía desperdiciar ni una sola gota.

—Mirá.

Saqué el espejo de mano, el que usaba para depilarme las cejas. Se lo puse detrás de la cabeza para que se viera desde ese ángulo también.

—Mirate. Date cuenta.

Él se miraba con atención y detenimiento, en el espejo grande y en el pequeño, por delante y por detrás, estudiándose el peinado.

—Ese es el peinado que se hacen los muchachitos de catorce. Vos tenés cuarenta. Me ignoró mientras se miraba. Terminó de mirarse y salió hacia la sala. Me fui detrás.

—¿Te lo vas a dejar?

No dijo nada. Se limitó a dejarse perseguir por la sala. Yo no lo podía creer.

—¿En serio te lo vas a dejar así?

Él no mostraba la intención de decir o hacer algo. De volver al baño, por ejemplo, para arreglarse los pelos. De arreglárselos ahí, aunque fuera solo con la mano.

—¿Te lo puedo arreglar yo?

Por fin se detuvo. Me miró como si fuera a responderme. No lo hizo. No dijo nada. Fue hacia el rincón donde arrumábamos las sillas blancas de plástico. Sacó una y se sentó con los brazos cruzados.

Era alto. Ahora su cabeza, con él sentado, quedó a mi alcance. Lista para que le arreglara el peinado. Me le acerqué estirando la mano, despacio, para que entendiera mi intención. Me hizo el quite sin pararse de la silla. Un movimiento rápido como de banderillero. Me asusté y me detuve al instante. Volvió a mirarme, esta vez a los ojos y muy fijo.

—Si seguís con el tema... —me advirtió.

Desistí. Me hice el propósito de dejarlo en paz. Fui por la escoba, que estaba recostada contra la pared, y me puse a barrer la sala. No pasó un minuto y volví al tema. Le dije un montón de cosas. Le pregunté si estaba en crisis. Si los cuarenta le estaban dando duro. Si su intención era parecer de menos años.

—¿De catorce? —pregunté burlona.

Le dije que él no iba a parecer de catorce por más peinados raros que intentara. Que si a los muchachitos de la escuela ese peinado ya se les veía ridículo, cómo se le vería a él, que era uno de los profesores y tenía edad para ser su padre.

—O hasta el abuelo. Henri, vos tenés patas de gallina, las pelotas caídas y canas hasta en la barba.

Le dije que a él se le veía todavía más ridículo. Ridiculísimo. Como a un viejo de cuarenta queriendo parecer de quince.

—O de catorce —me burlé otra vez.

Le pregunté si necesitaba verse de nuevo en el espejo. Si se lo traía. Si era que estaba ciego o volviéndose loco. Si también le iba a dar por colgarse las candongas que se había quitado a los 35 o, mejor, le dije, unos blinblines como los que usan los muchachitos de catorce de la escuela. Si se iba a dejar caer los pantalones para que se le viera la marca de los calzoncillos.

Él nada más me miraba, callado, con los ojos como sumergidos en un pantano. En un momento pensé que mis palabras le estaban llegando y que reaccionaría. Que estaba esperando a que yo acabara de hablar para ir a cambiarse el peinado. Que volvería con su pelo de siempre, un pelo soñoliento, medio desordenado, que ya se le estaba poniendo gris, para sincerarse.

Sí, me están pegando fuerte los cuarenta, diría, no es fácil. Yo lo abrazaría. Nos reiríamos. Menos mal no tenemos plata, diría yo. Y él: Ya me habría comprado un convertible rojo. Nos reiríamos de nosotros mismos, de lo que el tiempo va dejando depositado, de los rescoldos que guardábamos en el fondo.

Lo que hizo, en cambio, fue levantarse de improviso. Retrocedí por instinto, amedrentada como un animal pequeño. Pensé que me callaría con un grito. O, algo peor, que levantaría la mano y se abalanzaría sobre mí.

—Me voy —anunció sin aspavientos, y así lo hizo.

Yo seguí con la escoba. Mientras barría, pensé que estaría caminando, alejándose de la casa y del pueblo. Un puntico en la distancia. Un puntico móvil en la inmensidad desierta.

Barrí la casa. Los pisos, las paredes, los muebles, los cuadros, hasta el cielo raso. Saqué la arena de los rincones donde se acumulaba. Detrás de las patas de las mesas, entre los cojines del futón, las grietas del piso y las paredes, los marcos de los cuadros, la esterilla del cielo raso, las esquinas. Saqué la arena de todas partes y la casa quedó inmaculada.

Fui a bañarme al pozo, con una totuma, asegurándome de que el agua cayera en el balde con el que regábamos la huerta. Me saqué el sudor y la arena que se me pegaba al cuerpo y se metía por entre los pliegues de la piel.

Henri estaba en la casa. Había cerrado las puertas y las ventanas. Solo faltaba desenrollar el plástico negro de la entrada que ayudaba a guarecernos del frío de la noche y las tormentas de arena. Estaba sucio y sudoroso, sentado en la banca de la entrada, mirando el atardecer.

—Qué belleza —dije poniéndome a su lado.

El sol era una bola enorme que se escurría por el horizonte. Me sentía contenta. La casa y yo estábamos limpias. Se me había olvidado lo del peinado. Ni siquiera noté si lo llevaba. No se me ocurrió fijarme. Me volví hacia él para preguntarle cómo le había ido en su caminata. Él se estaba terminando de desamarrar los cordones de las botas. Sacó un pie y la arena se derramó por el suelo.

—Henri, ¿qué estás haciendo?

—Me estoy quitando las botas.

—¿No te das cuenta cómo está la casa?

—Como una tacita de té —dijo con un tono que no pude saber si venía cargado o limpio—, tan pulcra como vos.

Lo miré tratando de entender. De anticipar lo que haría. Se quitó la otra bota y de nuevo se regó la arena. Yo todavía no creía que lo estuviera haciendo a propósito. No di crédito hasta que levantó las dos botas, me las mostró y puso una boca abajo para dejar salir la arena que guardaba.

—Imbécil —dije.

Me miró por un instante, ahí sentado. Luego me apuntó con la boca de la otra bota y me lanzó la arena a la cara. Pensé que había sido una equivocación, un accidente, un movimiento involuntario, una broma. Que correría a sacudirme la arena de la cara, llevarme al baño de la mano, decir que lo sentía y no entendía qué le había pasado. Pero la arena se metió en mis ojos y él jaló la cuerda que desenrollaba el plástico negro. El desierto y los restos del atardecer quedaron afuera. Adentro se hizo de noche.

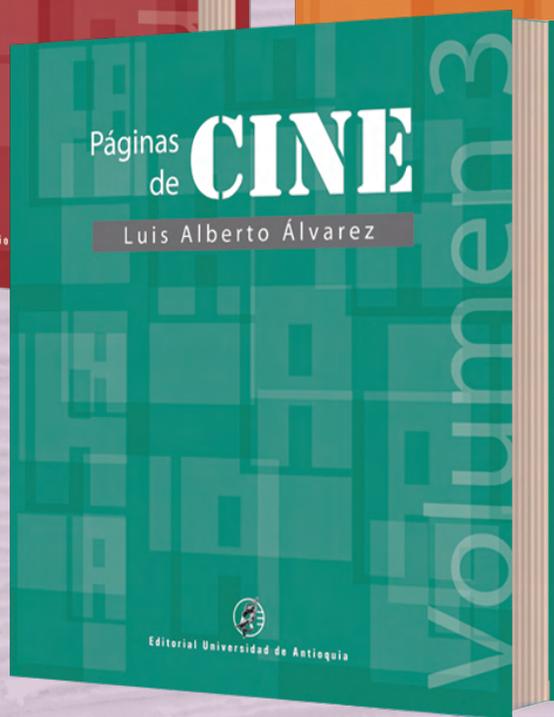
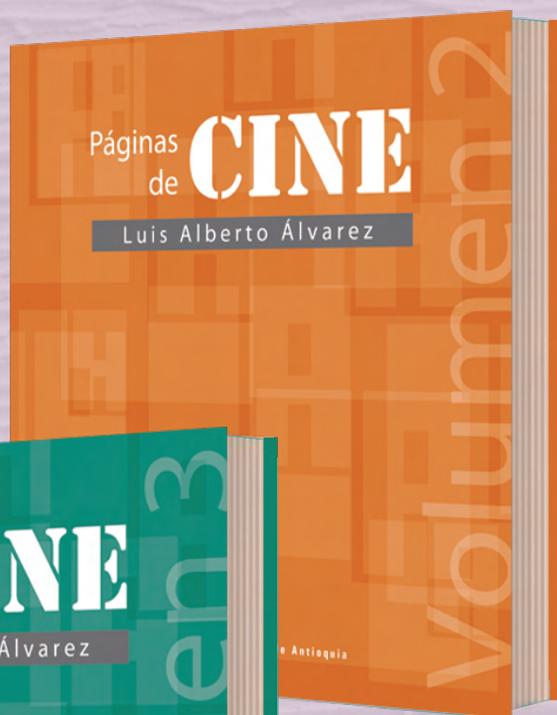
—¿Esto era lo que querías? —dijo y se levantó violento.

Yo estaba desesperada, tratando de sacarme la arena de los ojos. Esta vez no tuve tiempo de retroceder. ■



Editorial Universidad de Antioquia®

Una editorial
para leer el mundo

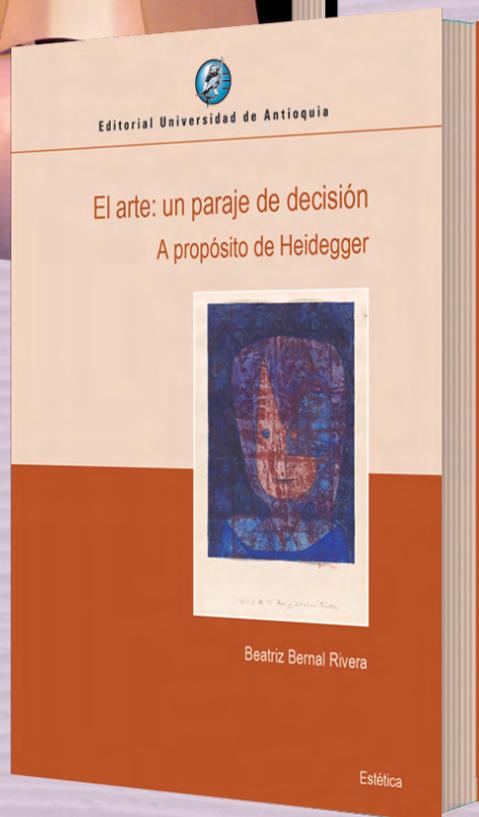
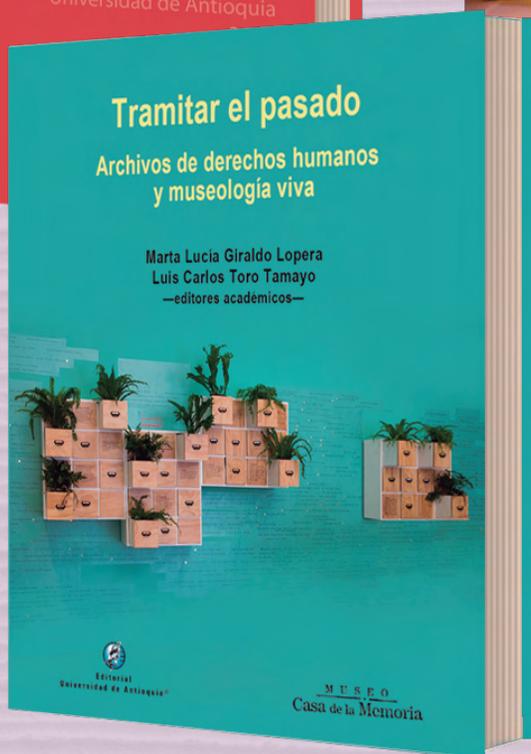
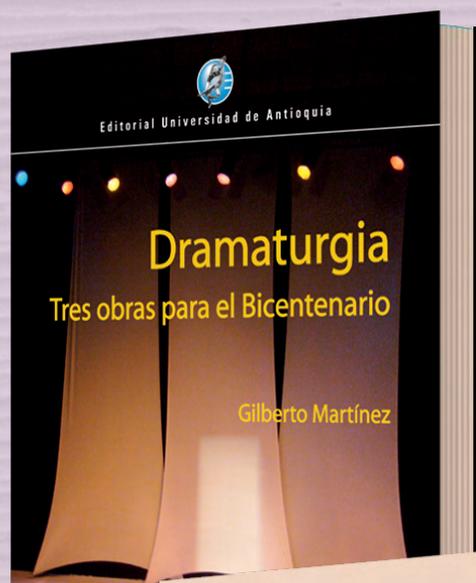
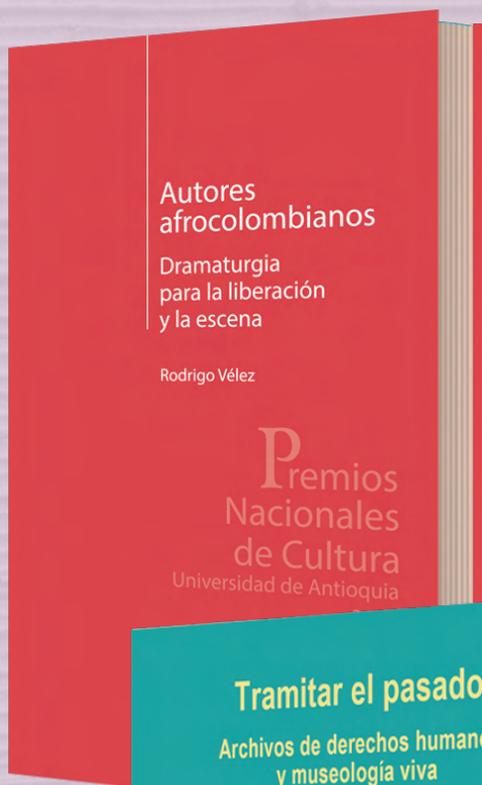


Venta en línea



@editorialudea





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



Trapo rojo en ventana

Ricardo Contreras Suárez

Escritor e investigador literario.

Detalle *Trapos rojos*, 2020, Ana María Jiménez Vélez.

Lo primero fue el grito.

La boca no pronunció palabra alguna.

Un trapo rojo reemplazó la palabra.

Y el intruso carmesí se extendió por la ciudad,

buitre herido en su sueño gris,

ola roja que cabalga desde las llanuras incendiadas del vientre.

Y se escucharon los megáfonos en cascada,

unos tras otros, se arremolinaban en voces venidas desde otros horizontes.

Y los ecos se hicieron bosque yermo,

fruta seca y sin semilla,

canción de un dios ebrio y despiadado.

Un dios con boca y sin apetito nació muerto.

Su tartamudeo no refrescó la ausencia de la lluvia,

sus ojos fueron un girasol negro bajo la tierra.

Y los hombres de barro intuyeron de qué fango fueron hechos.

Las flores a veces crecen en los pantanos.

Tan solo un croar reverbera entre las piedras,

entre los líquenes de calles olvidadas

y en las ventanas de trapos rojos.

Cualquier cosa es ayuda, dicen las voces que extienden las manos,

manos de líneas que se tocan más allá de sus fronteras

y que me rozan en el aire, en las ruinas de algún imperio antiguo.

El único dios es un pan con aguadepanela, pero es un dios esquivo.

Trapo rojo tras trapo rojo se halla la vida desvelada.

La luna ya no es de queso, es el ojo de un ciclope ciego que sueña con Nadie,

y en las calles resuena un gritomudo que ondea en las ventanas...

...¡Tengo hambre!

...¡Tengo hambre!

...¡Tengo hambre!

La noche se extiende de las alcantarillas a las pestañas.

El silencio se ha hecho cuna y cuchillo. ◻

Si mañana me matan, Madre

Ricardo Contreras Suárez

Foto *Cuerpos gramaticales*, Museo de la Paz Gerniks.



Si mañana me matan, madre
Si mañana de mí no se halla ni mi sombra
Y soy todo sombra entre otras sombras que es este país...
Diles a los que pregunten por mí
que amé este aire que te circunda y que todo calla,
este sol que calienta mis huesos bajo alguna fosa común
esta lluvia que refresca mis cuencas vacías de no verte.

Si mañana me matan, madre.
Si después de mañana para mí no hay mañana
no mires con sospecha al vecino, al desconocido en la calle, al que va y al que viene
mira en sus rostros mi rostro perdido en el tiempo
y advierte en sus miradas la luz que arrullé en mis ojos
y abraza en la distancia su fugaz tránsito
el milagro de ser otro, distinto pero a la vez tan nuestro.
Mientras tanto yo, Madre
naceré a la tierra como antes nací a tus brazos
y veré hacerme luz en la luz y agua en el agua
y mis miembros, hechos polvo, se dispersarán
en cada rincón en que no estuve
y llegarán hacia ti
siendo yo el polvo que se asienta en los muebles viejos
en la radio que ya no suena
en el cuadro que cuelga en la pared y que nadie recuerda.

Remueve entonces, Madre, aquel polvo
remuévelo con la generosidad con que me lanzaste al mundo
que yo estaré ahí, para sentir que me acunas en tus brazos
y si limpias todo como lo has hecho siempre
y no queda polvo en ninguna parte
yo volveré a la mañana siguiente
con el primer rayo del sol estaré allí
partícula a partícula,
para envejecer a tu lado. ■

Duermevela

Andrés Álvarez Arboleda

Poeta, profesor universitario.
Abogado de la Universidad EAFIT.
Magíster en Literatura de la Universidad de Antioquía.
Foto *Sin pijama*, Lanpernas.



Toda la noche nos tasó mal la balanza del cielo y amanecimos pobres de cuerpo y de palabra como dos soles lánguidos ahora una y otra y otra mano penden pesadas sobre el centro ¿de qué cuerpo van para qué cuerpo? en la alcoba sin tregua desfilan por la orilla húmeda estas manos húmedas y pulidas en la rueda del azar ¿qué noche? toda esta noche nos tasó mal la balanza del cielo y amanecimos con el cuerpo ajeno y la palabra mascullada duerme cierra los ojos y duerme un sol lánguido meterá por la ventana sus rayos y palidecerá nuestro cuadro amatorio sin cielo y sin balanza del cielo mañana seremos el diálogo duermes ¿todavía? el poema de la piedra lanzada hacia atrás y la inmortalidad de la alcoba que no necesita del cielo toda la noche todas las noches nos tasó mal la balanza del cielo por las fracturas de la devoción se filtra el peso de la palabra como un líquido amargo ¿y mañana? seremos el diálogo pobre de cuerpo y de palabra ahora una y otra y otra mano penden pesadas sobre el centro entre la divinidad y el fango. ■

En la habitación vecina

Andrés Álvarez Arboleda

Foto *Pick a door*, Project-128.



Oigo cómo, en la habitación vecina, se pone unos atavíos fúnebres cuando cae sobre sus hombros, el chal suena como el vuelo de un ave demasiado pesada para ese vuelo Qué podría decirle yo, ahora, con palabras igualmente fúnebres que no es a mí, por cierto, al que la muerte se le viene metiendo por la boca Qué otra cosa que desde que se convirtió en fantasma me interrumpe los sueños Pero aunque le dijera de la muerte y de los sueños nada podría escuchar, porque no quiere aunque le dijera del cuerpo que me arrebató un día de su juventud, y que aún me dejó la herida, nada podría escuchar En la habitación vecina se quita y se pone *esos* atavíos cada noche Una noche ya no la voy a escuchar. ■

Escena de emboscada

David Marín-Hincapié

Escritor y profesor de literatura.
Filólogo Hispanista, Universidad de Antioquia.
Foto *Colourful cricket*, Sylvia Sassen.



El grillo se levanta en la oscuridad. Sus patas trabajan la belleza,
le imprimen la presencia ritual con la que emerge invisible y avanza
hasta la casa.

Pasajero de incandescencias y ruinas, te desprendes de un duro
sueño donde el ruido es dulce y tensa la penumbra.

Justo en la extenuación el monótono ausente surge del llanto y
desliza un pulso de aire oscuro hasta las venas.

Premonición del fuego que enloquece en tus manos y es lugar de
apariciones. **U**

Escena de danza

David Marín-Hincapié

Foto *Ecos silenciosos*, 2017, Rodrigo Díaz.



No fluye de tus manos la invención de signos que anticipan el
último de los aullidos.

Buscas sustraído de la realidad, que se acumula en cólera, y
prefieres no conocer el mapa, no construirlo, no tantearlo.

Por lo pronto danzas para que el círculo iluminado se desnude en
completa mansedumbre y sea necesario sumergir en las aguas
las cosas que no pasan de ser meras cosas.

El espacio lunar, imagen vibrante de tu deseo, evoca intimidades
hace mucho expulsadas de aquí.

Ante ese paisaje toda maduración retrocede a la desidía y acabas
en otro jardín: figuración y memoria de otra distancia. ■



Madrigales

Omar Castillo

Poeta, ensayista y narrador colombiano.
Foto *En blanco*, 2018, Victoria Holguín.

I

Tus labios de carne de agua para el beso
De saliva de fuego para la caricia

Tus ojos anidados por el verde de aves migratorias
Que con su vuelo invaden mi piel

Piel la tuya reclinada en el aceitoso sudor
En el aliento leve y penetrante del tacto

Tu cuerpo de sustancias de sueño que se estremece
Por la aurora de mis manos que te surcan intensa
Aprehendiendo tu noche húmeda

Tus nalgas alzándose en su balanceo
Escarbando el gozo de tu queja
El grito de tu estampida

Así has vuelto en mi sueño
Intacta piedra impactando
Sobrecogiendo mi despertar

II

Las hojas de mis ojos persiguen
El balanceo de tus caderas de nube
Que se entregan al viento de la tarde

El brillo de tus ojos que emigran
Ajustándose a las corrientes de aire
Acuñadas por mi piel que te sujeta

Mientras te reclinan en los flujos
Del fuego que te penetra
Suspendida en la tarde magenta

Así en esos inscritos susurros
Sobre la piedra de la ausencia
Que ya no impacta ni sobrecoge

Unas desasidas manos te recorren
Aprehendiendo en lo intacto del olvido
Tu cuerpo de sustancias de sueño que se estremece

III

Vuelve el agua en el habla silenciosa
Piedra lustral impactando en la memoria

Haciéndose polvo en los cuerpos
Entrelazados por el viento orfebre

Por la luz que los recoge invocando
Los gozos de su desnudez

Tus labios de carne de agua
Que se aproximan como una braza
Sobre la piel ardiente y sudorosa

Braza cuyos ojos de un verde migratorio
Encienden la danza y el extravío
Entre los cuerpos que se friccionan

En un abrazo de filos interminables
De ausencias que solo el espejo
Memorioso de un sueño presencia 

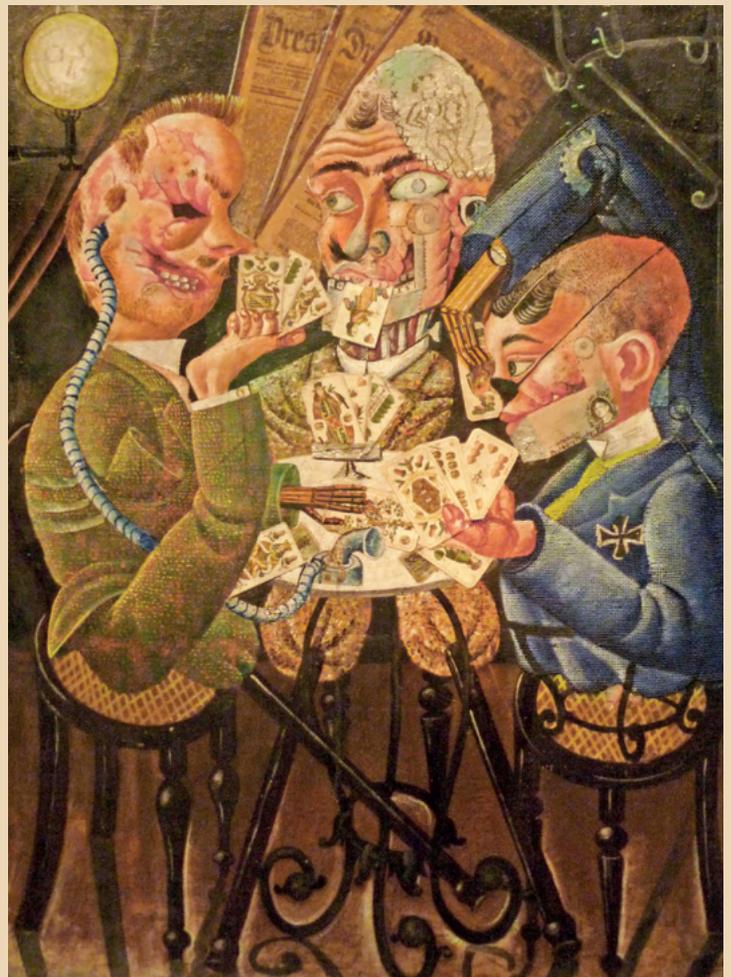
PRÓTESIS SIMBÓLICAS

María Isabel Gaviria

Filóloga hispanista y Magíster en Estudios Iberoamericanos.



Mujeres blancas, provincia de Ocaña, 1850.
Carmelo Fernández



Die Skatspieler, 1920
Otto Dix

Las prótesis son figuraciones de la cultura, por medio de ellas es posible conocer las diferentes representaciones de la realidad. En ellas están reveladas sus transformaciones y sus necesidades de cambio para garantizar la existencia. Las prótesis hablan de cómo se construye la sociedad y el individuo y cómo cada época se ha ido moldeando de acuerdo con sus propósitos, contradicciones y acontecimientos. Ellas son rasgos que la cultura va adoptando, son el artefacto que de manera ambivalente se posiciona a la delantera para resistir al cambio al que obliga la aceleración del tiempo, pero terminan por intensificar el ritmo al crear una dinámica en donde aparentemente todo puede ser sustituido o intercambiable.

La prótesis nos sirve para pensar la cultura. Para entender su funcionamiento es preciso advertir su composición ambivalente desde lo material y lo simbólico. La prótesis no solo se instala en un cuerpo mutilado; también en una existencia amputada. Es por esto que se debe entender la prótesis no solo como una pieza que se introduce en el cuerpo para sustituir la falta de un órgano, sino también en tanto que es un artefacto que se adhiere al cuerpo para transformarlo, para deformarlo de acuerdo con las condiciones históricas. Así, el cambio incesante implantado por la modernidad capitalista se erige como única forma de vida posible. Por esta razón, el ser humano y su cuerpo se hacen insuficientes, de ahí que tenga que recurrir a las prótesis para enfrentar esta condición cambiante en la que sin importar cuántos artefactos se añadan o cuántas formas asuma el cuerpo terminará por ser una forma acumulada que evocará la presencia fantasmal de lo mutilado. En este contexto, el surgimiento de un *homo proteticus* coincide con la tecnificación y la industrialización que pretendían ser la promesa que solventara la escasez. No obstante, dicha promesa sigue siendo fallida. Esos mismos medios que podrían ser la solución, según Bolívar Echeverría, son usados de igual manera para la destrucción.

La maquinización a la que nos enfrenta el *homo proteticus* no solo está relacionada con la fascinación de los tratados del siglo xvii y xviii, en los que se hacía una analogía del cuerpo humano con el funcionamiento de una máquina, sino con la fantasía que produce la figura del autómatas en la literatura del siglo xix y aquellas representaciones de las vanguardias del siglo xx en donde el hombre y la máquina son ya indivisibles. El *homo proteticus* adquiere un cuerpo que no encaja. Es un cuerpo que se vuelve fragmento en busca de su totalidad. Se vuelve parte, porque se divide en sus prótesis que se quitan y se añaden para conformar un cuerpo desarmable. Él se construye deformado ante la imposibilidad de que sus piezas se acoplen interiormente. Por esta razón las prótesis se conforman aquí como un suplemento de un cuerpo que es ya un residuo. Un ejemplo de esto puede observarse en el collage *Die Skatspieler*, Jugadores de cartas (1920), del pintor alemán Otto Dix. En él tres veteranos de guerra están en medio de una partida del popular juego

llamado “Skat”. Sus cuerpos mutilados y deformados se mezclan de manera grotesca con las prótesis que parecieran rivalizar con lo que aún les queda de humanidad. Esta pintura dadaísta no solo denuncia las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, sino que también es una crítica a la maquinización del cuerpo, demasiado frecuente en la actualidad.

Por otro lado, si asumimos, junto con Walter Mignolo, que la colonialidad es la otra cara de la modernidad, entonces el sujeto colonizado se nos presenta como un otro convertido en prótesis. De esta manera si la prótesis de la modernidad tecnificada es la máquina, desde esta otra perspectiva, la piel es la prótesis de la colonialidad. Era posible “blanquear” la piel no solo con el mestizaje, sino que este proceso requería toda una performatividad acompañada del vestido y los alimentos que se consumían. En este sentido la piel es una barrera que se antepone a pesar de que es el principio de todo contacto, pues impide el acceso al otro y a un lugar en la escala social. Al pensar, por ejemplo, en las *Wunderkammer* y su papel en la colonización, se podría plantear que los objetos trasladados desde las colonias a ocupar un espacio en estos gabinetes de curiosidades evidencian la concepción del otro como prótesis. El otro que es prescindible puede ser almacenado, transportado, descontextualizado. Por esta razón, en varios momentos de la historia, ese otro que es tratado de manera suplementaria se ofrece en sacrificio a la razón instrumental y sigue engrosando la cifra de muertos. La situación anterior puede ser ejemplificada con una de las acuarelas de Carmelo Fernández Ocaña, *Mujeres blancas* (1852). En ella se muestra la performatividad de la blancura en la que dos mujeres de clase alta son escoltadas por una de piel más oscura. Esta clasificación racial llevada a cabo por los cuadros de castas en el siglo XVIII responde a un procedimiento de la Ilustración europea en donde se establece la imagen de un otro que se ve diferente y en esa medida se limita su accionar en la sociedad. Aún hoy, estas imágenes racializadas perduran como prótesis incrustadas en nuestra cotidianidad.

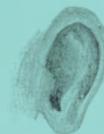
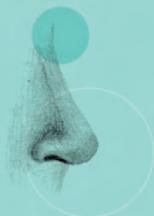
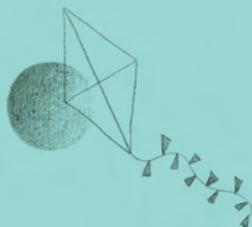
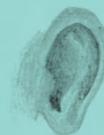
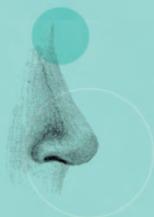
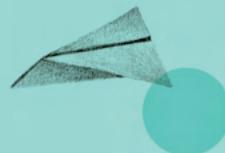
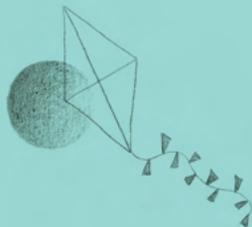
La prótesis nos confronta desde la materialidad de la cultura. Es en este sentido que el antropólogo Roger Bartra hace referencia a la “prótesis cultural”. Hablar de prótesis culturales no desconoce las materialidades, por el contrario, abre la posibilidad interpretativa de que si existen artefactos que se anteponen al cuerpo, de igual manera adoptamos discursos e imágenes que influyen en la manera en que nos comprendemos en tanto cultura. Este tipo de prótesis se enmarcan en un sistema simbólico. Aquí se incluyen las estructuras sociales, los sistemas de valores, las emociones, los discursos que como comunidad a nivel global y como comunidades diferenciadas hemos

construido para narrarnos. A lo largo de la historia, la cultura ha ido creando objetos, procesos y estructuras que funcionan a manera de prótesis y han ido moldeando los cuerpos y también las maneras de habitar y de pensar. Estas han intervenido en la construcción de la sociabilidad, en la forma en la que nos percibimos y en la que reproducimos la imagen del otro en ocasiones semejante y en otros momentos estereotipada. Esto quiere decir, por ejemplo que las expresiones que se fijan en la lengua para conformar estereotipos de raza, clase y género se encuentran dentro de aquellas prótesis simbólicas que establecen una imagen fija del otro, la cual es reproducida permanentemente y que sirve de base para la justificación de su inferioridad según lo analiza detalladamente Homi K. Bhabha al explicar el funcionamiento del estereotipo dentro del discurso colonial. Que el negro es malo, que el indígena es pobre, que la mujer es histérica son expresiones protetizadas que se han fijado y se han antepuesto a la manera de un filtro que atraviesa las formas de interacción social y que al mismo tiempo se imponen como una plantilla fuera de la que no se permite otra visión. Es por esto que la prótesis al ser un mecanismo analítico se nos presenta de manera ambigua porque, aunque supone un cambio, algo que se puede poner y quitar, también puede ser una deformación que fija y condiciona. No obstante, desde esa misma ambigüedad, la prótesis posee dentro de sí misma el mecanismo que la desactiva y le permite movilizar las estructuras y las imágenes que han permanecido ancladas. De esta manera la prótesis se convierte en un elemento de análisis que señala críticamente los puntos y los discursos a revisar, pero al mismo tiempo, a través de ella es posible un reversamiento y una resignificación; ella también es un mecanismo que ofrece herramientas para construir subjetividades y discursos alternativos.

La cultura habla mediante sus prótesis y nos enfrenta a diferentes perspectivas en las que se aborda la corporalidad, la imagen del otro y las figuras del pensamiento que acompañan el discurso. No obstante, se debe ver en las prótesis que la cultura va adoptando para sí una posibilidad, desde su fragmentación y su multiplicidad ambivalente, de redefinir y asumir posturas móviles diferentes a las tradicionales. En una época en donde la acumulación de objetos se vuelve cada vez más abrumadora y en la que las fronteras entre lo humano y la tecnología son aún más borrosas, mi propuesta para pensar la cultura y al sujeto por medio de la prótesis, consiste en intentar ver a través de ellas un mecanismo para pensarse críticamente. La prótesis deberá ser un dispositivo interdisciplinar y polifacético para analizar la cultura y el sujeto desde una perspectiva poscolonial, poshumanista y de género. 

Diverser

Grupo de Investigación Pedagogía y Diversidad Cultural Universidad de Antioquia



Diverser es una obra de ficción, una invención humana que se teje con los hilos de la realidad sobre la diversidad cultural en las escuelas y con el compromiso político de un presente que sabemos lábil para hacer un futuro posible.



E- mail: grupodiverser@udea.edu.co
Tel: (574) 219 57 22 - 219 87 10



Ilustraciones, Carolina Marín Londoño

ARTES

LA REVISTA

ISSN: 1657-3242



Publicación arbitrada de la Facultad de Artes
de la Universidad de Antioquia.
Reseñas, artículos críticos y
producción investigativa sobre las artes.

Apuntes de libreta, Hernán Marín, 2017, grafito sobre papel, 56x38 cm



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
1803
Facultad de Artes

E-mail: publicacionesartes@udea.edu.co

Tel: 574 2198682 - 574 2198880



@artslarevista



artslarevistaudea



Artes la Revista

EN LOS CLAUSTROS DE QUINTÍN LAME

Christian Benavides Martínez

Estudiante Maestría en Literatura, Universidad de Antioquia.

Foto tomada de *El indio Quintín Lame* (1973, p. 137),
de Diego Castrillón Arboleda.



Pese a haber vivido más de seis años en Popayán, Cauca, mientras estudiaba ingeniería en electrónica y telecomunicaciones, jamás escuché palabra alguna sobre Manuel Quintín Lame Chantre. Eso sí, muchas veces fui a la Casa Museo Guillermo León Valencia, en cuyos patios nos sentábamos los viernes por las noches a escuchar cuenteros, y me sorprendía al ver que un evento oral atraía más público que los libros que yacían en la Biblioteca del Banco de la República de esa ciudad, ubicada cruzando la calle. Eso sí, muchas veces fui a Piendamó a visitar a un tío que tenía una droguería en el pueblo, sin que me importaran las protestas de varios compañeros que afirmaban ser incapaces de viajar en esos buses repletos de ‘indios que huelen a berrinche’, pero sin confesarles por vergüenza que me maravillaba el escuchar el ‘dialecto’ de los ‘guambianos’. No sabía entonces qué tenían que ver las comunidades Nasa y Misak con Manuel Quintín. No sabía entonces del odio desmedido que despertaba en los Valencia.

Debieron pasar varios años, cambiarme de ciudad, sufrir una crisis vocacional, reconciliarme con la academia y estudiar otra carrera, para escuchar sobre este personaje en un salón de clase. Estábamos aprendiendo sobre la repartición imperialista que hicieron de Colombia en el siglo XIX. Recuerdo que, tras mencionar una masacre a mano de franceses en las minas decimonónicas del Pacífico caucano, el profesor de Historia dedicó un par de clases para hablar del Cauca y enfatizar en un indígena emblemático que fue encarcelado cientos de veces por defender la tierra colectiva y los derechos de los suyos. Mencionó que escribió una obra extensa a la que nadie le presta atención debido al espíritu arribista y racista que impera en el pensamiento colectivo que desdeña de su herencia amefricana. Recuerdo que me parecía estar escuchando hablar de un ‘Mandela colombiano’ llamado Manuel Quintín Lame Chantre.

Digo me parecía, porque se me antojaba increíble el no haber oído sobre él durante todo el tiempo que viví en el Cauca; digo estar escuchando, porque su historia captó poderosamente todos mis sentidos; y digo hablar, porque en realidad nunca leímos un solo párrafo de la obra de Quintín Lame, e incluso el profesor no estaba seguro de recordar el título de aquel libro.

Pasó poco tiempo para hacerme de una copia del misterioso libro. Su título me parecía un tanto difícil de recordar por su extensión, y comprendí el lapsus del profesor: *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas* (1939). Me resultó curioso que se llamara ‘indio’ a sí mismo, que se educara en las selvas... Tenía muchas expectativas de su lectura por todo lo que había escuchado, sin intuir que justo aquello implicaba un profundo problema de concepción: llegué a sus páginas con el deseo de encontrar una lírica poderosa, a mi escaso entender; esperaba toparme con una prosa similar a la de un Epicuro, un Papini, un Thoreau, u otro escritor antisistema. Viví en carne propia el rechazo a la obra. Estaba escrito en español, es cierto, pero

me costaba seguir el hilo de lo narrado. Recordé las palabras del profesor: espíritu arribista y racista. Me dije que no tenía que ver conmigo, y me arrojé a una segunda lectura. La resistencia persistía... Me hice de un bagaje sobre estudios culturales, decoloniales, ecocríticos; repasé el conflicto cultural desde el punto de vista de intelectuales andinos a partir del siglo xvi y conocí a Guaman Poma de Ayala, Pachacuti Yamqui. Pero el problema seguía siendo mío. Aunque involuntariamente rehusaba volver a la obra, me interesé en la vida del autor: entendí que una lectura inmanente era insuficiente no solo por la necesidad del contexto sociohistórico en que se dio la obra, sino porque debía desplazar mi habitual postura de lector para darle cabida a la propia naturaleza del texto. Entonces comprendí que mis pretensiones eran las de leer a Lame Chantre bajo coordenadas eurocéntricas; no fue sencillo aceptarlo, la idea de abrirnos a discursos bajo otras poéticas ‘fastidian’ los preceptos estéticos de los “hombres que se chamuscaron los párpados de sus vistas de quince, a veinte y treinta años de estudio” (1939, p. 113). Definitivamente tenía los ojos chamuscados, y sincerarme al respecto, me abrió un nuevo horizonte de expectativas. Si bien todo el ‘marco’ que había leído me daba ciertas herramientas de comprensión, solo la misma obra planteaba las bases en que debía ser entendida.

La primera figura poderosa de Lame Chantre con la que sentí que pude conectarme fue aquella de “transformar el pensamiento”. En primer lugar se da una transformación por vías coercitivas que, a raíz de la colonización del pensamiento, arrebataron las lenguas ancestrales del autor (nasa yuwe y nam trik); luego surge otra ‘transfiguración’ con la que el intelectual andino “transformó la cabeza del lobo montéz en la de un hombre” (p. 64). Lame Chantre se reconoce inoculado como primitivo, “asno montéz”, por parte de la civilización española y sus defensores, quienes bajo la Ley 89 de 1890 consideraban menores de edad a todos los miembros de las comunidades ancestrales. Tras dicho reconocimiento y romper con el yugo del terraje, transformó su cabeza en la de un ‘hombre’. En un texto previo de 1927 escrito en la cárcel ya había dicho algo similar: “se levanta el genio de mi persona, iluminado” (1927, p. 468). El que se haya declarado ‘hombre’, ‘persona’, ‘iluminado’ debe entenderse como una vía que cuestiona y combate a la sociedad que lo había condenado a la inferioridad intelectual, al punto de sacudir sus cimientos.

Por aquel tiempo estábamos viendo un curso sobre Rilke en el que el profesor de literatura nos presentó dos conceptos suyos: el vasallaje a la letra y la orfandad epistémica. Más que con Rainer, los entendí con Manuel. En la misma proclama de 1927 escribió: “puede remedar tranquilamente las palabras del español [...] me lanzo con mi pluma sin temor de ninguna clase y descorro ese oscuro velo con que los hombres de civilización, instrucción cristiana, han eclipsado hasta hoy el derecho natural de la raza indígena” (p. 468). Ese

oscuro velo de la servidumbre intelectual a la que han estado sometidos sin duda se corresponde con el vasallaje a la letra. Lame Chantre desdeña tal posición al ‘remedar’ y ‘lanzarse con su pluma’ precisamente para ‘descorrer’ ese vasallaje. Me pareció una táctica supremamente ingeniosa y riesgosa al tiempo aquello de apoderarse de una tecnología del adversario (la escritura) para iluminar el derecho natural opacado por ‘el eclipse’ de la civilización occidental. Táctica que cobra todo su esplendor en las 118 páginas de los *Pensamientos* (1939).

Además de remedar el español, Lame Chatre también pudo “interpretar lo escrito en ese libro de piedra nivelado por el pensamiento de mis antepasados indígenas” (1927, p. 468). Ya en su obra magna, el penúltimo capítulo titulado “El nacimiento de la fuente en la oscuridad” alude a la abdicación de la orfandad producto del eclipse, es decir, “en medio de la ineptitud del analfabetismo del salvajismo” (1939, p. 107) a los que son sometidas las comunidades ancestrales. Lentamente se abre el cauce del “pensar, para pensar” (p. 110), al punto de defender que la naturaleza es la gran pedagoga por excelencia, de equiparar la sabiduría ancestral al conocimiento occidental y enaltecerla como legado de la humanidad.

Es notorio el calibrado diálogo que sostiene con las escrituras fronterizas de todos los rincones del planeta al compartir su visión por cuanto denuncian que Occidente no es dueño de la ciencia ni del pensamiento, y rescatan que sus territorios son lugares válidos e idóneos para el cultivo del conocimiento: “por esta razón, yo también debo hablar como lo hago de los claustros donde me educó la Naturaleza; ese Colegio de mi educación” (p. 109). Entonces comprendemos que utilice la figura del ‘libro’ para reclamar que las nociones de mundo propias de su cultura sean reconocidas como legítimas.

Con satisfacción y desazón puede comprenderse que los textos de esta naturaleza son producto de confrontaciones políticas con la misma realidad de quienes escriben. Satisfacción porque se amplían no solo las fronteras literarias, sino la capacidad de introspección mientras leemos y sopesamos nuestro papel de pavonear con orgullo los pendones de la razón instrumental con maestría militar. Desazón porque debemos encontrar el antídoto que sane el veneno de nuestra sangre para desintoxicarnos, precisamente, de semejante amargura. La tarea que nos queda es transfigurar nuestras cabezas. ■

Referencias

- Lame Chantre, M. Q. (1939|1984). *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*. En G. Castillo-Cárdenas. *Theology and the Indian Struggle for Survival in the Colombian Andes: A Study Of Manuel Quintín Lame's Los Pensamientos* (Tesis doctoral) (pp. 352-416). Michigan: University Microfilms International, Columbia University.
- Lame Chantre, M. (1927|2005). El derecho de la raza indígena en Colombia ante todo. El misterio de la naturaleza educa al salvaje indígena en el desierto. En F. Romero. *Manuel Quintín Lame Chantre. El indígena ilustrado, el pensador indigenista* (pp. 468-476). Pereira: Papiro.

TOMÁS, LOS MARES Y EL MAR

Comentario primero ante la obra de Tomás González

Sebastián Castro T.

Filólogo hispanista. Universidad de Antioquía.

Foto *África mirando a América*, 2014. Selnich Vivas Hurtado.



Cuando mi hermano mayor me regaló el que fue mi primer libro de Tomás González, lo obligué a que escribiera una dedicatoria en la primera página de *El lejano amor de los extraños*. Él, por lo general parco en los gestos de cariño, garabateó con seriedad un breve párrafo que habla de los momentos en que se nos agotan “las palabras que se dicen” y solo queda “refugiarse en los libros que hacen que el viento sople”. No sé si habrá sido un destello de genialidad o acaso la tergiversación de algún lugar común, pero creo que en la improvisación momentánea acertó a describir el carácter fundamental de la obra de Tomás, carácter que me atrevería a nombrar como *poético*. Muchos dicen y escriben *viento* sin que se inmute una pluma. El poeta dice *viento* y este se cuele en el recinto o rompe alguna rama. Es cierto que sus libros hacen que el viento sople. Y esos vientos suelen venir de sus mares. Son brisas saladas que anuncian tormentas.

Si uno regara en el suelo cada una de las páginas que Tomás González ha publicado y luego tomara una al azar, de seguro se encontraría con el mar o alguna evocación suya. Quien entra en esta literatura percibe con rapidez que el autor está obsesionado con ese mundo marino, que este lo atrae fatalmente. A lo mejor, quien lo sigue leyendo sufre de la misma enfermedad. Una que es peculiar cuando se da entre gentes acostumbradas a tener una encerrona de montañas por horizonte, pues no es lo mismo la obsesión por el mar de un montañero que la de un costeño. De ahí se sigue que sean muy distintos los mares de un Roberto Burgos Cantor, aunque a veces confluyan en imágenes similares. En todo caso, es probable que esa patología común sea la fuente íntima de la magia que hace aparecer de entre las páginas del libro, o las letras de la pantalla, las gaviotas que pasan cortando el cielo, la podredumbre del mangle y la presencia amenazante de la selva. El olor.

Palmeras, turismo, paludismo, aguaceros, motores Evinrude, ron y guaro (que también es ron). Estas cosas que nombro no son distintas del mar, al menos no de estos mares, porque *el mar* no es solo esa masa de agua que se aposta al frente de todas las playas del mundo. *El mar* es cada mar, cada unidad de percepción y de espacio en el que asistimos a su presencia; conjunto indivisible de fenómenos que ocurren en nosotros al mentarlo, al estar frente a él o, mejor, rodeados por él y

sus cosas. Por eso, la frase *vamos para el mar* pinta en seguida el cuadro completo de lo que en verdad significa: imágenes llenas de carreteras, de ruptura de la monotonía, de turistas tostándose al sol, de cocos, de calor; de mujeres negras que cargan cosas en la cabeza, que hacen trenzas, que venden arepaehuevo; o llenas de soledad y árboles, de hombres con intenciones ocultas en los saludos corteses, de gente que migra, de caminatas con linterna buscando refugio al presentir la lluvia y el barro.

Sumando rasgos como un acuarelista que esboza retratos, Tomás hace aparecer los mares del Golfo de Morrosquillo, del Golfo de Urabá y esos vastos mares que descaradamente llamamos “del Pacífico”. Los centrales en su obra. De manera que a la vez que desgrana los dramas de sus personajes, escribe mediante ellos un breve lapso de la historia de estos lugares ceñidos a otras medidas del tiempo. Y viceversa; recreando poéticamente los mares a escala humana, logra arrastrarlos dentro de esos dramas para hacerlos actuar —o mostrar cómo actúan— en los destinos de los hombres y las mujeres que emergen de sus palabras.

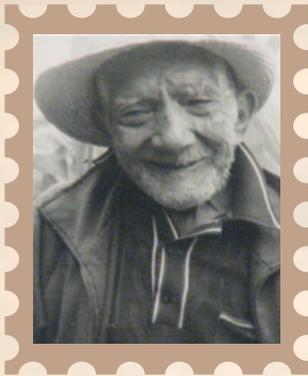
La escala humana es tal, que pareciera que estos mares tienen una asociación con el punto de la vida en el que se encuentran los personajes. Es inevitable pensar que esas asociaciones emanan de la vida de Tomás, de los momentos en que tales espacios comenzaron a existir o tuvieron un papel relevante en la sensibilidad del escritor. Primero está el mar de la niñez y la adolescencia. Este no podría ser otro que el de Tolú y Coveñas. El mar que ha sido, durante generaciones, el balneario preferido de las clases bajas y medias antioqueñas. Menos pintado por el Atrato y otros ríos que el del Urabá antioqueño, pero pintado todavía, el del Golfo de Morrosquillo es un mar casi tan turístico como el de las lejanas Cartagena y Santa Marta. Allí, seguramente, Tomás conoció el mar durante un paseo familiar. En él, debió ser bautizado por el ardor de la bestia, como ocurre en varias escenas de *Temporal*, quizás su mejor novela. Entonces, aquel mar cálido y dócil, mar-piscina en las mañanas, se le metió adentro para siempre, como a tantos. Me viene una imagen: el niño está tendido en el punto de encuentro del mar y la playa, donde se deshacen en espuma las rompientes. Arrodillado, recoge las conchas que llegan y las pone a secar en el barandal verde de la cabaña. Es casi la misma imagen del poema XLIX de *Manglares*, el libro que recoge la obra poética de Tomás, llamado “Hombre examinando conchas marinas”.

Luego está el mar de la adultez, de la aventura. Como J., el personaje de *Primero estaba el mar*, ese Tomás que me atrevo a

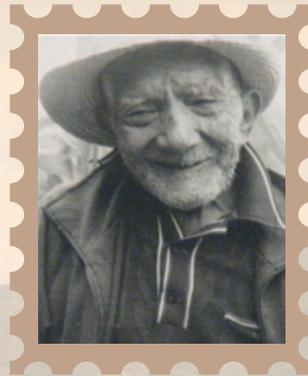
inventar en estos párrafos probablemente buscó un mar más “auténtico”, menos diseñado para la comodidad, menos atravesado por la idea de que el mar es para descansar, como se sugiere en un “vamos para el mar” vacacional. Pues el mar es algo que se le revuelca adentro, no un remanso. Entonces aparece el mar junto al cual él quisiera vivir. Un mar no sin turismo, pero de uno menos intensivo, menos parecido a una postal de Miami. Uno para retirarse de los afanes y la decadencia de la ciudad. Aparece el mar turquesa del Golfo de Urabá chocoano, lo que en el mundo común va desde San Francisco hasta Sapzurro, pasando por Triganá y Capurganá. Y aquí entra también el Pacífico. Ese mar de playas anchas como canchas de fútbol, cuando la marea es baja, y que es visitado por las ballenas, esos seres atemporales. Ambos son mares de selvas, mangles y violencia. De pueblos que viven a pesar de. En *El fin del Océano Pacífico*, más que en otras obras, el mar es además la vía por la que se escapa la sustancia del territorio en su camino a los mundos donde se la transforma, inhala o acumula. Desde casas que la selva y el mar aguardan el momento de tragarse, Ignacio y otros personajes escuchan las motosierras que derrumban monte, ven pasear por la playa hombres armados que encarnan el orden y divisan cuerpos flotantes de muerte que se hinchan bajo el cielo gris.

Como fuentes de sueños o traumas; de juego o contemplación, de riquezas y pérdida, los mares tienden a determinar estas narraciones; pero es la asociación con la muerte el rasgo que unifica definitivamente sus sentidos, su acción. No obstante, se trata de una muerte que no tiene el pesimismo de una desaparición absoluta, sino una confianza tranquila en volver a hacer parte de aquello que, presumimos, durará mientras el mundo sea mundo. Especula sobre la vida y la presencia. En el incesante batir del agua contra la arenisca de la playa, todos seguiremos siendo; quizás no el animal que deja la huella, pero sí una diminuta parte de la huella misma o de la espuma que la borra. Una concha anónima e ignorada en el amplio escenario que evoca quien dice *mar*. ■





Vilcabamba, uno de los reinos mundiales de la longevidad.



ROSENDO MULTIRRICO

Carlos Sánchez Ocampo

Cronista y viajero colombiano.

“Pobre es el que no tiene tiempo, trabajo ni criterio”. Rosendo Guerrero tenía 98 años cuando fraseó eso. Las palabras resonaron asmáticas en su boca vacía de dientes y filtradas por la saliva que saltaba de ella. Conversábamos en su huerto, en Vilcabamba, sur ecuatoriano, más cerca de las comunidades y pueblos retraídos de la selva amazónica, que de las costas del océano Pacífico que bordean el país. En ese momento tomaba uno de los varios descansos que acompañan sus jornadas de labriego. Dos por día. Un rato en la mañana, otro en la tarde. Eran casi las cuatro y esta era la tercera conversa que tenía con Rosendo. Llegué a Vilcabamba porque es famoso como uno de los reinos mundiales de la longevidad y donde él porque al indagar por la persona más anciana, me dijeron: “Es Rosendo, vive en Yamburará. Él es el mayor de aquí, tiene 98. Vaya que siempre está allá. Lo va a encontrar trabajando en su huerto”. Doña Carmita, que tenía datos tan precisos, me hablaba desde el mostrador de su almacén, pleno marco de la plaza, así que enrumbe para Yamburará.

Pero Rosendo no era el más viejo. Ocurría, como el pueblo ha ido perdiendo las calidades que alargan la vida y centenarios que den continuidad con mérito a la fama, que muchos coterráneos lo tenían por el mayor. La falsa información no estorbaba mis conversaciones con él, pues en realidad yo estaba allí por la vejez, no por el más viejo. Es cierto que hubiera preferido encontrarme a un señor de 110 años, uno de esos que ahora nombran de la quinta edad y que están haciendo preguntas que el mundo no ha sabido responder, pero Rosendo no por ser menos viejo carecía de vejez y, sobre todo, yo no tenía por qué emborronar la suerte de haberlo conocido, así que seguí mis conversas con él¹.

Desde antiguo fue cierto el beneficio natural de las aguas, frutos y clima de Vilca. Los incas disfrutaron tales dones hasta reconocerlo en el nombre: Vilcabamba. Los primeros españoles, que también acreditaron las bondades

¹Tomado del libro *Ante todo pasado*, serie de crónicas sobre ancianos suramericanos.

del lugar, supieron que aquel nombre las traducía sin mentira: Valle Sagrado. Después de ellos ese provecho persistente se concentró en sus naturales y en los que iba dejando la conquista, la colonización y todo el proceso conocido, gentes que disfrutaban, anónimas y sin reuma, ni sobrepeso, su centenar de años, pero a mediados del siglo xx el mundo “descubrió”, las virtudes terrenales de allí. Primero un médico de los Estados Unidos, después revistas científicas y periódicos del mundo lo dijeron, luego lo repitieron más científicos, académicos y periodistas y de un día para otro, por las callecitas de piedra y tierra empezó el desfile de médicos, enfermos, antropólogos, turistas viejos que querían ser más viejos, turistas jóvenes que querían ser jóvenes siempre; vendedores de collares y pulseras que arribaban a ese lugar de la eternidad para ser parte del milagro.

El lugar de la eternidad no fue indiferente. Se construyeron hoteles, hospedajes, restaurantes, bares, almacenes de suvenires, todo eso acompañado de gaseosas, comidas enlatadas y de paqueticos, fotografías, luces, relojes, ruidos y basura. Resultó bueno ir a conocer viejos y los viejos se dejaron conocer hasta hartarse de la novelería. Resultó saludable el agua, entonces fue envasada y vendida en botellitas y así con el clima y la tierra y las rosquitas de maíz. El pueblo comprendió la velocidad de la información y la prontitud de la fama. Por resultado, la calidad ambiental que sostenía gente saludable con más de cien años empezó un desgaste consecutivo² y al final, los siglos resultaron superados por la fama y ahora, comienzos del siglo XXI, Rosendo era uno de los pocos legendarios. La fama, pues, aventajó a la vejez pero no se aventajó a sí misma porque Vilca tenía otros ofrecimientos para sus turistas expediciones a la selva, al cerro Mandango, al parque natural Poducarpus y hasta turismo místico: recorridos espirituales de san pedro, ayahuasca y otros vegetales excepcionales que hay por Vilca y que el etnobotánico, escritor y psiconauta Terence Mackena llamó: manjares de los dioses.

Rosendo, que no sabía leer ni escribir y a quien no faltaba una sonrisa en su boca desdentada y salivosa, como si el mundo fuera una gracia de circo permanente, tenía otra distinción acaso más determinante que su edad y en todo caso igual de notoria: debía ser el más pobre de sus paisanos. Eso concluí en mi primera visita. Con todo, esta no es la historia de un anciano pobre, sino del hombre que tomando distancia al rigor de su existencia había producido aquella frase que Diógenes el Cínico hubiera dicho con gusto: “Pobre es el que no tiene tiempo, trabajo ni criterio”. Si la crónica se detiene en su pobreza es al servicio de esa frase.

No era suya la tierra en que sembraba, lo fue por mucho tiempo, pero hacía bastante que la había vendido. Podía trabajarla, al alcance de sus capacidades, porque logró venderla bajo la más amañada condición: que no la usaran hasta que él muriera y que le permitieran cultivarla sin compartirle ganancias al nuevo dueño. Entonces tenía más de setenta años y el comprador, siendo nativo de Vilca, no calculó debidamente el atrevimiento o ya desconfiaba de la famosa longevidad criolla o el precio lo permitía y aceptó. Fue como comprarse una casualidad. En efecto, pasaron más de veinte años y Rosendo no moría todavía, ni siquiera se sentía viejo.

²Cuentan que don Abertano Roa llegó a los 130 años y que a esa edad no sabía si estaba vivo o muerto, pues decía a sus visitantes: "Antes, cuando yo estaba vivo"

En realidad, ignoraba su edad, decía 98, como si lo hubiera aprendido de la gente, pero al respecto tenía su veredicto.

—Pero eso, saber eso no sirve para nada.

—Sirve para los cumpleaños, Rosendo.

—No..., no hay que saber cuándo nace uno pa saber cuándo cumple, el cuerpo es el que sabe.

—¿Cómo así, Rosendo?

—Es que uno no es viejo porque tenga cien sino porque el cuerpo le dice.

—¿Qué le dice?

—Él le dice.

—¿Y a vos qué te dice?

—Yo seré viejo cuando tenga cien.

—¿Entonces ahora que tenés 98 qué sos: un anciano, un mayor, un señor?

—Rosendo, yo soy Rosendo.

Pero Rosendo tenía 98 y aunque pasó su vida en Vilcabamba o no lejos, aceptando que su mentalidad se batiera airoosamente contra esa cantidad de años, ya estaba sometido por múltiples evidencias físicas. Veía poco, oía menos. “Hola, Chencho”, Saludó alguien que pasó a menos de 20 metros. Respondió muy sonriente: “Eeee” y después me preguntó: “¿Era hombre o mujer?”. El frío, los vientos, la humedad, lo dañaban. Cada mañana, para dirigirse al huerto, debía esperar a que el sol calentara la tierra, entonces entraba sin ese peligro “rascoso” que le trasmitía el rocío de las hierbas y el vaho de los caminitos. Entraba y así era como vencía esos 98. El machete, sin cubierta y tan lleno de años como él y a la vez tan dispuesto, iba en la mano derecha. Las botas de caucho, dóciles a sus pies y a su pisada morosa sabían por dónde llevarlo. Así comenzaba sus días de trabajo imposibles de relativizar en dinero o en términos de fuerza laboral, horario u obra producida. Sin embargo, hay que aceptar que lo retribuían con suficiente provecho. Su acto de trabajo, por simbólico que parezca, le otorgaba favores a su cuerpo, a su ánimo y quién sabe qué otros bienes.

—Sería un mal de la vida, papito.

—¿Qué cosa Rosendo?

—Vivir sin donde trabajar, un mal, un mal. El día que lo conocí su tarea consistía en “arañar maticas como las pavitas” en un surco de plantas de camote. La lentitud con que abordaba su labor le hacía interminable la jornada y a él lo hacía más duradero en ese escenario que, a fin de cuentas, era el suyo desde hacía muchos años.

Rosendo dormía en la cocina de una casa abandonada en los linderos del huerto. También fue el dueño de esa casa. Pero cuando el último hijo que lo acompañaba murió, él la vendió. El comprador le permitía usarla mientras juntaba la cantidad para derrumbarla y hacer una a su gusto. El abandono adelantaba su plan. Parte del techo había caído contra los muros. Los montones de escombros se amontonaban en el piso. La puerta principal, desvencijada, ni cerraba ni abría a satisfacción. No le llegaba luz ni agua y ese acabarse en sí misma de la casa sucedía sin que nadie se preocupara por la sucesiva desintegración. Rosendo lo único que hacía era esquivarla, pero dentro de la misma casa, es decir, que se movía a otro lado de una posibilidad. Cuando la caída de cascarones de pared en

su habitación le pareció suficiente peligro, se pasó para la sala; cuando allí un pedazo de techo crujió y se abrió sobre el maderamen que lo sostenía dejando pasar ráfagas de viento, lluvias y la inminencia del derrumbe, se pasó para la cocina. Y ahí continuaba sus días cuando lo conocí. Atrincherado en ese rincón de la casa que era el menos comprometido, quizá porque tanto fuego que ardió allí había endurecido su estructura. El fuego hacía mucho no ardía, pero las paredes ennegrecidas testimoniaban la hogareña e intensa actividad que ahí se desplegó por años y de la que él fue su responsable. Ya no era dueño de la casa, pero disfrutaba de su cobijo. Digamos así para no deslucir el aprecio, poco o mucho, que Rosendo sintiera por el lugar. Dormía sobre un tendido de tarros, tablas, telas y cartones dispuestos en una esquina del recinto junto al antiguo fogón. Llegados a un momento infame, el ladrón más inescrupuloso y urgido no encontraría qué robarle.

Su hija, desde su casa, cercana una cuadra, le enviaba los alimentos o lo llevaba a su mesa. Le servía y lo conminaba a quedarse. Lo hizo el día que lo acompañé a su almuerzo. Él no aceptaba, él quería seguir solo. Esa vez su hija lo llamó desobediente, se quejó, acusándolo de que vivía así únicamente para “verla en su sufrimiento”. Las recriminaciones caían sobre él y eran absorbidas con poroso silencio. Él seguiría ocupando esas ruinas, que lo eran de su pasado, sin darle importancia al rutinario disgusto con su hija. Seguiría, a sus 98 años, como un acróbata de la sobrevivencia y continuaría en su trapecio mientras dispusiera del huerto para cumplimiento de su alma de labriego y de esa cocina para abrigo de las noches. A lo mejor era por eso que Rosendo no se creía viejo todavía y lo detallaba con esa frase tan suya: “Seré viejo cuando tenga cien”.

Y no le faltaba la sonrisa, muda como si fuera un color, el de su boca. No conocí ni logro entender el motivo, cuando no tenía uno propio se suplía de las risas que sucedían a su alrededor en conversaciones ajenas. Se reía sin aprobación ni recelo del chiste, sin conocer el mensaje que se exaltara en las caras alegres. Lo importante era la risa no el chiste.

Los beneficios, deberes, justificaciones, angustias disolventes de una familia, de unas propiedades y del mucho trabajo se repitieron a lo largo de su vida, la ajustaron, la mantuvieron en esa reconocida, consentida y hasta holgada atadura que lo hizo esposo, padre, abuelo, propietario y que, incluso, le permitió alcanzar fama de “traguero, borrachoso y amiguero”. Al paso del tiempo todo eso fue saliendo de su vida y de su casa, y ahora el vaciamiento se había acumulado en poderosa aunque calmada evidencia junto a él, como si todo ese futuro que cimentó se hubiera desplomado sin llegar a ser ese futuro.

Rosendo reunió sus 98 años, su extensa experiencia como propietario de mesas, herramientas, radios, pantalones, tierras, animales, tanta materia que lo representó ante sus semejantes. Junto el aprendizaje, los vacíos que le ha ido dejando la desaparición de todo eso y entonces dijo esa frase diplomada y rociada de saliva, con la que dejó claro que él no era tan pobre como sentenciaba la evidencia: “Pobre es el que no tiene tiempo, trabajo ni criterio”. Lo dijo sin intención de profeta ni sabiondez centenaria, lo dijo pausadamente, sin la sonrisa compañera, sin indiferencia, con el tono de convencimiento que les daría un hombre satisfecho, multirrico. ■

45° Salón Nacional de Artes, Mutis 2020

El Salón Nacional de Artes MUTIS 2020, evoca a la naturaleza, impulsando prácticas relacionadas con: la botánica, la zoología, la ecología, la taxonomía, la permacultura, el desarrollo sostenible, la biodiversidad, el patrimonio cultural y el trabajo vinculante a la vida humana y la naturaleza.



PROYECTOS Y ARTISTAS PARTICIPANTES



Partículas elementales
Inventario de rocas del
Servicio Geológico Apex
Nicolás Bonilla Maldonado



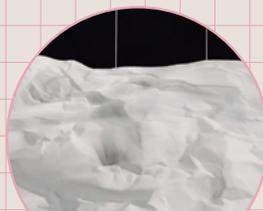
Flora de Bogotá -
Expedición Felipe-Juan
Alberto Baraya



Métodos, exploraciones y
excusas para aproximarse a
un paisaje inacabado
Ana María Espejo Cely



En búsqueda de
la flor de vientre
Benjamín Jacanamijoy Tisoy



Derivas del paisaje
Edwin Monsalve



De la piedra a la Cueva
Mónica Naranjo



La preponderancia de lo
pequeño
Nadin Ospina

Curadora: **Laura Zarta**, Jefe de la Sección Técnica y Curatorial de la Unidad de Artes y Otras Colecciones del Banco de la República

INAUGURACIÓN EN EL SEGUNDO SEMESTRE

con el apoyo de:



un proyecto de:



La cultura
es de todos

Mincultura

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



APRENDÍ A AMAR MI CABELLO

Stefanya Cadavid Ayala*

Sara Candela Montoya**

*Estudiante en etno-educación y activista afro-antioqueña.

**Estudiante de doctorado del GRENAL de la Universidad de Perpignan.

Mural, Girardota, Antioquia. Foto Julián Ciro.

Desde la época colonial, el imaginario colectivo de la sociedad colombiana, y en particular de la antioqueña, se ha construido y consolidado en parte a través de ideas y preconceptos racistas, machistas y homofóbicos. Ya sea de forma consciente o inconsciente, una gran parte de los habitantes de Medellín, sin importar el género, el color de piel o la clase social, ha compartido por siglos este tipo de ideas y las promueve por medio de dichos, bromas, piropos, la música y los medios de comunicación.

“La pureza de la raza blanca” de la población es uno de esos mitos que ha intentado borrar las raíces indígenas y africanas, presentes en la genética y psique de muchos antioqueños, por ejemplo, en la vereda San Andrés, de Girardota. Este imaginario pigmentocrático, que jerarquiza a los individuos por su tono de color de piel y opaca linajes ancestrales valiosos, también suele entrecruzarse con el antiquísimo imaginario de género en el que la mujer ha sido históricamente construida bajo la famosa dicotomía “virgen versus puta”. En esta tradición, las mujeres negras suelen construir sus identidades en medios sociales a menudo hostiles e hirientes, atravesados por múltiples y simultáneas violencias físicas y simbólicas.

La población de la vereda San Andrés es mayoritariamente afrodescendiente muy probablemente desde el siglo xvii, cuando se instalaron los primeros caseríos de colonos y trajeron a africanos esclavizados principalmente de Guinea, Angola, Congo y Cabo Verde, para someterlos, junto a la población nativa Nutabe ya en agonía, al trabajo forzado agrícola y minero. Tras la abolición de la esclavitud en 1851, los nuevos libertos decidieron quedarse y cuidar de la vereda, definida poco después de la constitución de 1991 como un territorio afrodescendiente antioqueño. Su población sigue perpetuando tradiciones y costumbres afro-andinas tal como el sainete, la interpretación de instrumentos musicales de cuerda y la preparación de la panela en los trapiches.

¿Cómo ves a esa niña que fuiste y cómo empezó a construir su identidad?

Desde muy pequeña sentí esa diferencia. Yo siempre era diferente por mi tono de piel, por mi cabello. De hecho, desde la guardería todo el tiempo me decían despectivamente “negra”. Yo era una niña y me preguntaba ¿por qué ese rechazo? Siempre lo sentí mucho más por parte de los niños, de los hombres, que de las niñas. Luego en el colegio, donde también el racismo es muy fuerte, me empezaron a decir “negra chocona”. Yo no sabía en dónde era el Chocó, no tenía idea. Nunca crecí verdaderamente con una herencia afro, siempre me sentí antioqueña. Por ejemplo, mi familia es completamente antioqueña en cuanto a la cultura, a la gastronomía, a la manera de expresarse y de vestir.

Todavía hay mucho racismo. Se escuchan comentarios cuando vas por la calle. Por ejemplo, los taxistas te gritan: “¿Hey negra, necesitas taxi?”. No falta el comentario clasista: “No usted así, seguro va para un barrio popular”. A veces algunos hombres dicen: “Yo con una mujer afro no me meto”. Y paralelamente está aún muy vigente ese estereotipo de “la mujer afro caliente”. Las personas negras son en general asociadas a cosas negativas. Si eres una persona negra serás más propensa a ser adjetivada de “ladrona”, “menos honrada”, “pobre”, “no profesional”. También están esos clichés culturales que limitan a los afro-colombianos a ser cantantes, bailarines, deportistas, es decir siempre lo folklórico, la bulla, el lugar común.

La existencia de la vereda San Andrés desmonta “la pureza de la raza blanca”. En ese sentido, ¿qué piensas del término afro-antioqueño o afro-paisa?

Yo siento que no está mal. De cierta manera ahí se puede generar un reconocimiento, por ejemplo: bueno es que los paisas no son solo el estereotipo tan marcado del hombre y la mujer blancos-mestizos, sino que también hay personas afro, y que son de aquí de Medellín desde hace muchísimas generaciones. Es mi caso. Es el caso de mi papá, de mis abuelos y de la población sanandresana de Girardota. Sin embargo, hay una pregunta que me hacen mucho: ¿De dónde sos? Siempre me atribuyen que soy de Cartagena o del Chocó, pero nunca que soy de aquí de Medellín o de Girardota y que vengo de una familia antioqueña. Pienso que es muy importante desdibujar el tema de que los afros solo están en el Pacífico y en el Caribe. Hay afros, y también indígenas, en todos los territorios del país. Colombia no es un país de “blancos”, es evidente que hay un mestizaje en todas partes.

Aunque te auto-definas afro-colombiana, ¿no crees que también eres mestiza y que en realidad esos dos términos no son incompatibles?

El auto-reconocimiento de las mujeres negras suele pasar por un proceso sincero y consciente de aceptación de los rasgos afro, del color de piel, de la nariz y particularmente del cabello crespo. ¿Cómo has vivido esa imposición social que te exige blanquearte para que haya quizá más aceptación?

Yo me auto-reconozco como mujer afro, porque mis raíces son más negras, pero soy consciente que no soy afro en mi totalidad. Sé que soy también una mujer mestiza en muchos sentidos. Por ejemplo, por parte de la familia de mi mamá hay un mestizaje muy marcado. También, desde el punto de vista espiritual, mi familia y yo practicamos la medicina ancestral del yagé, que es una espiritualidad indígena, del Putumayo. Entonces es fundamental reconocer la mezcla, quitar todos esos estereotipos, desaprender y desestructurarse.

Cuando yo tenía dos o tres años, a raíz de la muerte de mi abuela paterna, hubo un alejamiento de esa raíz afro. Fui criada por mi abuela materna. Ella es una mujer mestiza y no tenía conocimiento del tema afro. Cuando yo era pequeña, como mi pelo era crespo, mi abuela y mi tía no sabían manejarlo. Solían cortarme el cabello muy corto, casi tuso. Fue algo que me marcó mucho, algo violento. Cuando recuerdo esto me dan ganas de llorar. Muchas veces quise no tener este color de piel, me sentía mal. No tuve un referente para amar mi piel y mi cabello. Nunca me dijeron: “Tu cabello es hermoso, tienes que querer tu cabello, tu color de piel, te tienes que querer”. Más tarde, en el colegio, nunca me atreví a soltarme el cabello, jamás. Hasta que entré al bachillerato. Yo era la niña con la piel más oscura del salón, y seguía el otro estereotipo de mis compañeras, que debían ser peli-lisas, con la piel clara. Empecé a lisar mi cabello desde los trece años hasta hace poco. Hay muchos estigmas alrededor del cabello afro. Que es sucio, desordenado, feo. Que huele mal o que no se puede manejar. Son estereotipos muy anclados, que te aplastan.

¿Por qué y cómo decides emprender ese proceso de deconstrucción para abrazar tus raíces negras, a pesar de esa presión social tan fuerte que nos describes?

Hace tres años conocí una red de mujeres emprendedoras afro, AFRONET. Es ahí donde comenzó un choque cultural increíble. Empezó el acercamiento hacia mis raíces negras al ver todas estas mujeres afro empoderadas, llenas de energía, con sus cabellos afro hermosos. Me llené de fuerza y valentía. Empecé a asistir a diplomados y conversatorios sobre temas afro, organizados por la Red de Mujeres Afrocolombianas Kambirí y la Corporación Afrocolombiana de Desarrollo Social y Cultural, Carabantú.

Fue también en ese momento que me reconecté con la Vereda de San Andrés, al ser consciente de que formo parte de este territorio y de su historia. En esa época, decidí apoderarme de mi cabello. Corté las pocas puntas lisas que tenía, empecé a trenzarlo, aprendí a manejarlo, a jugar con los crespos, a usar telas africanas. Sufrí una deconstrucción de lo que yo era antes. Y fue algo bello y poderoso. El hecho que te digan siempre de manera negativa “negra”, es un peso que se carga todo el tiempo, pero cuando te encuentras con tus raíces, se suelta ese peso y se puede responder con firmeza: “Sí, soy negra, sí, soy afro, este es mi cabello, esta es mi piel y me amo porque yo soy así y quiero ser así”. Frente a mi transición he tenido respuestas muy positivas en mi círculo y en la sociedad en general. Me escriben mucho, me apoyan. Y si me hacen una crítica sobre mi cabello, contesto en tono informativo o explicativo. Trato de entrar en diálogo, les pregunto: “¿Bueno, por qué te parece malo mi cabello? ¿Por qué no te gusta el pelo crespo?”.

Según el Observatorio de feminicidios, Antioquia es el departamento con más feminicidios en Colombia. ¿Cómo vives esa interseccionalidad de opresiones raciales y sexistas?

Como muchas mujeres, en algún momento fui una mujer violentada por mi antigua pareja. No me daba cuenta de lo que estaba pasando. Siempre me decían que de cierta forma yo era “la mala”. Todavía la figura masculina sigue siendo intocable. Mi despertar hacia las raíces afro se acompañó también de un cuestionamiento hacia la violencia cotidiana contra las mujeres. Por ejemplo, con solo salir a la esquina, ya está el tipo que va diciéndoles cosas atrevidas y crueles a las mujeres. No son piropos, es acoso. Y eso se ha normalizado tanto que muchas y muchos piensan que es natural.

También me he sentido agredida por ser “mujer” y además “negra”. En Girardota hay un servicio local de transporte de moto que hace domicilios o que transporta a personas. Alguna vez iba caminando y escuché: “¿Hey, negra, necesita moto?”. Yo respon-

dí: “No necesito moto y tengo un nombre. No me llamo negra”. No entiendo por qué siempre agreden a las personas por ese color de piel. Nunca he escuchado que interpielen a alguien de “blanquita, amarillita o mestiza”. Aunque yo no se lo dije de mala manera al conductor, se enojó inmediatamente. En realidad, los hombres no están acostumbrados a que las mujeres les respondan. Y me dijo: “Por eso es que las matan y les dan pelotas”. Enseguida sentí como se desplegó la violencia racista y se entrecruzó con el tema de género. Fue algo solo verbal, pero me sentí muy vulnerable.

Desde tu participación en diferentes colectivos feministas, ¿sientes que hay una política clara en Girardota para que cese el maltrato hacia las mujeres?

En Girardota, estos temas apenas se vienen dando a conocer sobre todo por parte de colectivos y organizaciones. Pienso que desde la alcaldía y las diferentes secretarías se podría trabajar más arduamente en programas para las mujeres que eduquen en temas de género a la comunidad en general. Hay violencia de género y feminicidios, pero muy pocas veces son reconocidos como tal. Por ejemplo, no existe una Casa de la Mujer o una Casa de paso para las mujeres violentadas. Entonces cuando una mujer acude a la comisaría de familia por maltrato, al salir debe volver a la casa donde está el agresor. Eso me parece terrible. Siento también que es muy importante sensibilizar a los hombres en estos temas, que sean conscientes de la gravedad de sus actos. Si ellos no cambian, la violencia hacia las mujeres no va terminar.

¿Cómo definirías esa transformación y concientización que has logrado?

Auto-definirme como mujer y afro ha sido una experiencia de transformación fundamental en mi vida. Un proceso hermoso y a la vez difícil. A veces me preguntaba si iba a ser capaz. Con respecto al racismo y al machismo, hay muchos estereotipos implantados en el imaginario de esta sociedad que debemos deconstruir y desaprender desde la raíz. Las mujeres afro somos quizá las más expuestas a estas violencias porque pertenecemos a dos categorías sociales históricamente inferiorizadas: al “género femenino” y a “la raza negra”. ■



SOMOS MUCHAS, SOMOS MÁS

Selnich Vivas Hurtado

Escritor y profesor de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia

Foto *Anciana colocándose el tocoyal*, Guillén Pérez

*

La mujer de pie, de Chantal Maillard, nos invita a cantar en varias lenguas para buscar la sanación. En contra del etno-ego-centrismo del occidental que “pasa por suponer que su sistema de lenguaje es el único posible”. En contra de la “raza blanca, [que] desde su prepotencia y la sobreestima de sus valores, ha perturbado el equilibrio de otros pueblos”. La mujer de pie, que es muchas mujeres, teje guijarros sonoros, estribillos de la infancia. El huso en las manos proviene de la India, los hilos de Grecia. Matices. Los colores del hilo, las lenguas de nuestras madres y abuelas en despedida. Eso que llamamos mundo, nos dice, es una imaginación de las lenguas: las ancestrales, las maternas, las adoptivas, las propias. “El orden del mundo nada tiene que ver con la voluntad de unos o de otros”.

*

Las lenguas ancestrales son partos primerizos de la Tierra y conservan sus vibraciones y respiraciones. El territorio nos siembra en clave de placenta a las edades del universo. Las lenguas maternas se cosechan en la familia. Y las familias nos proveen los tonos del afecto, los abismos del parentesco. Las lenguas adoptivas padecen las maquinaciones ajenas y celebran las horas de estudio. A veces entre libros, a veces por los viajes. Las lenguas propias las desgranamos para burlar los modelos, los cercos. Llegan a una zona intraducible de nuestro desacomodarnos en las cárceles letradas. No se comunican con las aves, mas ayudan a endulzar las palabras, severas, mezquinas de la academia. En algunos casos la materna y la ancestral son hermanas, pero no son la misma en todos los maritorios ni las únicas que nos corroen el corazón y la vigilia. Hay pueblos excepcionales, animales

no humanos, humanos no ilustrados, que hablan las lenguas de nómadas sin tiempo ni espacio. O que reinventan su lengua ancestral desde la mudez del liquen, la danza de la arena y el viento subterráneo. Muchas lenguas fueron desplazadas por hombres dotados de un “yo” enorme, siempre en servicio.

Quienes perdieron el vínculo con la huerta temen al planeta y no quieren volver en canoa al río arbóreo. Sin placenta, sin fogón, a la Tierra se le llama paisaje, fuente de riqueza. Cuando no, selva oscura y mole de cemento. Todas las lenguas son necesarias para la vida: las garzas y las nubes se aparean cuando el mar copula la montaña.

*

La mujer de pie, sola en el escenario, dice: “Asombrosa, la costumbre que tiene el animal humano de identificarse con todo lo que piensa, dice o hace, añadiéndole un *yo* a cualquiera de sus actos, ya sean de la conciencia o del cuerpo”. Esta autoproclamada superioridad del animal humano frente al mundo cosificado, que ha producido su mente, le dota de una de sus mayores enfermedades: egocentrismo. El *yo* se niega a serse en naturaleza, desprecia su indivisible existencia con el mundo. Para superar el *yo* masculino, blanco, europeo, cristiano que coloniza los cuerpos del planeta —ya sean masculinos o femeninos—, la mujer de pie nos propone cambiarlo por el *mi*. Por un *mi* poroso, fractal, arbóreo, inestable, que se desmorone y pierda su forma en cada circunstancia. Un *mi* sin poderes omnímodos, en humildad y aceptación de sus límites. Una Medea. Solo en mutabilidad, la “mujer de pie realiza su fotosíntesis”.

*

A nosotras no nos basta el *mi*. Decimos nosotras, en plural femenino, sin las marcas del discurso masculino. Sin los dispositivos del poder. Es cierto que no podemos escapar del lenguaje que gobierna en estas tierras, el español. Pero lo deterioramos a favor de nuestros vientres. ¿Por qué solo las lenguas de los hombres europeos son válidas para la poesía, la ciencia y la filosofía? ¿Por qué las nuestras no sirven ni para dar vida? Con la ayuda de otras lenguas, de otras telarañas, queremos romper las letras autorizadas. Les tejemos sonidos olvidados de otras mujeres valientes: Kafeniño, Monaiyatirizai, Ekofayiangó. Kafeniño, la mujer desmembrada y vuelta a ser tejida en sabiduría de grulla y de marucu, nos canta: *Atiiri, atiiri kairi ñuera úai*, tráenos, tráenos palabra de vida. Tráenos la escucha, el oír en los límites. Ya es hora de dejar de sufrir la escuela masculina. Esa que no enseña otra cosa que el *world not world*, el mundo no-mundo. En la academia no se habla de la vida. Tenemos que

ser útiles, productivas, eficientes. Es gustoso, para el macho domesticado y domesticador, hablar con formalismos. Adormecer las sinapsis cerebrales. Someter la existencia a la dispersión de las ciencias. Impedirnos escuchar la respiración del universo. Allí no hay rentabilidad, pero hay *jagiiyi*, aliento de vida.

*

La mujer de pie dice, un paso más adelante: El mundo hecho de palabras desapareció el tejido de seres. Falseó el mundo. Por esa razón, “todo relato miente”. El más mentiroso de todos es el que afirma decir la verdad, el que defiende su realidad como única y universal. Relatar es recortar, es seleccionar, es acomodar. Manipular. Destejer la telaraña de la historia y de la ciencia es necesario para alcanzar la pequeña libertad, la posibilidad de desdecir. Si en Abya Yala tenemos otras lenguas y otros relatos quiere decir que somos creadoras de mundo. No somos ni inferiores ni iletradas. Somos anti-letradas, es decir, contamos historias a través del canto, del chumbe, de la pintura corporal, de las danzas. No queremos perder el ritmo de la danza de las energías del mundo. Es sencillo. Cuando se pasa mucho tiempo entre libros se adopta la postura rígida. Los señores doctores son “analfabetas, por siempre, en el cuaderno del mundo”. El egocentrismo se acompasa con la erudición inútil.

*

La mujer de pie es una araña. De su saliva salen tejidos. Igual que en la red kriol. La cantadora es nuestra araña, nuestra abuela Anansi. Ella ha segregado la savia de África en los archipiélagos caribeños soñados en quilombos, sin perder sus símbolos, sus toques de tambor, sus pasos y sus celebraciones a Yemanyá. *Wii kom fahn di sii, wii gwain bak tu di sii*. Nosotras venimos del mar, nosotras regresaremos al mar. Cuando la abuela, la madre y la hija Anansi hablan suspenden el tiempo de la historia y revierten los movimientos del mar, del viento. Tejen las errancias de aquí para allá. La comunidad de hoy se vuelve a juntar para la danza en el allá, con los antiguos. “A imagen de la araña cósmica (*akṣarabrahman*), la mente de cada cual segrega su universo”. Habría que aceptar de una vez por todas que el cordón umbilical es una cuerda vibrante. Nos enseña, alimenta y cuida con vibraciones. Dentro y fuera del vientre habitamos un universo sonoro, otro vientre. Antes que letras somos vibraciones. Somos impresiones grabadas en la memoria ancestral de las especies. Cantar es retornar, por medio de retales sonoros, al mar. Cantar es ser varias veces: cuando nacemos, cuando navegamos y cuando morimos.

Nacer en ombligarse, sembrar el ombligo en el vientre de la madre mar. Morir es sembrarse en el mismo vientre. La vida es un canto sanador en el que cada uno de sus sonidos es un canto en sí mismo, una nueva telaraña, un nuevo viaje. Y así sucesivamente. No más metafísica judeo-cristiana escrita por filósofos racionales y objetivos. No más hombres blancos y sabios de la Europa moderna administrando la mentira del mundo, midiendo nuestro tiempo, a través de la ciencia neutra. Nosotras somos canto, *shier*, preocupación solidaria por todas las demás. Cada una atraviesa el círculo del hambre y debe alimentar a sus crías. El canto, a diferencia del texto, no puede existir en ausencia del cuerpo, del aire de vida, que es común al árbol, al pez, al río.

*

Prestamos oído a tus palabras, mujer de pie. “Pensar es la herida”, la *Ur-Teilung*, división irreconciliable de las cosas, los seres y los fenómenos.

Dividir, clasificar, separar son operaciones mentales. Jamás madre naturaleza. El supuesto isoformismo entre el discurso de la ciencia y la materia es una ficción muy elaborada. De allí que educarse sea el inicio de las separaciones dolorosas. Bastaría devolvernos a la condición de la materia para celebrar la calma, común a todas las especies. En comunidad con la madre se reconoce “el misterioso impulso [...] que hace brotar de la semilla la fruta”. En esa calma, el momento anterior a las designaciones, resplandecen los corazones. Somos *kominítaiyi*, dicen las abuelas muruimuina que conocen al colibrí, al mojoy, al canangucho y a la boruga. *Kominí*: seres, todos en igual dignidad e importancia para la vida. *Nite*: tejer. *Aí*: venir a, llegar a. *Yí*: el proceso. Somos el tejido de seres que han llegado a ser vida. Somos la danza de “las partículas que forman la materia”. No hay por qué dudar de la validez del saber de un pueblo ancestral, frente al saber de una universidad moderna y sus laboratorios. Venimos de las estrellas y somos danza de polvo de estrellas. “Hay en todos los seres, en efecto, una memoria infinita que conserva el recuerdo, la huella, de las primeras moléculas que formaron las galaxias. Todos los estados de la materia están presentes en el código de cada ser que vive”. La materia no nos diferencia de la boa o del aire. Tampoco a ellos entre sí. Hay jaguar mariposa, pez mariposa, mariposas. Tenemos flora intestinal, vivimos del aire. ¿Por qué suponernos superiores al oso, a la hormiga? Solo nuestra separación mental autoimpuesta (sujeto/objeto) ha inventado la soledad deseada, la orfandad de mundo. Nunca se está solo ni se es sujeto. A no ser que hablemos del sujeto de un verbo. Nunca estamos en silencio. La juntanza de millones de

millones de seres parlantes, cantores, es lo que teje cada existencia, el cruce de fibras sonoras. Somos ruido blanco, canto de cigarra, canto de tambor africano. Somos resonancias, pulsaciones, ritmos, latidos y estremecimientos de seres danzantes. Y celebran el ruido con gusto, en movimiento perpetuo, en frecuencias vibratorias. La individualidad normatizada, por el contrario, favorece el mercado, el consumo, la distancia social, la desidia, la arrogancia. El acallamiento. La ciudad bullosa intenta a toda costa silenciar el mundo ancestral. A la ciudad burguesa “le convenía reemplazar la idea de pueblo por la idea de individuo y el beneficio colectivo en beneficio privado”.

*

La mujer de pie nos pide que desatendamos sus palabras. No lo hacemos. ¿Cómo creer en una filósofa y poeta que escribe en una lengua occidental y cuestiona a la filosofía occidental? ¿Cómo creer en una mujer que está atrapada en las lenguas, los enunciados, los discursos y que nos pide que no creamos en sus escritos? Si el mundo es lógica y lenguaje, entonces ella es nuestra hermana. Ella es lo que se dice de ella, lo que supuestamente ella dice de sí misma. Ella un pronombre, una pariente. Una herida del pensar. Ella es una “teoría del conocimiento del *mí* en varios tiempos sobre la trama de una vida”. Ella es telar de araña, opinión, conciencia, flujo del pensar. Ella es una idea de la idea de ella. En pocas palabras: “Somos más de una, somos muchas”. Nosotras creemos en ti, mujer de pie, pues al igual que tú, volvemos “de un lugar lejano donde la gente canta y al unísono agradece la luz del alba”. El canto nos devuelve la confianza en la comunidad, en el territorio, en la vida colectiva. El canto nos recuerda el origen común. Cosechar, cocinar, narrar, cantar y danzar dan sentido y constitución a la colectividad biológica y al cosmos, vientre gestante. Para nosotras “no es necesaria la escritura”. En esta danza colectiva estamos contigo, mujer de pie. Nos pides que cantemos y cantamos. Nos pides que acallemos a la mente, a la “habladora, la que dice *yó*”, y prestamos oído a los grillos. Nos invitas a “dejar paso a la otra, la Anciana, la que canta. Con ella de la mano, ir. Dejarse Ir. Convertirse en ella”. Y así, así vamos celebrando el antes, donde no había separaciones. “La mente: logos descontrolado”. Canto colectivo: reunificación del cuerpo desmembrado. Una y otras nos juntamos como al comienzo, antes del aún. **U**



Chantal Maillard (2015). *La mujer de pie*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Somos la radio que une a Antioquia.
la Emisora Cultural Universidad de Antioquia.
la voz de la Universidad.



Ilustraciones: Juan Andrés Álvarez Castaño.



 @emisoraudea

 EmisoraCulturalUdea

 @emisoraudea

www.udea.edu.co/EmisoraCulturalAM

EMISORA
CULTURAL
UdeA
SISTEMA DE RADIO EDUCATIVA

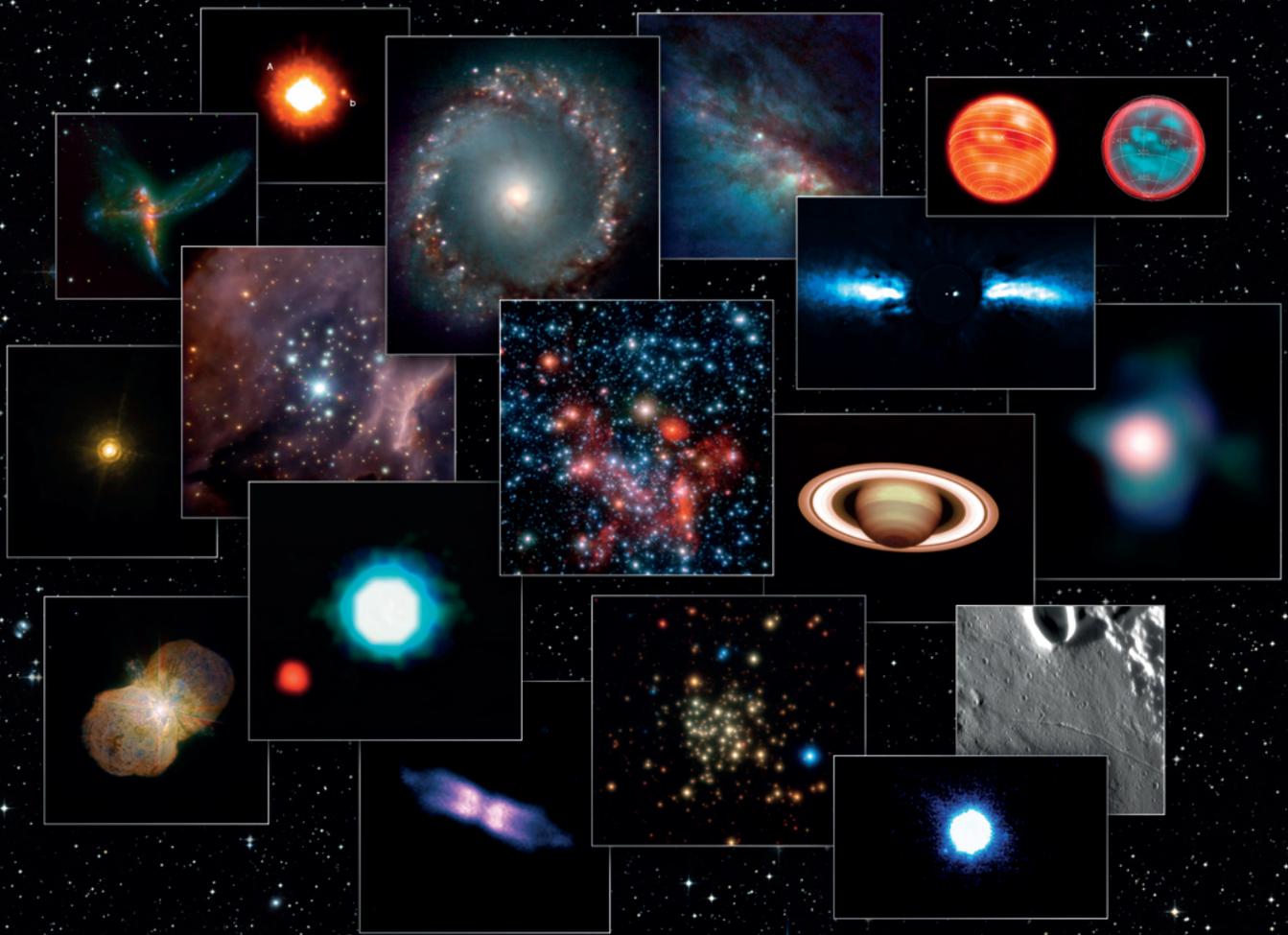


Imagen: Colección de imágenes de NAOCO adaptive optics system, ESO Very Large Telescope. Crédito: ESO.

No debemos preguntarnos por qué la mente humana se preocupa por penetrar los secretos de los cielos... La diversidad de los fenómenos de la naturaleza es tan grande y los tesoros que encierran los cielos tan ricos, precisamente para que la mente del hombre nunca se encuentre carente de su alimento básico.

Johannes Kepler

Programa académico con acreditación de alta calidad.

(57) 4 2195630 - 2195600

<http://astronomia-udea.co>

 Astronomía-UdeA

 AstronomiaUdeA



Universidad de Antioquia
Astronomía



TODOS LOS CAMINOS CONDUCEN A LA COMUNA

Juan Carlos Orrego Arismendi

Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.

Como toda obra literaria —y, cabe decir, como todo gesto humano— la última novela de Pablo Montoya, *La sombra de Orión* (2021), puede entenderse de varias maneras. Recurro a esa sabiduría de Perogrullo para apuntalar, concretamente, esta idea: la novela es el punto de llegada de tres caminos distintos. Una de las sendas es la que trae a su protagonista, Pedro Cadavid; otra es la que sigue el novelista, y la de más allá —la más oculta entre el matorral que bordea el camino— es la que corresponde a la narrativa de tema indígena, subgénero que encuentra una expresión transversal —así sea tenue— en la escritura de Montoya.

La novela cuenta la historia de la conformación de La Comuna —reflejo de la Comuna 13 de la realidad extraliteraria, y, en otro sentido, alegoría de la Medellín popular y marginada—, y lo hace hasta desembocar en sus jornadas más violentas, cuando los intereses y fuegos cruzados de milicianos, paramilitares, delincuencia común y fuerza pública convirtieron al complejo barrial en un pandemio y a sus habitantes en los condenados de un nuevo círculo dantesco. Esa historia —el antes, durante y después de la Operación Orión— es el contexto y acicate de la actuación del protagonista, el escritor Pedro Cadavid, quien, tras una ruda adaptación al término de un periplo francés, llega a La Comuna de la mano de Alma Agudelo, una joven universitaria de quien se enamora. Alentado por su musa, Cadavid no puede eludir la

tarea de escribir sobre La Comuna y las desapariciones que siguieron al operativo militar, y cuyos indicios estarían sembrados en un botadero de residuos constructivos alzado junto a los barrios. El sitio nefasto, conocido como La Escombrera, es propiamente la sombra de Orión, y quizá por esa equivalencia fue que la obra, en el proceso que convirtió el manuscrito en flamante libro de vitrina, transitó desde un título hasta el otro.

A Cadavid ya lo conocía el lector —o al menos podría conocerlo— desde *Los derrotados* (2012), la tercera novela de Montoya. Allí, en su presente de narrador, Cadavid ya es el mismo escritor viajero que conocemos en *La sombra de Orión*; de hecho, sabemos que se empeña en una tarea de especialista: escribir una biografía literaria de Francisco José de Caldas. Con todo, lo que más le interesa en ese momento es recuperar ciertas vivencias de su primera juventud: las que compartió con dos compañeros de liceo, con quienes aprendió el furor de la inconformidad y el deber de la crítica social. Al final, la melancolía de esas memorias —las arrasan la violencia constitutiva de nuestra historia social y la desesperanza que cala los destinos de los tres amigos— se corresponde con el fracaso del libro proyectado por Cadavid, rechazado por el editor a causa de su audacia experimental. La novela termina con esa caída, pero ese mismo accidente es el que pone en marcha las historias que alientan en *La escuela de música* (2018) y *La sombra de Orión*, novelas que, junto a *Los derrotados*, conforman la segunda trilogía del autor. La primera, en sentido estricto, es la serie de prosas poéticas reunida en *Terceto* (2016).

Cadavid abandona la universidad y a Medellín, y se radica en Tunja para estudiar música. Por entonces, apenas intuye su destino de escritor, pues, sobre cualquier otra cosa, sabe que lo que quiere es dejar atrás su pasado reciente de escauceos políticos y frustraciones personales, en buena parte domésticas: lleva a cuestas la sentencia freudiana de un mal desenlace de la relación con su padre. Al término de esa larga aventura de provincia que es *La escuela de música* —una historia de ensueños y vacilaciones de juventud, con las sinfonías de Beethoven como música de fondo y bajo el asedio enigmático de algunos fantasmas—, Cadavid cambia a Tunja por París, y mete en sus maletas la firme decisión de dedicarse por el resto de su vida a la literatura. Ese será, años después, el personaje que llega a Medellín: un escritor maduro que decide afrontar la tarea ardua de narrar la violencia de su ciudad, aun al precio de somatizar ese trauma histórico y colectivo enfermándose, casi fatalmente, él mismo. Cadavid, interrogado por el taita Gerardo, encuentra la manera más contundente de describir su dolencia: “Estoy lleno de muertos”¹. Al tomar yagé, el escritor cambia las imágenes de su fabulación —en la que los muertos son los otros— por las de un éxtasis revelador en el que él mismo es un muerto, otro más entre los desaparecidos de La Escombrera. La conciencia de esa solidaridad salva al hombre y, de paso, a la obra. Se llega así, entonces, al punto final de la trilogía: el escritor ha concebido la obra plena en la que él, por fin, asume su ser social y se libera del dolor consecuente a esa identidad, al mismo tiempo que, con su memoria escrita, sirve una oportunidad para la

¹ Pablo Montoya. *La sombra de Orión*. Bogotá: Random House, 2021, p. 424.

sanación de sus conciudadanos. La derrota en *Los derrotados* había consistido, precisamente, en que el artista en ciernes huía de su región sin redimirla en la escritura.

A un lado de lo que sucede con Pedro Cadavid, *La sombra de Orión* también significa una culminación del trabajo de Pablo Montoya. Por fuera del ámbito de la trilogía *petresca* —en su momento, los editores o los críticos propondrán un nombre adecuado—, el escritor nacido casualmente en Barrancabermeja ya había mostrado, desde varias perspectivas y con diversa intensidad, su interés por auscultar la violencia humana. En los cuentos de *Razia* (2001), por ejemplo, escenas dolorosas de la Colombia finisecular asoman entre escenarios europeos y tramas tocadas por la magia de Carpentier y Cortázar, mientras que en *Réquiem por un fantasma* (2006) los argumentos trágicos ganan en definición de los contornos y colorido locales. *Mutatis mutandis*, es lo que sucede en las novelas: la barbarie humana desfila con máscaras que ora son las de nuestra época y nuestro contexto nacional, ora las de otros siglos y otras latitudes. El exilio de Ovidio en *Lejos de Roma* (2008) es, como experiencia de desgarramiento, la antesala del horror total que se despliega en *Tríptico de la infamia* (2014), donde los indígenas de La Florida y los hugonotes franceses son despedazados por las armas del catolicismo español. En el ínterin, habían brillado las bayonetas de la Reconquista y los machetes del paramilitarismo en *Los derrotados*, y luego, en *La escuela de música*, a modo de interludio entre las intervenciones de los coristas tunjanos, suenan los cañonazos que echaron por tierra el Palacio de Justicia. Pero, como no fuera en algunos relatos de *Réquiem por un fantasma*, Montoya había dado vueltas en espiral —acercándose y alejándose— en torno de la Medellín en la que, entre disparos, creció, y a la que, más tarde, regresó para escribir sus novelas.

Con *La sombra de Orión*, su autor se instala por fin en el vórtice de la violencia, la cual, como referencia antonomástica, no puede ser otra que la violencia ligada a la historia personal; la violencia que es entraña, tal como, convincentemente, lo expresa el símbolo de un Pedro Cadavid que lleva los muertos adentro. Por supuesto, no solo interesa alcanzar el último círculo del infierno: también, dar con la manera adecuada de hacer su crónica, en un país en el que, como Colombia, la violencia es tema recurrente de la literatura casi desde la misma fundación nacional. Montoya apela a la reconstrucción histórica y sociológica al mismo tiempo que a una potente apuesta estética. Lo primero se materializa en un abordaje que rebasa la coyuntura en sí misma —la Operación Orión, cuyo telón cae antes de que la novela alcance la quinta parte de sus páginas—, toda vez que el narrador prefiere contar la historia de La Comuna desde varias décadas atrás y, de la misma manera, se extiende hasta el más allá de las secuelas de la intervención militar. A un lado de eso, por medio de un simbolismo cuyos colores llegan a ser estridentes, se ofrece la imagen caleidoscópica de una vida cotidiana conformada por una mezcla casi inextricable de pactos y conflictos. Es palpable que hay investigación previa al trabajo de escritura, y que no se trata, apenas, de superponer una elegía inútil —de ocasión— sobre una herida abierta en la experiencia medellinense.



Pablo Montoya
La sombra de Orión.
Penguin Random House, 2021.

El rigor documental que subyace a *La sombra de Orión* no llega a ser tal que inhíba la libertad del artista. Este, en particular, recurre a la tradición narrativa latinoamericana para hacer inteligible su propia versión del espanto. La historia de La Comuna llega a alcanzar los ribetes hiperbólicos del Realismo Mágico —la cocaína cae del cielo como nieve o, mejor, como un maná agridulce—, las cifras de los desaparecidos son tan elusivas como las de la Masacre de las Bananeras en clave garciamarquiana, y los muertos, sepultados bajo los escombros de la cantera infernal, hablan al oído de Cadavid de la misma manera que los difuntos de Comala susurran su desdicha a Juan Preciado. La narración no pretende apropiarse solapadamente de esas perspectivas e imágenes y, más bien, las revela al lector como herramientas de un vademécum universal, puesto al servicio de la comprensión de la tragedia humana: “Pedro pensaba que cada desaparecido debía contar, desde la fosa común, su historia. Esto otorgaría a la escritura un tono entre extraviado y desgarrador. Continuaba así el camino de Homero y Virgilio, de Dante y Shakespeare, de Lee Masters y Rulfo”².

² *Ibid.*, p. 400.

Por momentos, la novela apuesta por una plasmación expresionista. Más allá de la pátina alegórica que cubre la crónica del surgimiento y conformación de La Comuna, la experiencia directa de Cadavid toca con un mundo regido por una lógica que ya no parece cartesiana ni, en general, plausible. El antiguo lugarteniente de un jefe miliciano es ahora cartógrafo, y su trabajo consiste en trazar el mapa de los hechos de sangre ocurridos en La Comuna, pero ese mapa, casi tan grande y complejo como la realidad misma que quiere representar, se extiende a lo largo de cuartos, pasadizos y casas, a la manera de un desconcertante grabado de Escher. Aparece también un músico que camina por las ruinas de La Escombrera como quien camina por la Luna, auscultando la tierra con sondas y micrófonos, con la idea de registrar los murmullos de los desaparecidos. Esos ecos, difusos y siniestros, reposan en una sonoteca que es poco menos que un museo del espanto, del todo similar —en intención y cualidad— a la “Exposición del dolor” que en *Toño Ciruelo* (2017), novela de Evelio Rosero, trata de representar la versatilidad de la violencia humana por medio de una serie demente de instalaciones. Logra entenderse que, para Montoya —y, de paso, para Rosero—, el exorcismo que la literatura puede practicar sobre el horror es trocar su continuidad en discontinuidad; es someter su inconmensurabilidad a la medición; es llevar su carácter amorfo a la formalización, de manera que, como objetos, sus manifestaciones puedan ser coleccionadas, entendidas y controladas, así sea a modo de una relegación en el gabinete del olvido.

Finalmente, cabe hablar de lo que en *La sombra de Orión* se relaciona con el subgénero narrativo referido al mundo indígena, y que, con alguna imprecisión —de la que aquí no podemos ocuparnos—, se ha dado en llamar *indigenismo*. Por lo demás, no se trata de un ámbito desconocido por Montoya: sin que sea necesario tener en cuenta las prosas que en *Viajeros*

(1999) dibujan personajes y cosas amerindias, y sin que haya que conceder mayor atención a una imagen postrera de *Los derrotados* en la que una indígena de Mutatá exhibe su mendicidad y desesperanza ante Cadavid, es suficiente, para sopesar la filiación del escritor con esa tradición narrativa, tener en cuenta que la primera parte de *Tríptico de la infamia* versa sobre las refriegas entre franceses y españoles en las comarcas indígenas de La Florida, en el siglo XVI. Lo que sucede en la nueva novela es, acaso, más significativo: de la actuación de los personajes indígenas surge la cura de Pedro y, con ello, el desenlace no solo ontológico —la restitución del ser del protagonista— sino estético —la revelación extática por medio de símbolos y colores— de la novela.

En la última parte de *La sombra de Orión*, Alma acompaña a Cadavid hasta el resguardo de Karmata Rua, con la idea de beber yagé bajo la tutela de Alberto, un jaibaná emberá. El tratamiento no es del todo exitoso, pero aun así logra producir en el paciente un alivio transitorio, y quizá porque el curandero sabe insinuar el diagnóstico: el escritor tiene los muertos enredados en los dedos. Días después, la pareja visita a Gerardo, un taita cofán radicado a las afueras de Medellín, y quien, otra vez con infusión del bejuco, conduce a Cadavid por la que será la experiencia definitiva: la visión que lo sitúa como un desaparecido más de La Escombrera y luego lo hace sentir rescatado por una garra que lo saca de la tumba. El taita, trocado en guerrero, vence de esa manera a Orión, el rival que pretende retener al escritor en el Hades del dolor. Más allá de tan sugestivo simbolismo, conviene no perder de vista el detalle etnográfico de las dos tomas: en el primer caso, la bebida es administrada en una comunidad que, como al emberá, no está ligada ancestralmente al consumo ritual del yagé. En el segundo, aunque se alude a la etnia cofán —ligada históricamente a la tradición—, el dador ha ido hasta las goteras de la urbe para ofrecer el rito como alternativa terapéutica a los ciudadanos.

Lejos de señalar un presunto yerro etnológico o de denunciar una supuesta connivencia con los procesos de aculturación —tan cándida sería una empresa como la otra— nuestro interés es señalar el arribo de Montoya a una plasmación del tema indígena en un marco multiculturalista. En *La sombra de Orión* ya no hay lugar para una imagen del mundo como sistema de culturas monolíticas e impermeables en confrontación, sino como red de vínculos en la que los valores —ideas y costumbres— van y vienen, con independencia de cuales individuos las realicen. Vale la pena tener en cuenta que en *Los estratos* (2013), novela de Juan Cárdenas, la toma de algo que podría ser yagé tiene lugar no lejos de un puerto marítimo, en un contexto de comunidades negras; y que en *Finales para Aluna* (2013), de Selnich Vivas Hurtado, un rito de pago es celebrado, sin asistentes indígenas, en el corazón de Freiburg. A la luz de esos antecedentes, la novela de Montoya, si no una consolidación propiamente dicha, representaría un paso firme de la literatura colombiana hacia una comprensión no esencialista de las prácticas culturales del continente. ■



GUÍA PARA EL VIAJE INTERIOR

María Teresa Agudelo Agudelo

Escritora, cuentera y correctora de estilo.

Ilustraciones Alejandra Vélez Giraldo.

Las islas del triunfo es el primer libro de la trilogía *78 bitácora mágica*, un archipiélago de historias fantásticas inspiradas en el mundo del tarot. Su creador es mago y cartomante y ha dedicado más de diez años a estudiar el tarot desde múltiples perspectivas: su historia, sus usos, sus transformaciones, su potencial creativo, sus misterios y lenguajes mágicos; además, ha transitado por el mundo de las medicinas ancestrales y esto le ha permitido una conexión consigo mismo, con la naturaleza, lo sagrado y lo simbólico.

Las islas del triunfo no es un libro para leer, sino para navegar. Pero antes de sumergirte en sus aguas es necesario que te prepares, pues este no será un viaje cualquiera: será un viaje hacia tu interior, un encuentro con tus luces y tus sombras, por eso, antes “de entregarte a los ritmos de su oleaje vuelve al ritual: ora, canta, medita o escribe, como te plazca. Cierra los ojos y respira, piensa en aquello que tanto te preocupa o solo disponte a jugar” (p. 5). No importa cuál sea tu Ítaca, la invitación es a disfrutar del recorrido y aprender. Como todo viaje, este implica riesgos. Así que es necesario que te armes de valor, pues no todos los paisajes serán hermosos ni todas las experiencias alegres.

Después de prepararte, abre el libro y busca el mapa que hay en su interior, en él encontrarás las veintidós islas que representan a cada uno de los arcanos mayores del tarot. Esta es una hoja de ruta. “Carga con tu intención ese dado, esa moneda o esa piedra que tanto aprecias y déjalo caer sobre el centro del mapa que acompaña este cuaderno de bitácora, él te mostrará tu destino” (p. 5).

Dirígete a la isla señalada. Abre tu corazón y todos tus sentidos. Cada historia, y cada imagen, es un espejo y un faro. Obsérvate con atención, amorosamente, sin juzgarte; y si no te gusta lo que ves, está en ti el poder de transformarlo, déjate guiar.

Puedes realizar infinitos viajes por los reinos del Tarot, en cada uno hallarás paisajes diferentes; percibirás olores, formas y colores de diversas maneras; las palabras y acciones de los personajes resonarán en ti de acuerdo al momento que atraveses, al temple de tu espíritu.

En las últimas páginas encontrarás un cuaderno de bitácora donde podrás plasmar tus experiencias de viaje. Escribe, dibuja, crea, recuerda, sueña, traza nuevas rutas. Establece una conversación con esa multiplicidad de seres que te habitan.

Y si solo quieres jugar, ¡juega! Reta al azar, riéte del destino, sáltate las reglas, inventa nuevas formas de jugar. Y si solo quieres leer, ¡lee! Puedes hacerlo en orden, de principio a fin, sin ninguna mística, aunque debo advertirte que, una vez inicies, no podrás escapar al hechizo. Desde la primera historia te convertirás en protagonista, y un pintoresco personaje te invitará a lanzarte al vacío. ¡Y lo harás! En cada relato hallarás paisajes fantásticos y personajes maravillosos sacados del mundo del tarot, la mitología o la loca imaginación del autor. Tendrás que enfrentar situaciones que nunca imaginaste, pues se ocultan en el inconsciente o en el mundo de los sueños. Y al final participarás de un gran banquete y sentirás que ya no eres la misma persona, que algo en ti se ha transformado. No estoy exagerando, *Las islas del triunfo*, más que un libro, es un artefacto mágico, un oráculo, una brújula, medicina para el alma.

Pero no te equivoques, este no es un libro de autoayuda ni un manual para alcanzar la felicidad en veintidós pasos. Aunque va mucho más allá de las palabras e invita a la introspección, su mayor valor está en lo literario. Es un libro bien estructurado, su escritura es impecable, sus ilustraciones son armoniosas y llenas de significado; es original y ofrece al lector un universo fantástico verosímil y fascinante. Está narrado en segunda persona, un punto de vista poco explorado en la literatura y difícil de sostener durante todo un libro, pero Juan Camilo lo hace con maestría. Al dirigirse directamente a ti, en una segunda persona neutral —sin especificar género— el narrador te involucra en las historias, te hace protagonista y te embarca en un viaje literario y espiritual.

El viaje por las *Las islas del triunfo* es un deleite para los sentidos. Cada isla es un mundo vivo, poblado de voces y sonidos, “no es extraño que puedas presenciar cómo una lechuza enseña el valor del silencio a un grupo de infantes, o cómo una sirena dirige un coro de cantos hipnóticos” (p. 23). Durante el recorrido escucharás los sonidos del mar, los silbidos del viento, los susurros del fuego, los murmullos de la tierra; toda una gama de voces, rugidos, gruñidos, cantos, gritos, aullidos, bufidos, gemidos, bramidos, cascabeleos, tamborileos, acordes y melodías, relámpagos y tormentas. Desde el inicio, una sinfonía de palabras esdrújulas acariciará tus oídos: carámbanos, líquenes, gálbano, antílope, archipiélago, lapislázuli, gramófono, címbalos, ópalo, almáciga, cóncavo, ónice, mácula, mantícoras; además, descubrirás palabras que no conocías, y no es porque el autor quiera presumir, sino porque el mundo que creó es muy diferente al que habitamos, y posee una gran riqueza. Tus ojos se deleitarán con un mundo de colores, formas y paisajes maravillosos; templos, palacios, cavernas,

II

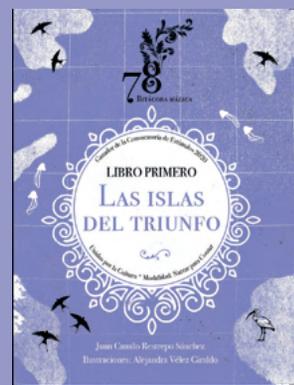


puertas, paredes, murallas, acantilados, tallas, escalinatas; mundos submarinos, celestes y terrestres. Como en un bestiario medieval, te encontrarás con personajes mitológicos y extraños seres con características animales, vegetales y humanas: un viejo pastor de focas, con barba de algas; un niño desnudo, alado y con cabeza de halcón; unos canes flor, con cuerpo de perro y cabeza de orquídea; un ser con cabeza de asno, cuernos y patas de cabra, y unas alas grandes de murciélago, por mencionar solo algunos. Tu tacto descubrirá texturas rugosas y lisas, agua y roca, arena, piedras preciosas, pieles, plumas, pelos, telas, caparazones, troncos, follajes. Tu olfato tendrá que descifrar olores quizá desconocidos: el perfume a gálbano, el aroma del alcanfor, los vapores embriagantes que salen de una grieta en la tierra, el aroma de los narcisos amarillos, el olor dulce y sutil de los benjuís. Tu paladar saboreará todo tipo de bebidas, frutos y manjares de la tierra y el mar. Al final, degustarás el mítico sabor de la ambrosía mientras compartes un succulento banquete con los personajes que fuiste encontrando durante tu recorrido.

Pero la magia de *Las islas del triunfo* no radica solo en el poder de sus palabras, sino también en el encanto de sus ilustraciones y diseño gráfico. En un tarot, como lo es este libro, las imágenes desempeñan un rol fundamental: no son un simple adorno. Sin ser una gran conocedora del tarot, Alejandra Vélez Giraldo, interpretó las historias de Juan Camilo y las enriqueció con su mirada; les dio forma, movimiento, color, y las dotó de un rico mundo simbólico. Las ilustraciones de Alejandra, al igual que las historias de Camilo, tienen un sentido profundo que es necesario descifrar. Si las observamos con atención quizá encontremos en ellas rasgos de nuestros propios sueños, de nuestros miedos y deseos, de nuestro inconsciente. En la contracarátula y en algunas páginas interiores del libro hay un símbolo creado por el escritor y engalanado por la ilustradora, es un sigilo mágico que esconde una intención del autor, un mensaje secreto cuya magia obra en él y en el lector-viajero cada vez que las páginas del libro se abren.

El diseño gráfico estuvo a cargo de Manuela Correa Upegui. Ella distribuyó de manera armoniosa las palabras y las imágenes. No atiborró las páginas de letras, sino que dejó espacios en blanco para que el viajero descanse. Visualizó las islas y creó el mapa que sirve como hoja de ruta al navegante, y diseñó el cuaderno de bitácora. Estuvo en constante comunicación con la ilustradora, y acompañó y guió al autor durante todo el proceso de impresión y producción editorial.

Entre los tres, y las demás personas que intervinieron en el proceso de creación y producción de *Las islas del triunfo*, lograron una obra de arte con las características que menciona el niño águila (uno de los personajes del libro): “Ellos sabían muy bien cuál era la finalidad de todo arte: celebrar la creación y hacer que su gloria habitara y floreciera en el interior de todos los seres” (p. 26). ¡A la mar, navegante! 📖



Juan Camilo Restrepo Sánchez.
Las islas del triunfo.
Ilustraciones: Alejandra Vélez Giraldo.
Diseño: Manuela Correa Upegui. Medellín,
Autoedición, 2020.

Premios nacionales de cultura 2021
53
Universidad de Antioquia



1º Premio de Cuento internacional, Universidad de Antioquia

CONVOCATORIA ABIERTA HASTA EL 30 DE JUNIO

14º Premio Nacional de Creación Audiovisual, modalidad cortometraje

13º Premio Nacional de Artes Escénicas, modalidad performance y artes vivas

9º Premio Nacional de Investigación y Gestión Cultural, modalidad gestión cultural

Mayor información y términos de referencia serán publicados en
www.udea.edu.co/premiosnacionalesdecultura y en redes sociales

   @UdeAcultura

con el apoyo de:

UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

GRUPO
sura

un proyecto de:



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA



La cultura
es de todos

Mincultura

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

