



julio - diciembre  
2021

**RU**

revista UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

¡Desobedecer! Edición Especial

LUCHEMOS PORQUE EL ABORTO SEA RECONOCIDO COMO UN DERECHO FUNDAMENTAL PARA QUE EN COLOMBIA HAYA MENOS

# MALPARIDOS



# Colombia



UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA  
1803

# RU

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

Guillermo Antonio Correa Montoya

#### Asistente Editorial

Daniel Alejandro Cardona Henao

#### Diseñadora y diagramadora

Andrea Henao Jaramillo

#### Correctora de estilo

Katherine Barrientos Arango

#### Auxiliar administrativa

Sara Cañas Tamayo

#### Comité editorial

Hilda Mar Rodríguez

Margarita María Gaviria Velásquez

Alfredo de los Ríos

Carlos Arturo Fernández

Juan Carlos Orrego

Oscar Roldán-Alzate

Pablo Cuartas Restrepo

#### Gestión y Contratación

Geraldine Navarro Santa Cruz

Alba Castellanos Gómez

#### Impresión

Litografía Francisco Jaramillo V.

Carrera 58A # 29 - 41

Medellín, Antioquia, Colombia

Tel.: (574) 350 15 80

#### Correspondencia y suscripciones

Departamento de Publicaciones,

Universidad de Antioquia

Bloque 28, oficina 233,

Ciudad Universitaria

Calle 67 No. 53 - 108

Apartado 1226, Medellín, Colombia

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

revistaudea@udea.edu.co

#### Página web

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

#### Canje

Sistema de Bibliotecas,

Universidad de Antioquia

Bloque 8, Ciudad Universitaria

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

Licencia del Ministerio de Gobierno 00238

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

ISSN 0120-2367



9 770120 236009 0 0302

LA BELLEZA  
ESTÁ  
EN LA

# RU

revista UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



- 2 | **Editorial**  
Guillermo Antonio Correa Montoya
- 3 | **Instrucciones para gritar**  
Valentina Tejada Pérez
- 8 | **Adiós a los héroes: auge y caída de los monumentos en Colombia, 2016-2021**  
Halim Badawi  
|Historia cultural
- 18 | **Un relato de otro Sergio**  
Sergio Cano Rendón
- 26 | **El infortunio de Fortunato**  
Rodrigo Pérez Gil
- 32 | **Las travesías de *Robot*: de gacetilla a editorial**  
Diana Gil Guzmán  
|Literatura
- 38 | **Darío Lemos: "Mi alma no soporta los lugares"**  
Pedro Adrián Zuluaga
- 46 | **Poemas**  
Jaime Jaramillo Escobar, X-504
- 52 | **"Los poetas, que son sólo perturbadores del alma"**  
A propósito de una lectura de Jaime Jaramillo Escobar  
Gessica Giohanna Espejo Velásquez
- 58 | **Cuatro asedios a la poesía colombiana llegados desde distintos sitios en tiempos distintos (Jaime Jaramillo Escobar: in memoriam)**  
Juan Esteban Villegas Restrepo
- 62 | **Caminar por las cornisas, atravesar el tórax**  
Luisebastián Sanabria
- 68 | **Y si las hadas solo mueren: un desafío en la literatura infantil y sus lectores**  
Juan Camilo Tobón Cossio
- 74 | **Poemas**  
DC Forero
- 80 | **Quimera**  
Felipe Carrillo Alvear
- 86 | **Nicolai Gumiliov: ¿el Oscar Wilde ruso?**  
Anastassia Espinel Soares
- 94 | **Poemas**  
Gastón Malgieri
- 100 | **Hiperestesia**  
Cenedith Herrera Atehortúa
- 104 | **Deseo, peligro: reflexiones modernas en torno a la rebelión y el sometimiento**  
Vicente Raga Rosaleny
- 112 | **Su culpa decisión**  
Andrés Colorado Vélez
- 116 | **A propósito de The Whole Town's Talking**  
Jonatan Echeverri
- 120 | **Un baño para la revolución**  
Sergio Alzate  
|Artes
- 124 | **Poéticas del *Rock*. Una mirada a otra forma de literatura**  
Juan Antonio Agudelo Vásquez

- 136 | Soy  
CARO  
Muy CARO  
Oscar Roldán-Alzate
- 146 | **Microteatro: un universo en microsegundos**  
Mario Sánchez Vanegas
- 148 | **A Adela no le duele la cabeza**  
Carlos Pérez Pérez
- 158 | **La mujer de otoño**  
Ricardo España Velásquez
- 162 | **Espasmos de un personaje. Una  
contracción sostenida e involuntaria**  
Estefanía Gil Suárez
- 168 | **La búsqueda del náguatl como  
práctica artística en la obra de  
Miguel Polling Zimmermann**  
Germán de Jesús Arrubla Arrubla  
  
|Memoria y paz
- 176 | **No son solo un número**  
Sandra Patricia Arenas Grisales y José C. Coimbra
- 182 | **Archivo y activismo digital:  
repositorios y narrativas para resistir**  
Sebastián Alejandro Marín Agudelo, José Daniel Moncada  
Patiño y Ximena Vásquez Salazar  
  
|Crónica
- 190 | **El En-Canto de la loma**  
Jesús Antonio Reyes Benavides
- 198 | **La valentía de rebelarse sin armas o  
las estrategias de los indefensos**  
Andrés Restrepo Gil
- 204 | **La piel política: resistir purulentamente**  
Santiago Pinzón Alvarado  
  
|Reseña y crítica
- 210 | **Cuando se limpia la desobediencia**  
Sobre la exposición *Dos Velocidades* y el  
peligro de una institucionalización de  
la historia del movimiento LGBTI  
Felipe Caro Romero
- 216 | **La Casa de furia de un  
novelista desaforado**  
Juan Carlos Orrego Arismendi  
  
|Entrevistas
- 220 | **Escribir *queer*, sentir *queer*: una  
conversación con Giuseppe Caputo**  
Ivonne Alonso-Mondragón
- 226 | **Un personal viaje a la semilla**  
Entrevista al escritor antioqueño  
Dasso Saldívar  
Luis Carlos Rodríguez Álvarez
- 240 | **ContraEditorial**  
Guillermo Antonio Correa Montoya

# Adiós a los héroes: auge y caída de los monumentos en Colombia, 2016-2021

Halim Badawi

Investigador y Crítico de Arte. Autor del libro *Historia urgente del arte en Colombia* (Bogotá: Crítica, 2019) y director del Archivo Arkhé (Bogotá/Madrid), una fundación dedicada al rescate de libros y documentos de arte, halimbadawi22@gmail.com

Durante los últimos años tomaron un nuevo aire las discusiones públicas alrededor de la función social del arte. Si bien, entre 1992 y 2015, las discusiones artísticas en los grandes medios de comunicación oscilaron entre las cifras astronómicas de las subastas de arte, los grandes museos erigidos en el Hemisferio Norte y algún acto ocasional de censura, lo cierto es que, entre 2016 y 2021, quizá por influencia de las crisis económicas –y sus consecuencias en términos de desigualdad y violencia–, el debate público se concentró, al menos en el caso de Colombia, en asuntos de mayor calado social y político como:

- I el rol del arte oficial en relación con el conflicto armado, como en las intervenciones *Sumando ausencias* (2016), *Fragmentos* (2018) y *Quebrantos* (2019), de la artista Doris Salcedo (n. 1958); y, desde otro frente, en las acciones de memoria, como las realizadas por las Tejedoras de San Jacinto;
- II el grafiti como forma de expresión crítica y democrática que escapa a las dinámicas elitistas o para iniciados del mercado del arte y su circuito ferrial;
- III el renacimiento de la gráfica política a través del cartel popular, con un auge sin precedentes desde Clemencia Lucena (1945-1983) y el Taller 4 Rojo (1970-1978),

y que alcanzó un punto alto en el estallido social de 2019 y 2021;

- IV los monumentos populares como el de *la Resistencia* (2020), en Cali, en oposición a los que encarnan valores y estéticas oficiales como el *Cristo* de Bucaramanga (2015) o *La ventana de campeones* (2020) en Barranquilla;
- V las marchas como estrategia de acción colectiva;
- VI el meme, que desde la virtualidad apela al humor como mecanismo de persuasión poético-política, lo que se remonta al conceptualismo de 1960 y 1970 con Bernardo Salcedo, Álvaro Barrios y Antonio Caro a la cabeza. La circulación libre y crítica del meme invoca la voluntad masiva del grabado setentista –por ejemplo, los *grabados populares* de Barrios– y escapa a las lógicas especulativas y apolíticas del criptoarte y de otras formas económicamente rentables de arte digital;
- VII la intervención popular a través del grafiti o la pintura sobre los monumentos decimonónicos –los de la tradición conservadora– para ayudar a develar, a través del color y las grafías, aquello que el bronce ocluye;
- VIII el fotoperiodismo como arma de construcción de consenso;



- IX el derribo de estatuas como táctica –radical, poética– de desmonte de las narraciones y símbolos oficiales que hoy resultan incompatibles con la república y el estado social de derecho. Precisamente, este artículo busca recoger diversas discusiones que, sobre esto, se dieron en redes sociales entre 2016 y 2021.

## La caducidad de lo eterno.

Existe cierta idea de que la estatuaria en el espacio público es perenne: de hecho, la materialidad de la escultura conmemorativa –piedra, bronce– nos hace suponer que está destinada a la eternidad. Pero la historia nos ha enseñado que, así como las motivaciones para erigir una estatua son eminentemente políticas –y con frecuencia caprichosas–, las razones para derribarla también lo son. Comúnmente, estos mastodontes de mármol

o bronce se erigen y se vuelcan desde el mismo poder –ya sea el del imperio o el del gobierno–, pero a veces el poder que erige, el político, no es el mismo poder que derriba, el popular. Y también, como veremos, los derribos de estatuas no son una moda pasajera –como algunos han supuesto–: han existido desde que la humanidad tiene memoria.

Antes de profundizar en esto, hay que recordar que las estatuas conmemorativas no son “documentos históricos” –las fuentes primarias están en los archivos, bibliotecas y museos–, ni son “la historia” –la que habrá que encontrar en los libros que escriben los historiadores– y no siempre son “obras de arte” –aunque eventualmente también puedan serlo–, sino prioritariamente instrumentos de propaganda, de comunicación ideológica y de construcción de poder simbólico. Las estatuas, además, son más próximas a las escuelas de artes y oficios que a las de artes plásticas, y más cercanas al viejo academicismo –con su recetario y sus fórmulas– que a cualquier forma de arte crítico, experimentalismo o vanguardia. El investigador Peio H. Riaño, en su reciente libro *Decapitados: una historia contra los monumentos a racistas, esclavistas e invasores* nos recuerda:

la caducidad, que los romanos asumieron como característica propia de la imagen pública de todos esos prohombres a los que los intereses políticos elevaban a los pedestales: podían ser tumbados desde las alturas cuando otros vinieran a ocupar su lugar. Lo llamaron ‘damnatio memoriae’ y, aunque lo sufrieron decenas de emperadores de manera oficiosa –castigados por una ciudadanía intransigente con las causas poco ejemplares–, sólo tres de ellos fueron sentenciados al borrado por el Senado: Domiciano, Maximiano y Publio Septimio Geta. Era lo normal: abolir o apropiarse de sus leyes, derrumbar las construcciones de los damnificados, destruir esas estatuas que rendían homenaje al condenado y convertirlas en cal en los hornos. La civilización que abrazó y propagó esta manera de idolatrar, no dudó en destruir sus íconos cuando lo que simbolizaban se había agotado. La sociedad asumía los bandazos ideológicos de quienes usaban las estatuas para darse brillo y obtener reconocimiento.<sup>1</sup>

Este mismo fenómeno lo hemos visto con las estatuas de Lenin, en la antigua Unión Soviética, o Sadam Huseín, en Irak, por citar solo dos ejemplos recientes de países que, tras la tiranía, decidieron demoler el recuerdo vanidoso de los tiranos. Quizá el caso que sirvió de inspiración para el derribo sistemático de estatuas en América Latina –ocurrido con ímpetu durante 2021– haya sido el de Edward Colston (1636-1721), en Bristol

(Inglaterra), un comerciante de esclavos del siglo XVII cuyo bronce (1895) fue arrojado al mar, el 7 de junio de 2020, en una protesta contra el racismo desencadenada por el asesinato del afroamericano George Floyd –a manos de una policía en Estados Unidos, el 25 de mayo del mismo año–.

En el caso de Bogotá, no existe prácticamente ninguna estatua del siglo XIX o la primera mitad del XX que se encuentre en su emplazamiento original. La mayoría han sido trasladadas, una y otra vez, atendiendo consideraciones urbanísticas, arquitectónicas, paisajísticas, estéticas o políticas, muchas veces decididas por las señoras de las sociedades de mejoras y ornato, y otras por la voluntad de algún gobernante que, como en la antigua Roma, se mostraba contrario a las características de algún predecesor. El *Bolívar a caballo* (1910) del escultor Emmanuel Frémiet –un academicista francés de tercera fila–, ubicado en el antiguo Monumento a Los Héroes, en la Autopista Norte de Bogotá, fue removido en 2021 –en el gobierno de la alcaldesa Claudia López– para permitir la construcción de la primera línea del Metro por parte de un consorcio chino. Valga anotar que esta línea ha sido objeto de arduos debates políticos, altamente cuestionada y con retrasos inauditos en el cronograma. La decisión de remover la estatua respondió a consideraciones económicas, urbanísticas y, al final, simbólicas, ya que ocurrió con mayor celeridad luego de que este monumento, entre 2019 y 2021, fuera usado recurrentemente como punto de encuentro de manifestaciones y cacerolazos en el estallido social. El Monumento a los Héroes, cuyo interior funcionaba como espacio de exposiciones de arte contemporáneo –con énfasis en los nuevos medios y en propuestas críticas como las de corte animalista, por ejemplo–, se convirtió estratégicamente en el lugar que permitió acercar las protestas al norte de la ciudad –el dormitorio de las clases altas y la clase política– sacando a las multitudes de la tradicional Plaza de Bolívar.

La estatua que aquí se encontraba fue erigida originalmente en el Parque de la Independencia, en el centro de Bogotá, y fue trasladada a Los Héroes alrededor de 1963, algún tiempo después de que el político conservador Laureano Gómez planeara ahí un Campo de Marte –una plaza destinada a desfiles militares– modificado durante el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975) y sucesivos, quedando en la forma actual. Algunas de las estatuas encargadas por Gómez –con estéticas asociadas al fascismo italiano– terminaron

en una bodega de la Universidad Nacional y otras flanquean el portal de la Escuela de Artes Plásticas. Aquí valdría la pena preguntarnos si, en su momento, ¿alguien alzó la voz en protesta por estas remociones y traslados escultóricos? La respuesta es fácil: no, nadie lo hizo, porque el mismo poder que erigió, el ejecutivo, es el mismo poder que removió. El problema real parece ser cuando el poder erector no coincide con el poder *removedor*.

Así como Los Héroes, el polémico Monumento a los Reyes Católicos ha sido

trasladado por lo menos tres veces; el Bolívar del Parque de los Periodistas no nació ahí; la fuente de Francisco Antonio Cano en el Parque de la Independencia fue demolida, alrededor de 1924, por un gobierno caprichoso; el busto conmemorativo a Epifanio Garay estuvo en el patio de la antigua Escuela de Bellas Artes antes de su traslado a la entrada del Museo Nacional; el bronce de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos de la plaza homónima fue trasladado durante la construcción del Museo de Arte Miguel Urrutia en 2006 –actualmente están en su lugar una escultura abstracta de Eduardo

<sup>1</sup> Peio H. Riaño, *Decapitados: una historia contra los monumentos a racistas, esclavistas e invasores* (Barcelona: Random House, 2021).



@ xilotropico\_

(...)  
"De la cordillera al mar /desde el norte al sur, /desde lo más profundo /de  
nuestra madre tierra /sus voces me aconsejan, /que expulsemos /a los  
usurpadores /de nuestra tierra. /A los usurpadores /de nuestra libertad."  
(...)

Ramírez Villamizar y otra de John Castles, más acordes con el espíritu del Museo–; las enormes cariátides elaboradas por Félix María Otálora para el antiguo Palacio de Justicia de Bogotá, luego de su desaparición en 1948, fueron encontradas decorando la fachada del Tribunal Superior de Bucaramanga; y en el campus de la Universidad Nacional de Colombia hay numerosas estatuas desmanteladas en bodegas o desplazadas –como las de Alberto Urdaneta, Francisco de Paula Santander o los 'Tritones' de Vico Consorti–. Luego de un conteo superficial, podemos estimar que los traslados y desapariciones orquestadas por las fuerzas del Estado –el poder que erige y el poder que vuelca– superan el centenar. ¿Estamos ante una versión contemporánea del *damnatio memoriae* romano hoy ejercido sistemáticamente desde el poder público atendiendo sesgos –siempre ideológicos– de orden estético, histórico y político?

En cambio, cuando un sector significativo del pueblo, organizado como movimiento social y vindicando el espíritu del estado social de derecho, decide hacer lo mismo que el Estado ha hecho siempre, o cuando el pueblo, en un momento de tensión social y económica sin precedentes en la historia de Colombia, decide tocar los símbolos de la tradición conservadora (1884-1930) –aquellos monumentos que encarnan la blancura, el feudalismo, el filohispanismo más rancio, el idioma único, el esclavismo, el centralismo y la religión oficial, todos valores caducos desde la Constitución de 1991–, es cuando se desata el monstruo represor del Estado policial y parapolicial, perturbado porque un grupo de ciudadanos hayan lanzado al agua la estatua de un esclavista o porque alguien proponga trasladar al museo el recordatorio marmóreo de un genocida.

Las estatuas, por más que su nombre nos invite a suponerlo, no son estáticas por naturaleza y, a diferencia de los edificios, no están enraizadas en la tierra en una suerte de conexión pachamámica: son organismos móviles<sup>2</sup> que, así como en un momento histórico son emplazados en un lugar atendiendo a la ideología dominante –por ejemplo: los procesos de

“construcción de Nación” durante La Regeneración (1880-1900) llevaron a la erección de estatuas de conquistadores– en otro momento pueden ser desplazados a otro parque, jardín, museo o bodega. Aunque estas piezas puedan ser conservadas y puestas en contexto en museos para facilitar una comprensión crítica de la historia, no podemos suponer que un monumento que ensalza acríticamente valores incompatibles con la democracia deba permanecer hasta el fin de los tiempos en su ubicación original, a pesar de los cambios en el sentido común. Esto ya era claro en la Roma de hace dos mil años y quizá habría que preguntarnos por qué hoy no lo es.

### **El poder removedor: los indígenas del Cauca versus Sebastián de Belalcázar.**

En septiembre de 2020, el artista Álvaro Barrios señaló en su cuenta de Facebook que el problema con las estatuas no era tanto la estatua en sí, sino el pedestal. A esta interesante idea habría que agregar que el problema, además del pedestal, es el emplazamiento. Pedestal y emplazamiento. La derribada estatua del conquistador español Sebastián de Belalcázar, en la ciudad de Popayán –el monumento que inició la zaga del derribo sistemático de estatuas en Colombia por los movimientos populares–, encarna a la perfección el problema del emplazamiento.

Belalcázar, fundador de Quito, Guayaquil, Popayán y Cali, recordado desde principios de la Colonia por sus excesos contra la población indígena, fue erigido en bronce y a caballo en el cerro conocido como el Morro de Tulcán o Pirámide de Tulcán, que otrora fungió como cementerio indígena y lugar sagrado prehispánico. Simbólicamente, la estatua era en extremo problemática: no tenía sentido, más que afianzar popularmente el poder simbólico del opresor e instigar el odio y el resentimiento histórico, erigir a un conquistador en el lugar sagrado de los indígenas. Una analogía actual sería que alguien ordenara la erección de la estatua heroica de un líder paramilitar, altivo y cara al sol, sobre el cementerio de sus víctimas, y además, en un departamento como el Cauca, que desde la Conquista y hasta

nuestros días tiene un largo historial de atrocidades –con frecuencia impunes– contra la población indígena.

En su momento, la estatua fue levantada sin ningún otro criterio más que el del fascismo rancio. Lo óptimo habría sido trasladarla, mucho antes, a un contexto más crítico. Pero Popayán es la ciudad colonial por excelencia, cuna de políticos conservadores que aún preservan un poder profundo enraizado en el latifundio, la blancura –no en vano es conocida como la ciudad blanca por sus edificios monocromos– y la religión. Por esto, ante la inacción, las fuerzas de la historia –a través de los ciudadanos y del movimiento indígena– se vieron impelidas a derribar el Belalcázar en un momento de profundo malestar social, en medio de la robusta movilización iniciada a finales de 2019 –debido a las medidas autoritarias del gobierno de Iván Duque Márquez–, movilización puesta en suspenso por la pandemia de COVID, cuya mala gestión devino en la multiplicación de las muertes y en el incremento sin precedentes de la pobreza, el desempleo y la desigualdad. Este derribo no solo operó como un gesto simbólico contra el opresor que se asienta heroico sobre los huesos de tus ancestros, sino también contra el espíritu mercenario del gobierno, que a la postre es el espíritu del viejo conquistador viviendo y actuando en cuerpo interpuesto.

Además, esta estatua planteaba varios problemas más sutiles de índole estético e histórico. Una de las discusiones que subyace en su derribamiento es la vieja pugna entre arte degenerado –entendido como vanguardia de la primera mitad del siglo XX– y arte oficial –entendido como arte realista, heroico o monumentalismo–: el primero claramente progresista, y el segundo, el preferido por los regímenes fascistas –la Italia de Mussolini, la España de Franco o la Alemania de Hitler–. Concretamente, en el contexto colombiano, este enfrentamiento pasaba por la pugna entre el Movimiento Bachué y el Partido Conservador: el primero, configurado en 1930, con su vindicación antropófaga del arte amerindio, una categoría –si vemos lo 'Bachué' como campo expandido, como flecha o espíritu– en la que participaron artistas posteriores como Pedro Nel Gómez o Débora Arango, y que personificaba las aspiraciones de la República Liberal (1930-1946). Por su parte, en el Partido Conservador, la crítica de arte oficial la representaba el expresidente Laureano Gómez, quien despreció profundamente –usando las fórmulas retóricas del nazismo en

artículos publicados en la Revista Colombiana, de su propiedad– las estrategias estéticas indigenistas y nacionalistas alineadas con el 'mexicanismo' de Rivera-Orozco, y con Amauta y Mariátegui en el Perú. Laureano Gómez vindicó un arte realista al servicio de la belleza clásica y la herencia grecolatina –blanca, simétrica, estilizada– en franca oposición al “feísmo” Bachué –indígena, negro, mestizo–.

Según ciertas narraciones, el proyecto original del Morro de Tulcán había sido encargado al artista bachué Rómulo Roza –chiquinquireño, de origen indígena y popular–, escultor arquetípico del movimiento y autor de la célebre escultura Bachué (1925). Roza hizo una maqueta del proyecto final, el *Cacique Pubén*, que al parecer nunca se construyó y que actualmente conservan sus herederos en Mérida (México). Pero los copartidarios payaneses de Laureano Gómez optaron por erigir un homenaje al conquistador Belalcázar que traslucía tardíamente el filohispanismo de la Hegemonía Conservadora (1886-1930), manufacturado además por un escultor de origen español, Victorio Macho (1887-1966). Este fue, quizá, un primer gran pulso entre la vanguardia y el arte oficial, en el que ganó, como casi siempre, el arte oficial. Por estos mismos años, en la antesala de la Segunda Guerra Mundial, Laureano Gómez –cuyo periódico era parcialmente financiado por el gobierno alemán– se despachó contra la pintura “enferma” y “degenerada” –los términos son suyos– de los artistas Débora Arango, Carlos Correa y Pedro Nel Gómez.

El nuevo *round* vino a principios de los años cincuenta con la llegada a Colombia de Marta Traba, la crítica de arte argentina: en aras de la “modernización” de la plástica nacional, Traba se alineó con cierto arte internacional que rehúya del compromiso político, denostó del eje México-Perú y vindicó las “formas” por encima de cualquier otra consideración –en línea con el eje Nueva York-Washington–. Ella se fue contra la Generación Bachué: no bajó a sus obras de “basura” e incluso invocó el poder del fuego para olvidarlos. Esta operación, más que crítica fue violenta y constituye la más grande maniobra de silenciamiento de un movimiento cultural en Colombia durante el siglo XX, con consecuencias hasta hoy: lo vemos en la historiografía oficial y en los museos del país, con presencia excesiva de la generación que ella defendió en oposición a la casi inexistencia de los Bachué.

<sup>2</sup> Según el arquitecto Guillermo Fischer, Lorenzo Castro, hijo del conocido diseñador Dicken Castro, y director de Espacio Público en la Bogotá de los años noventa, propuso que las estatuas estuvieran en movimiento por la ciudad, presuponiendo la movilidad como parte de su esencia.



El derribo de Belalcázar no solo constituye el símbolo de una vindicación social y política largamente anhelada por las comunidades de la zona, es también la personificación de una fuerza de la historia que apunta a la revaloración crítica de nuestro arte de vanguardia de los años 20 y 30, a su reubicación en otras categorías interpretativas: una declaración de amor contundentemente

política –más fuerte que cualquier esfuerzo calculado o racional– por la memoria histórica del arte, por la construcción de una nueva genealogía de nuestra cultura –una genealogía más democrática y capaz de inspirarnos hoy– que invoque a todos aquellos artistas silenciados por el discurso oficial.

\*

Sobre el escultor español Victorio Macho, autor del Belalcázar, predominaron dos tipos de análisis al momento del derribo: por un lado, los elogiosos, comúnmente escritos por payaneses de vieja guardia, útiles para legitimar la permanencia perpetua del bronce en la cima de la pirámide. Estos llegaron a ensalzarlo como “el escultor más importante de España” durante la primera mitad del siglo XX. Por otro lado, están aquellos que calificaron a Macho como un academicista inane, buscando socavar cualquier valor estético. Blanco o negro. Y Macho, como escultor académico –no de vanguardia sino como académico tardío– sí que fue uno de los mejores de su generación, aunque su obra estuviera consagrada al ensalzamiento heroico y al encargo oficial. Su talento lo vemos en el bello *Monumento a Rafael Uribe Uribe* en el Parque Nacional, en Bogotá, superior a casi cualquier otro monumento local de entonces. Lo que sí encarnaba Macho era la candidez, al menos en referencia a su conocimiento de la historia y a su relación con la política colombiana de los años 30; y vivía en un conflicto permanente con las vanguardias, lo que deja entrever cierto temperamento reaccionario en lo estético. Él fue funcional al orden conservador colombiano sin tener consciencia y este orden lo escogió precisamente por su irreflexión, por su clasicismo demodé y por su hispanismo, todos valores opuestos al espíritu del arte de vanguardia, ese arte nuevo que rechazaba el poeta Guillermo Valencia y el pintor Efraim Martínez, los dos intelectuales que recibieron a Macho en su visita a Popayán –cuando le ofrecieron una fiesta en una finca propiedad de Valencia, que según la tradición, había pertenecido a Belalcázar–.

Esta ingenuidad se percibe en sus *Memorias* (1972), en las que Macho se desparra en elogios hacia Belalcázar y los demás conquistadores señalándolos como “seres imaginarios” y “míticos”, y afirma que “nada entonces me hacía creer que mi Patria (España), mi raza, mi idioma y nuestro espíritu creador y religioso habían arraigado aquí (en Colombia) tan profundamente”. Esta idea de la Conquista como

travesía épica –que en Colombia era la mirada del lente conservador–, en España era común a una buena parte de los ciudadanos al margen de su orientación política: nacionalistas o republicanos, el bando al que, al parecer, pertenecía Macho. Igualmente, la mirada de Macho sobre los indígenas que ve a su paso por el Cauca no pasa del relato pintoresquista e idealizado de un artista que, a diferencia del vasco Jorge Oteiza o del uruguayo Joaquín Torres-García, nada conoce y poco le importa la realidad amerindia, y menos para su arte.

Una anécdota deja ver la relación conflictiva de Macho con el arte de vanguardia y nos ayuda a desacreditar la idea de que sus contemporáneos lo consideraban “el mejor escultor de su tiempo” –como han dicho algunos– o una *punta de lanza* de la escultura. Macho confeccionó la estatua del Belalcázar de Popayán estando en París: hizo inicialmente un armazón con hierros y alambres para soportar al caballo y al conquistador. El fotógrafo que documentó el proceso, del taller Estudio Greco, llevó y mostró, en un café literario parisino, la fotografía del armazón y la imagen despertó elogios: Macho fue comparado con Pablo Picasso, Juan Gris y Pablo Gargallo, la vanguardia española de su tiempo. Sin embargo, cuando el fotógrafo aclaró que la imagen no correspondía a la versión final de la obra sino a la fase preparatoria, al esqueleto, uno de los contertulios dijo: “¡Ah! (...) si esto (el esqueleto) desaparece, si queda oculto, ¿por qué lo hace con tanta expresión y originalidad? Ya que, a la postre, todo ello habrá de cubrirlo (el artista) con la forma de un caballo y un jinete, acaso tan vulgares y pasados de moda como el “Gatamelatta” de Donatello o el “Colleoni” de Verrocchio. Entonces, no nos interesa. Él (Macho) es sólo un modelador, un ‘pompier’ [un academicista, falta de creatividad]”<sup>3</sup>.

\*

Al poético derribo del Belalcázar de Popayán, que nos ha permitido discutir estos asuntos históricos, políticos y estéticos, siguieron otros derribos: el Belalcázar de Cali, símbolo de la ciudad, también modelado por Macho; el bronce de Gonzalo Jiménez de Quesada –fundador de Bogotá– sito en la Avenida Jiménez de la capital, al que

<sup>3</sup> Victorio Macho, *Memorias* (Madrid: Editorial Gregorio del Toro, 1972), 62.

los indígenas Misak hicieron, además, un poético funeral simbólico; la escultura de Antonio Nariño en el centro de Pasto –recordemos que, a pesar del rol revolucionario e ilustrado de Nariño, desde la óptica pastusa era un invasor, y según algunos, su plaza merecía la presencia de Agualongo, un guerrillero realista de origen mestizo–. Y de forma algo tardía vimos el derribo del mármol de Cristóbal Colón en el barrio El Prado de Barranquilla, quizá el monumento más antiguo de la ciudad y la pieza con mayor valor estético entre las derribadas. Si bien, antes de este episodio pocas personas conocían la ubicación o la existencia misma del Colón, los medios se encargaron de ponerlo en el ojo del huracán: Colón fue decapitado y arrastrado por la ciudad, lo que fue documentado y discutido incluso por la televisión y la prensa española.

Si bien estos derribos nos han permitido desentrañar los intrínquilos conservadores que permitieron la existencia de estos mármoles, también habría que aprovechar la ocasión para problematizar algunas de las figuras que cayeron: Antonio Nariño, Francisco de Paula Santander o Simón Bolívar. Estos, aunque históricamente ambiguos –dependiendo la región de Colombia desde donde se les mire cambiarán las percepciones–, son personajes de talante republicano y libertario que difícilmente podrían compararse con conquistadores, esclavistas o fascistas. Pero también cayeron. Y aquí hay una discusión pendiente que podría abrir otro ensayo: el debate no solo pasa por la decapitación simbólica de ciertos sujetos dudosos sino por el hastío frente a la monumentalización misma, aquella que sitúa en un pedestal como *mojón* o *referencia* urbana –que al final también es moral– a cualquier persona por encima de las demás. ¿Es lícito en una democracia consagrar a perpetuidad una porción del espacio público para la visibilidad o veneración de un humano en particular así este tenga el mérito?

Las reacciones ante el fenómeno de las estatuas han sido básicamente dos: la primera, cierto revival nostálgico y anacrónico del monumentalismo indigenista de los años 30, como vimos en México con la escultura que el artista Pedro Reyes diseñó representando la cabeza de una mujer indígena, bastante criticado por grupos feministas e indígenas al ocluir la voz de las artistas mujeres e indígenas excluidas de la comisión; y la segunda, reacciones populares de mayor interés estético, político y simbólico, como el *Monumento a la*

*Resistencia*, en Cali, que en sus 15 metros de alto representa la mano de ‘Kay Kimi Krachi’, según los autores, un “dios maya de la batalla”: la mano empuña un letrero con la palabra “Resiste” y está recubierto con los nombres y rostros de personas asesinadas por la brutalidad policial en las revueltas de 2021, recordemos que las fuerzas policiales y parapoliciales actuaron con especial violencia en el Valle del Cauca. De forma inversa a otros monumentos levantados por el Estado, el *Monumento a la Resistencia* lo erigió otro poder, el pueblo, y la amenaza de su desmonte viene del Estado, que, al menos en teoría, tendría que fungir como su garante. Se han invertido el poder erector y el poder removedor.

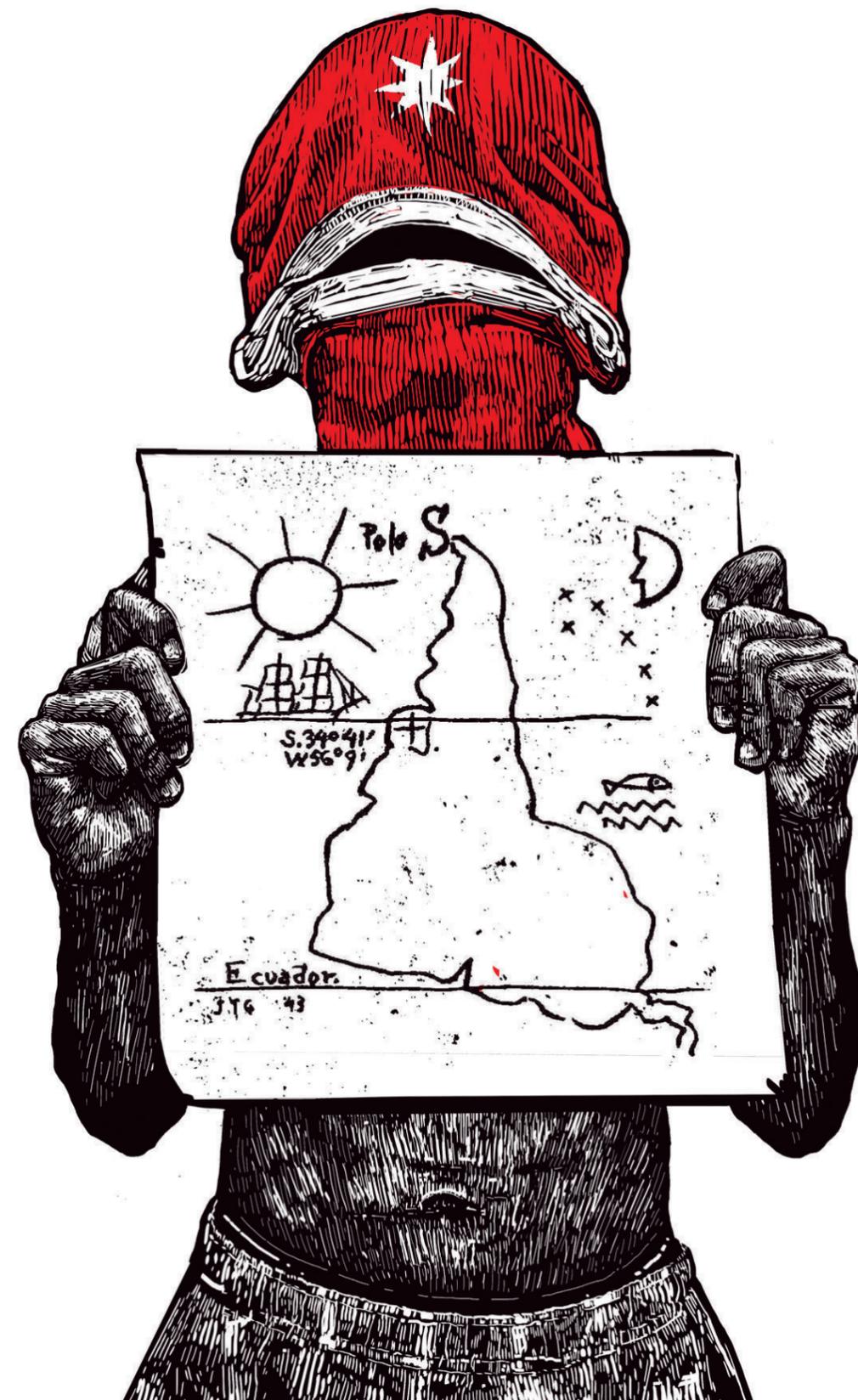
### ¿El final de una era?

Quizá a lo que verdaderamente asistimos es al fin de la era de los monumentos. A lo mejor, ya no los necesitamos más y puede que el destino de una buena parte de los existentes sea el museo. Para nadie es un secreto que la “estatuaria” y el “monumento conmemorativo”, al menos como han sido tradicionalmente entendidos en la vida republicana de los países latinoamericanos –durante los siglos XVIII y XIX–, vienen en decadencia y han sido reemplazados por otras formas de arte dispuestas a invadir críticamente el espacio público: el grafiti, la gráfica política, la acción directa o ciertas formas de protesta e intervenciones efímeras, todas diseñadas para un momento específico, para actuar en el instante, no para afianzar eternamente –en los materiales de Egipto o Roma como el mármol o el bronce– tal o cual figura de poder.

Si bien desde el arte y la arquitectura moderna y contemporánea hubo una reinención crítica del concepto de monumento, lo cierto es que en las ciudades latinoamericanas aún predomina la estatuaria demodé, manufacturada ayer u hoy, como si el tiempo no hubiera pasado, cumpliendo algún ‘decreto de honores’, siguiendo las fórmulas estilísticas y políticas del XIX, y destinada a venerar acríticamente a una figura individual, comúnmente elegida a dedo en alguna plenaria del Congreso. A lo mejor estos objetos pertenecen a una época en la que era necesario el ensalzamiento heroico para comunicar a las masas; otra época sin virtualidad, sin medios masivos y sin redes sociales para la propaganda política; una época en la que eran aceptables la representación idealizada y el engrandecimiento complaciente

de tal o cual personaje, del pasado o del presente, para afianzar un partido, una ideología o una idea de nación. Hoy, en tiempos de aceleración mediática y digital, todo este imaginario monumental decimonónico nos parece cada vez más distante,

ingenuo y anacrónico, máxime cuando el arte se mueve hacia otras coordenadas que pasan por la desmaterialización o la ubicuidad. A lo mejor, las revueltas de 2021 fueron la marca definitiva de la ruptura popular con el orden monumental.■



# Un relato de otro Sergio

Sergio Cano Rendón

Filósofo, profesor apasionado por las culturas y la Historia, sergiocanorendon@hotmail.com.

No ha sido un día cualquiera... ni una semana y menos lo han sido los últimos tres años. El ambiente ha estado cada vez más tenso, caliente, convulso. Por todas partes se escuchan las detonaciones, las sirenas, los alborotos de las marchas, gritos, ruidos estridentes, consignas, músicas de distintos géneros... desde chirimías hasta una orquesta clásica conformada por estudiantes... pero, ¿qué interpretan? Mientras me acerco parecen los acordes del himno de este país, algo suena diferente, pero no, ya suena es como la marcha de lord Vader en *Star Wars*, ese general alto y sombrío que encarna el prototipo de villano en la historia de la ficción, con su máscara de muerte, su casco como de soldado nazi, su ropaje blindado absolutamente negro como de samurái, pero es definitivamente la profunda voz de James Earl Jones<sup>1</sup> la que marca a quien ve y escucha hablar al terrible Vader; además, este lord es la encarnación de todo lo malo de cualquier político, Imperio, o poder estatal; para los fans de la saga y para los jóvenes, basta su *leitmotiv* musical para identificar toda maldad y opresión. De nuevo sí se identifica el himno, con tono más oscuro no tan triunfal, siempre mezclado con el de Vader, pero perseguido con los acordes de otra canción y un muy conocido grito-consigna.

Las sensaciones del ambiente están enrarecidas y hay mucha gente. La música orquestal continúa, pero ya suena esa otra canción y ya sí puedo identificar mejor la melodía. ¡Vaya sí la he escuchado en mis épocas de joven estudiante! Hasta estaba prohibida; en algún cassette la tenía, esa vieja canción de Quilapayún<sup>2</sup> resuena orquestada

y rejuvenecida, acompañada por el grito de multitudes; también sonó multitudinariamente en Atenas, pero fueron más quienes la corearon en las marchas de Chile, Argentina, Bogotá, Medellín, la ciudad de la *eterna primavera*... aunque ahora, la palabra primavera la usan algunos para indicar *rebelión* o tal vez *revolución*, recuerdo la tal llamada *Primavera de Praga*, o la *Primavera árabe*, espero que Eterna primavera cambie a algo más que flores; si mal no recuerdo, ese desfile del que hoy se ufana la ciudad comenzó como marcha de protesta. Pero mientras se oye orquestada la canción, el estruendo coral de los manifestantes resuena y me uno con fuerza al grito-consigna: “¡el pueblo unido, jamás será vencido!”.

Es paradójico que deba alejarme para reportarme a mi clase, vayan o no vayan estudiantes. Ir a sentarme las 4 horas de la clase en una silla para “cumplir” mi jornada laboral, o no pagan la hora clase, al fin y al cabo, estamos en un país que nos garantiza todos los derechos a estudiantes, maestros, trabajadores... ¿no? Además, ¿qué podría aportar una clase de viejas historias y filosofías a todo esto?

Al llegar al salón veo que está bloqueado, la cerradura boicoteada con pegamento. No hay paso. La secretaria no ayuda de a mucho: “Usted verá, profe... es la ley, tiene que trabajar o aténgase a las consecuencias.” Tocaré sentarme en algún lado, tratar de conseguir un café, leer, repasar, o escribir en mi cuaderno personal y hacer algo por la vida o darles clase a las plantas.



¡Carajo! Se me cayeron las notas y se ensuciaron bastante. Si el emperador Federico Barbarroja supiera que se embadurnaron de lodo los artículos de su *Authentica habita*<sup>3</sup>... en ella nos otorgó deberes y derechos a estudiantes y profesores universitarios, la inmunidad legal, o la libertad de desplazamiento con base en razones académicas, sea para estudiar o enseñar, aunque me pregunto, ¿y con qué dinero se puede ejercer esa libertad? O qué tal la inmunidad ante el derecho de represalia o el de no ser juzgado por tribunales civiles. Cómo les diré esto a los estudiantes que no vendrán, porque los cogió la tomba y luego de la paliada se los llevó. Y eso que estos derechos fueron “infaliblemente” aprobados *ad perpetuam* por el papa Alejandro III. Estas leyes han sobrevivido desde el 1155, hasta que las prácticas estatales las pisotearon allá afuera en la calle. Estas notas de mi clase se perdieron bajo el lodo y las otras quedaron bien revueltas, tendré que sentarme en algún lado a ver si puedo ordenarlas. ¡Pummmm! ¡Uich! La cosa afuera sigue violenta.

A ver qué dicen estas notas: las cosas comenzaron un martes de carnaval (...), y como ocurre en muchos casos con algunos estudiantes universitarios tan amantes de emborracharse y luego poner pleito, en esa ocasión fue con el dueño de una taberna en el Barrio Latino. Pero, ¿esto fue dónde? ¿En alguno de los tantos lugares de bebeta universitaria alrededor de esta y de cada universidad?

El dueño de la taberna agredió a los jóvenes y al otro día ellos fueron con garrotes y destruyeron la taberna y luego siguieron destruyendo otros negocios. ¡Ahh! ¿En qué página siguen las notas? Creo que por acá: después de la destrucción de los negocios en el Barrio Latino fue cuando doña Blanca de Castilla, como si fuera cualquier política de este país, en vez de negociar, exigió castigo para los involucrados y, en *contubernio* con las directivas eclesiásticas de la Universidad de París, les echó a los estudiantes el ESMAD de esa época, porque ¿para qué dialogar si se puede usar la fuerza?

Como suele ocurrir cuando las “fuerzas del orden” salen a aplicar su brutalidad y a generar desorden, en esa ocasión encontraron a un grupo de estudiantes en la calle y los agredieron con la inhumana violencia a la que están acostumbrados y, obviamente, resultaron muertos algunos de ellos, para que después se rumoreara que los asesinos eran inocentes y nada tenían que ver con la agresión del tabernero en cuestión. Por lo menos en esa época, la universidad reaccionó y convocó a la huelga cerrando las aulas, y como los estudiantes tenían la libertad de desplazamiento por razones académicas se marcharon a otros campus, y el Barrio Latino pagó con recesión económica, como se diría hoy.

<sup>1</sup> Jones fue dueño de una de las voces más reconocidas en la industria del cine de Hollywood, desempeñándose en varias ocasiones como actor de voz.

<sup>2</sup> “El pueblo unido, jamás será vencido”, canción del grupo chileno Quilapayún, de 1973. Una de las más famosas canciones de protesta de la historia.

<sup>3</sup> Para profundizar en este documento se puede consultar un facsímil y comentarios en Bartolomeus Bologninus, “Comentario sobre la Constitución Imperial “Authentica Habita” (1154-1155)”, <https://www.textmanuscripts.com/medieval/bologninus-authentica-habita-60686>



Estas notas que leí son sobre la *huelga estudiantil de la Universidad de París, en marzo de 1229*<sup>4</sup>, a la que muchos eruditos consideran la primera huelga estudiantil de la historia; bien pudieran ser las notas de las marchas actuales, con notables diferencias. Pero estas notas deben ir ligadas a otras, que no encuentro, sobre la bula del papa Gregorio IX, que garantizaba la autonomía de la enseñanza universitaria sobre las autoridades locales y eclesiásticas. Lástima que muchas de las universidades modernas, sean seculares o religiosas, se pasan por la faja esta ley.

Acá hay otras notas diferentes en hojas sueltas. Veamos qué quedó rescatable bajo el barro en ellas... hay partes ilegibles, ni modo. Alcanzo a leer que algunos estudiantes se habían tomado, desde hacía algunos días, la universidad, pero entró la policía y los sacó del campus, después, el decano ordenó el cierre, por ende los estudiantes respondieron organizando un boicot para los exámenes

parciales, hubo enfrentamientos (...), porque aparte de los grupos de ideología de izquierda, también los había de derecha, apoyados por el Estado, por las directivas (...), y aprovecharon esos derechistas para asaltar la universidad y culpar a los de izquierda, a los que acusaron de *terroristas*. Eso fue un dos de mayo, y al tres, marchaban cientos de estudiantes, vigilados y escoltados por la policía, que luego cargaron contra ellos sin motivo alguno (...), “la Unión Nacional de Estudiantes y el Sindicato de Profesores llamaron a la huelga, exigiendo la retirada de la policía (...)”. Nuevas manifestaciones se hicieron, y esta vez armando barricadas, hasta llegar a la noche del día 10 de mayo, conocida como “La noche de las barricadas”. De nuevo, la policía carga con toda su fuerza, los enfrentamientos dejan cientos de heridos durante todo el mes, luego se acude a carros blindados (...).

<sup>4</sup> Sobre la huelga de estudiantes de 1229 en la Universidad de París se puede consultar “París 1229: la primera huelga universitaria de la historia”, El Historiador, <https://elhistoricon.blogspot.com/2018/03/paris-1229-la-primer-huelga.html>

No. Estas notas no son las que hice sobre las manifestaciones entre 2019 y 2021. Son las notas fragmentadas, embarradas por el lodo, que me quedaron del *mayo francés del 68*... No solo se embarraron las notas sobre Francia, se enlodaron las memorias acerca de la *Primavera de Praga*, con su *socialismo con rostro humano*, aunque en esa época y lugar las tanquetas destruyeron mucho más. Ni qué decir de las memorias enlodadas de la *Masacre de Tlatelolco*, en la que las tanquetas hicieron lo propio. Qué tan actuales y cercanas, ¿diferentes o lo mismo?, tanto, que los ruidos y los olores de gas llegan fuertemente de la calle<sup>5</sup>.

Camino por el campus, veo a unos como si nada pasara, otros muchos, en tensa calma; las paredes empapeladas, con escritos bien dicentes, que me recuerdan otros, en otras paredes, los de ese mayo del 68, qué bien, se salvó esa página:

La imaginación al poder.  
Prohibido prohibir.  
Seamos realistas, pidamos lo imposible.  
Queremos el mundo, y lo queremos ahora.  
No te fíes de alguien que tenga más de treinta años.  
Si no formas parte de la solución, formas parte del problema.  
¿Qué haces contra el hambre? Yo lucho contra el imperialismo.  
Fin de la universidad.  
Abolición de la sociedad de clases.<sup>6</sup>

¿Quién recogerá y compilará en fotos, textos... videos... qué se yo, el testimonio de los escritos de estas paredes nuestras antes de que sean destruidos? Con dolor, veía al venir de camino que muchos grafitis eran borrados por cuerpos del Estado o por simpatizantes del “orden, patria y familia”, que pintaban dizque “cosas más adecuadas y propias”, mientras cantaban un himno regional o ese himno nacional que, en otros escenarios, al mismo tiempo, sonaba a marcha imperial de tonos sombríos... ¿cosas más adecuadas a qué? Si se refieren al sentir y al momento de las mayorías que marchan, lo que ellos repintan es lo impropio, y lo propio sería dejar esos grafitis que borran. ¿Por qué los borran?, ¿por qué tanta insistencia

<sup>5</sup> Carlos Fuentes, *Los 68: París-Praga-México*, (México: Random House Mondadori, 2005).

<sup>6</sup> Sobre los grafitis del mayo francés se puede consultar “Las paredes hablan”, <http://www.dim.uchile.cl/~anmoreir/ideas/graffiti.html>. También se puede consultar Jaime Carbonell, “Mayo del 68: cuando los muros se convierten en el libro de texto”, *El Diario de la Educación*, 16 de mayo de 2018, <https://eldiariodelaeducacion.com/pedagogiasxxi/2018/05/16/2-mayo-frances-del-68/>

<sup>7</sup> Fernando Báez, *Nueva Historia universal de la destrucción de libros*, (México: Editorial Océano, 2013), 33.

<sup>8</sup> Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, (Barcelona: Editorial Labor S.A., 1991), 40.

<sup>9</sup> James McTeigue (Director), *V for Vendetta* (película) (Estados Unidos, Reino Unido, Alemania: Warner Bros, 2006).

a “marchar y protestar pacíficamente”? ¿a qué le tienen miedo los gobiernistas?, ¿por qué corren a borrar las paredes, tildando de *vandalismo* lo que ellos a su vez vandalizan con lo “apropiado” en ese nuevo “auto de fe”?

Porque tienen miedo; es lo que se percibe cuando voy a la plaza y veo todos los edificios del gobierno cubiertos con densos mantos negros, en puro ambiente de guerra. Porque saben que el pueblo da poder a los símbolos, y cuando el pueblo los destruye, también es un símbolo, pues este por sí solo no significa nada, y esos, los del status quo, son los que se quedaron solos. El pueblo no debe temer a sus gobernantes, pero los gobernantes sí deben temer al pueblo, pues como dice Fernando Báez en su *Nueva historia universal de la destrucción de libros*, al hablar de memoricidio, que bien se puede aplicar a estos y otros muros:

No hay identidad sin memoria. Si no se recuerda lo que se es, no se sabe lo que se es. A lo largo de los siglos, hemos visto que cuando un grupo o nación intenta someter a otro grupo o nación, lo primero que intenta es borrar las huellas de su memoria para reconfigurar su identidad.<sup>7</sup>

Esa identidad y memoria comenzó con Heródoto, quien quiso escribir sus *Historias* porque quería *conservar la memoria*, o como también lo decía Eliade: “la memoria se considera como el conocimiento por excelencia. El que sea capaz de recordarse dispone de una fuerza mágico-religiosa más preciosa aún que la del que conoce el origen de las cosas”.<sup>8</sup> Y esa memoria se está recuperando. “Remember remember the fifth of november...” decía V; o como dijo Evey Hammond, en *V de Vendetta*:

Nos dicen que recordemos la idea, no al hombre porque los hombres fallan. Los pueden atrapar, los pueden matar y olvidar. Pero 400 años después, una idea todavía puede cambiar el mundo. Yo he visto el poder de las ideas. He visto a gente matar en su nombre y morir defendiéndolas. Pero uno no puede besar una idea. No puede tocarla ni abrazarla. Las ideas no sangran, no sienten dolor. No aman.<sup>9</sup>

Qué buena palabra usa Báez, volviendo a su libro, tengo que apuntarla en otro lado que no se enlode: “memoricidio”, algo que desde la Antigüedad hemos heredado, pues los romanos ya practicaban la *damnatio memoriae*.

Cambio social, político, cultural, generacional, sexual, religioso, cultural, movimientos pacifistas, feministas, homosexuales, ecologistas, académicos, obreros, indígenas, afros, migrantes, movimientos artísticos y culturales, sea en las revoluciones del 68, o en las actuales, siempre la presencia estudiantil emerge, como lo hizo en 1200, en 1229, en las barricadas de 1830, o en las que hay desde el 2018, hasta hoy. Tantas y tantas voces haciendo resistencia: cantada, bailada, marchada, pintada, grafiteada, pacifista, violenta, blanca, negra, LGBTIQ+, *todas las voces todas* (casi), contra cada vez menos ciegos y sordos que propugnan por la resignación, la desigualdad, el *status quo*, que no quieren soltar los privilegios y el relevo generacional.

Estas son solo algunas notas sueltas y enlodadas que quedan de mis hojas de clase, mientras camino en medio de consignas caducas, machacadas por décadas, de nuevos gritos-consignas y nuevos cantos, de nuevos marchantes con viejas y nuevas formas, ya no es un viejo *fantasma el que recorre Europa*, son muchos fantasmas que recorren la tierra toda, con máscaras de Guy Fawkes o de Dalí; y en las calles donde marchan se fusionan la ficción con la realidad, *divergentes, insurgentes y sinsajos*, jugando los *Juegos del hambre*, *indignados*, cantando como en *La casa de papel*, porque como lo dijo V, “Bajo esta máscara hay algo más que carne y hueso. Bajo esta máscara hay unos ideales, Señor Creedy. Y los ideales son a prueba de balas”<sup>10</sup>.

También camino y recuerdo a intelectuales cálidos, tibios y fríos, unos que se comprometen con las causas, otros, que van acorde a los beneficios propios o a donde mejor sople el viento o al amparo de viejos represores de viejas mañas que, lastimosamente

por ahora, son los que siguen ostentando el poder; pues, al igual que en *Years and years*, cuando cae un monstruo viene otro detrás, y permitirle el ascenso es nuestra culpa, como bien lo monologa la abuela de la serie, en la que cualquier tiempo futuro fue peor. Pero es mejor confiar en las palabras de Gandhi, al menos el del cine: “Recuerdo que a lo largo de la historia [...] siempre ha habido tiranos y asesinos, y por un tiempo han parecido invencibles. Pero siempre caen. Siempre”<sup>11</sup>.

Ya que estoy de nuevo afuera de la U (porque nos obligaron a evacuar) y veo las caras de los que marchan recuerdo de nuevo a V, porque todos los que veo son “mi padre... y mi madre. Mi hermano. Mi amigo. Él es usted... y yo. Es todos nosotros”, y marcho con ellos, con ellas, con todas mis hambres y necesidades, y coreo frases, y corro, y grito, y soporto el gas, y esta es la resistencia de un profe por horas.

Mis notas son del pasado, pero el futuro ya está aquí, marchando, y lo construimos con nuestras omisiones y acciones. Me llamo Sergio, este fue mi relato, “no soy de aquí ni soy de allá, no tengo edad...”; también he jugado y cambiado mi vida, al fiado, por sueños de faraones, en la encrucijada, en la barricada y en el motín; también me cambié la aureola de santo por la del idiota, la he cambiado por chécheres viejos, por un *kilt*, una *hatta* y un *dashiki*; he enseñado desde quiénes fueron los chinos, los aztecas y los swahili, desde la aparición del hombre a sus religiones, incluso he viajado con Jaldún... pero no me olvido de tratar de enseñar que es más importante saber quiénes somos nosotros; sigo resistiendo en mi vida, aunque de todas formas también la llevo perdida, como declara en su relato el otro Sergio, el de De Greiff. Y sí, soy profe, como el Sergio de la Resistencia que tantos admiran, y entonces, pues quién mejor para cantar:

Una mattina mi sono alzato  
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao  
Una mattina mi sono alzato  
E ho trovato l'invasor. 🇮🇹

<sup>10</sup> Ibid

<sup>11</sup> Richard Attenborough (Director), *Gandhi* (película) (Reino Unido, India: Goldcrest Films, International Film Investors, Columbia Pictures, 1982).





# El infortunio de Fortunato

Rodrigo Pérez

Ingeniero-Matemático, Escritor independiente. Escribió una novela publicada en 1990, *Redada*, un libro de cuentos editado en 2018 por Eafit, *Señales de paso* y varios ensayos sobre historia política de Colombia, además de reseñas para el *Boletín Cultural y Bibliográfico de Banco de la República*, [luzagosto2003@yahoo.com](mailto:luzagosto2003@yahoo.com).

## ¿Quién está desnudo y quién está vestido?

disolución y brutalidades de aquellos gentiles, con la ignorancia que realmente tienen de que están desnudos?<sup>1</sup>

<sup>1</sup> José Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, (Madrid, 1745).

El jesuita José Gumilla y otros padres de la comunidad llegaron hacia 1715 al alto Orinoco para evangelizar indios betoyes. He aquí un caso de domesticación de los instintos emprendido entre estos indios que habitaban las riberas del río, un caso a propósito del cual dan ganas de reír, dan ganas de llorar..., dan ganas de... abrir los ojos y ver.

Después de muchos años conviviendo entre los betoyes, José Gumilla frecuente Cartagena y otros lugares del Nuevo Reino de Granada, regresa a España y en Madrid publica en 1741 *El Orinoco ilustrado*. Este texto con ilustraciones es al mismo tiempo ilustrador: nos muestra cómo reaccionaron los indios al ver a los misioneros vestidos, huyeron despavoridos aun antes de descubrir las armas que pisaban los talones de los padres, y nos muestra la manera en que Gumilla y los demás misioneros, a la inversa, se pasmaron con la desnudez de los indios y su actitud frente a la desnudez. Escribe Gumilla:

No supieron nuestros primeros padres Adán y Eva que estaban desnudos, hasta que su pecado les abrió los ojos. Los intérpretes de la Sagrada Escritura hermanan muy bien aquella ignorancia [de que estaban desnudos] con la primera inocencia con que Dios crió a nuestros primeros padres. Pero, ¿qué doctor habrá hoy que componga y hermane, no la inocencia, que no la tienen, sino la

Son gentiles, cavila el jesuita, adoran ídolos, son paganos, ‘brutos y disolutos’, no son inocentes y, sin embargo, ¡ignoran que están desnudos! Si a Adán y Eva el pecado les abrió los ojos y vieron que estaban desnudos, ¿cómo es que a éstos, que no son inocentes, ‘hijos del diablo’, su pecado no les ha abierto los ojos, cómo no ven que están desnudos? Pues el caso es que no les importa estar así, dice Gumilla, no sienten pudor ni vergüenza. He aquí la cosa pasmosa que sacudió al cura y que nos timbra a nosotros:

La primera noticia que los indios tienen de que los hombres se visten, es cuando un misionero entra la primera vez en sus tierras, acompañado de algunos indios ya cristianos y vestidos. Entonces, toda la chusma de hijos y mujeres, atónitos de ver gente vestida, huyen a los bosques, dando gritos y alaridos, hasta que después los van trayendo y poco a poco van perdiendo el miedo; no les causará rubor su desnudez total, como si estuvieran desnudos de todo rubor y empacho [turbación], tal es el desembarazo con que pasan, entran, salen y traban conversaciones, sin el menor indicio de vergüenza.

Los padres, más adelante, les traen telas a los indios, pero sobre todo a las indias, “para alguna decencia”, para que se cubran, “pero en vano, porque las arrojan al río o las esconden por no taparse”. Cuando los padres insisten para que se cubran, las indias y los indios a una sola voz exclaman:

“¡DURRABA OJADUCA!”, o sea: *¡No nos tapamos porque nos da vergüenza! Es este vuelco del sentido del pudor, en los indios, como poniendo el guante al revés, lo que pasma a los padres y nos alerta a nosotros.*

¡Y veis aquí otra especie inaudita! -dice Gumilla-. Conocen la vergüenza y rubor, *Durraba ojaduca*, pero mudada la significación de las voces, porque al vestirse sienten rubor, y están sosegadas y contentas con su acostumbrada desnudez: ¡Hasta aquí puede llegar la fuerza de la costumbre!

*Durraba Ojaduca, No nos vestimos porque nos da vergüenza:* con este grito de indios e indias al clamor de los cristianos para que se vistan, de manera espontánea, no solo estaban rechazando estos vestidos, sino de lo que estaban aquellos hombres vestidos, sus mistificaciones, su aversión a la tierra, sus doctrinas sangrientas; fue esto lo que los indios presintieron con horror y vergüenza y rechazaron con ímpetu, por lo menos durante un tiempo, no muy largo, pues acaso ya decaían como sociedad y se rindieron al destino, entre la fuga, la muerte o la servidumbre.

Ahora bien, ¿es que iban realmente desnudos los indios? El padre Gumilla relata que a la catequesis donde les enseña el catecismo a indios que aún no están vestidos con ropas de cristiano faltan algunos, va “el fiscal” a buscarlos y vuelve luego diciendo al padre que aquellos no pueden venir porque están desnudos. “Pero, ¿y éstos que están ahora aquí en la catequesis, no están desnudos también?” “Sí, padre, responde el fiscal, pero están untados, lo que para ellos equivale a estar bien vestidos.” (¡!).

Los indios se untan, es decir se pintan sus tatuajes varias veces al día, las mujeres untan a los hombres y a los niños, y se untan entre sí muy prolijamente, y no salen de las cabañas si no están untados. De manera que hay por lo menos tres estados una vez llegados los misioneros: la desnudez total del cuerpo, el cuerpo descubierto (salvo un taparrabo) pero tatuado, y el cuerpo cubierto con ropas de cristiano. Los indios dentro de sus cabañas, en su intimidad entre los demás indios e indias de su mismo clan o fratría, suelen estar desnudos, duermen desnudos, sin vestido alguno y sin tatuajes. Los padres misioneros, en cambio, no resisten la desnudez ni para dormir, se cubren las “vergüenzas”, que son para ellos las partes íntimas del cuerpo, y se cubren también el resto del cuerpo. Los indios, que llevan el pene cubierto con un taparrabo por comodidad, se pintan un tatuaje

sobre el cuerpo desnudo y así quedan “bien vestidos”, ya no sienten rubor ni vergüenza al salir de la cabaña.

El cura Gumilla, que ve desnudos a los indios aunque estén pintados, tatuados, no apela al instinto de estos —en un medio ambiente cerca a los treinta grados centígrados— para explicar su ‘desnudez’, que le parece irracional, sino a “la fuerza de la costumbre” Los padres, incisivos, tercos, insisten a través de las catequesis, la enseñanza del catecismo, la religión cristiana, y van convenciendo a los indios para que se vistan, a medida que los *desvisten* de su cultura e *inhiben* sus instintos, los *invisten* con los dogmas cristianos hasta darse cuenta de que están en pecado y se hallan desnudos; les inoculan otra forma de vergüenza, distinta al pudor natural que tienen los indios, y hacen que se vistan. Ocurrirá entonces esta inversión que, para molestia de los padres, pone las cosas en orden según la razón cristiana:

Pero esta repugnancia a vestirse, en breve tiempo pasa a ser gran molestia para los padres; porque al paso que van oyendo y percibiendo los misterios de nuestra santa fe, se les van aclarando los ojos interiores: caen en la cuenta de su desnudez, reciben todo cuanto lienzo el misionero les pueda dar, y porfían por más, y más, con mucha molestia, así hombres como mujeres...

## Texto-tejido-tatuaje

El cuerpo escribe o talla y sobre el cuerpo se escribe o se talla. ¿Acaso la escritura, texto-tejido-textura, como el tatuaje para los betoyes, es justamente la manera que encuentra cierta persona de *vestir su desnudez*? Ya que el escritor es un Nadie, *Personne*, Máscara, literalmente, ‘que habla a través de’, o sea un agente colectivo de enunciación, una persona sin investiduras, sin atributos, ni siquiera ‘escritor’, escribir le sirve para sentir que existe en relación, que es algo, alguien, y teniendo en cuenta que no escribimos según como somos, sino que somos según como escribimos, el texto resulta ser una manera de *tejerse*, de fabricarse a sí mismo, texto-textura. Así las cosas, la escritura comporta una función análoga al tatuaje entre los indios, una manera, provisoria y frágil, de constituir un cuerpo en relación, ya no desnudo; hacerse a una casa, a un territorio, a una subjetividad. Inscrito en el cuerpo, el curador herido, el tejedor tejido: el cuerpo escribe y sobre el cuerpo se escribe...

## El insólito caso de Fortunato

<sup>2</sup> Francisco de Vitoria, *Relecciones sobre los indios y el derecho de guerra*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1975).

Volvamos con el padre José Gumilla. Para disuadir a los betoyes de que el sol no es Dios, tal como ellos creían —y tal como creía el pintor Joseph Mallord William Turner cuyas últimas palabras fueron *The Sun is God*—, sino una bola de fuego que Dios hizo para alumbrarnos, el astuto Gumilla se las ingenia para usar una lupa en el brazo de un bravo capitán indio hasta sacarle ampolla y hacerle decir junto con los demás indios, pasmados, que quisieron sufrir la misma prueba del fuego: *¡El sol no es Dios, el sol es fuego!*

Este caso, y el caso de “un gentil betoy[e] llamado Cagiali” que traemos a cuento enseguida, muestra a las claras de dónde vienen las luces de cierta ilustración cristiana, que no es por cierto la luz del Cristo que no juzgaba, el que defendió a María Magdalena de ser lapidada, que por prostituta, y que, en arameo, escribió con el dedo en el suelo de tierra y polvo: “El que esté libre de pecado, que tire la primera piedra”. Este caso de Cagiali, decimos, muestra cuál es el suelo de la susodicha razón cristiana que vino a América, si no precisamente una suerte de metafísica de verdugos, justa comparsa para la física de verdugos o segundo polo de la tenaza aplicado por Colón, Quesada y sus esbirros en la América hispana con la cruzada o alianza de la cruz y la espada. Escribe Gumilla:

Insistí en una de las pláticas, que el que no creyese la doctrina que yo, de parte de Dios, les enseñaba, le llevarían a ser quemado perpetuamente en la casa del fuego, donde viven los demonios. Vino después el Cagiali a informarse más despacio de la materia. Se la expliqué de varias maneras y con símiles materiales (que son los que más sirven para su rudeza), y cuando se hizo cargo de esta tan importante verdad, se alteró todo, se le encendió el rostro, soltó las lágrimas y con voz lamentable, dijo: ¡Ay, padre mío! ¿Cómo ha hecho Dios esto? ¿Con que mis mayores se han perdido, y están ardiendo, porque Dios no les envió padres para que les enseñaran? Confieso que me enternecí y que me costó mucho consolar al Cagiali, y mucha dificultad el que percibiese que la causa de la perdición de sus mayores no estuvo en Dios, sino en los pecados de aquellos gentiles [los antiguos indios], por lo cual se hicieron indignos de que su Majestad [el rey] les

enviase predicadores. Este Cagiali fue un gran indio, sirvió mucho para aquella fundación [la Misión], y cuando le bauticé, que fue in articulo mortis, le llamé Fortunato, porque logró la fortuna que lloraba perdida en sus mayores.

¡¡Fortunato!! Cruel ironía del padre Gumilla que le hace a uno evocar al aforista polaco Lec, “Lástima que el viaje al paraíso sea en ataúd”.

## Epílogo

El cuerpo antes tatuado del indio se volvió un cuerpo sobre el que se escribiría en la espalda una sentencia de la justicia, sin previa defensa, sin previo juicio, sin previa condena. Fue la suerte del betoye Cagiali en todos sus ascendientes, condenados sin oportunidad de defenderse, de conocer los términos de su acusación y de su condena, y es la suerte negra del condenado en el relato de Kafka *En la colonia penitenciaria*, donde una especie de gran máquina de escribir con garras-teclas le graba en la espalda al supliciado el texto de la sentencia, texto de la sentencia que el condenado descifra, penosa y lentamente, mientras se desangra: “Honra a tus superiores”. A los indios los *desvistieron* de su cultura y los invistieron con los valores de Occidente. La justicia cristiana traída por los misioneros a la América equinoccial puso en juego esta máquina, ya que el diablo son los otros, los distintos radicales, y deben ser como nosotros, “honra a tus superiores”, y si se resisten a la catequesis..., *El derecho de guerra* titula el libro de Francisco de Vitoria, consejero de la Corona española, teólogo, jurista y profesor en la Universidad de Salamanca, donde explica sus razones de las “guerras justas”. Veamos lo que dice, y sorprendámonos con lo que dice (cursivas agregadas):

asistía a los peninsulares la facultad para predicar el evangelio a los naturales del mundo americano y derecho de acudir a la *legítima defensa* si los indígenas, como lo hicieran en repetidas ocasiones, se negaban a respetar tales *derechos naturales* que se ejercían, principalmente el de la predicación, para utilidad de los mismos indígenas.<sup>2</sup>



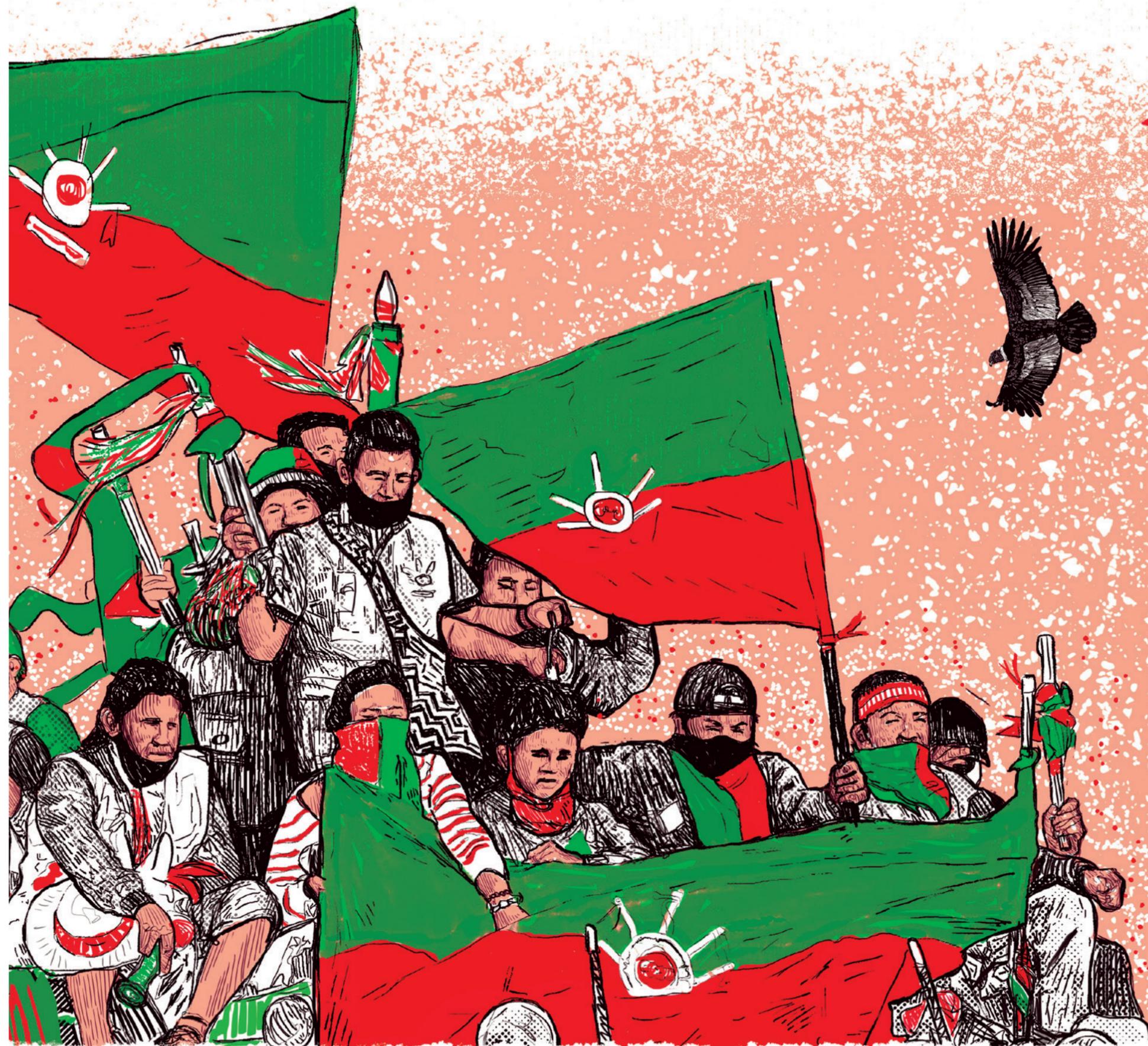
GUARDIA INDIGENA. GRAN EJEMPLO DE DIGNIDAD. DEFENSORA DE LA VIDA Y DE LOS PUEBLOS.

@ xilotropico\_

Esta misma cultura de Occidente venida al equinoccio americano, mientras catequizaba de esta manera aviesa y cínica a los salvajes, marcaba a los escritores con las reglas de gramática y del buen decir, y estos las interiorizarían a tal punto que, al final de la jornada, una vez de vuelta a casa, no se quitaban el uniforme con el que trabajaban en la oficina: permanecían con el uniforme puesto para perseverar en la corrección, los buenos modales, el justo y buen decir. Sus uniformes de trabajo que habían sido tejidos concienzudamente con hilos invisibles por los embaucadores del reino a órdenes del emperador, solo visibles a los fieles..., y no al niño que al verlos pasar en la procesión pega el grito, *¡pero si van desnudos!* Escena a la que asistimos atónitos en el cuento de Hans Christian Andersen, “El traje nuevo del emperador”.

*¡Durraba ojaduca!, ¡No nos vestimos porque nos da vergüenza!,* este es nuestro grito de neoprimitivos, desertores y conspiradores contra el viejo emperador vestido con el traje de hilos invisibles hecho por los embaucadores del reino y solo visible a los fieles. *Durraba ojaduca,* no nos vestimos porque nos da vergüenza, nos investimos con una escritura líquida y gaseosa. ■

@ xilotropico\_



# SOMOS MINGA

GUARDIA INDIGENA, GRAN EJEMPLO DE DIGNIDAD

# Las travesías de *Robot*: de gacetilla a editorial

Diana Gil

Investigadora de la Universidad EAFIT, [diana.gil.guz@gmail.com](mailto:diana.gil.guz@gmail.com).

Álvaro Vélez (Truchafrita), Marco Noreña y Juan Fernando Pérez (Tebo) comparten algo más que su afición por la música. En la década de los noventa, Marco y Tebo —con Andrés Buitrago— publicaron *Sudaka comix*, un fanzine de historietas que tuvo dos números, y Truchafrita publicó una serie titulada *El Necio*. En esos fanzines, el trío dejó en evidencia su rebeldía y rechazo hacia cualquier clase de moralina social. Al margen de los circuitos comerciales de la industria del libro, producían y distribuían sus cómics. Esa irreverencia coincidió con el espíritu del *comix underground* de los años sesenta y setenta, liderado por el dibujante Robert Crumb en Estados Unidos. Sin embargo, los costos de producción y la falta de un público lector los obligó a inventarse un nuevo material gestionado por ellos mismos. De los tientos de esos primeros fanzines nacería a comienzos de este nuevo milenio uno de los proyectos editoriales más insignes del cómic colombiano: *Robot*.

Sobre su origen, evoca Truchafrita: “A finales del 2002, me encontré con Marco y Tebo en el Parque del Periodista, y les dije que los fanzines no se vendían, estábamos muy aburridos. Tomándonos esa noche unas cervezas dijimos: ¿por qué no publicamos un material que sea barato y lo podamos regalar?”. Para febrero del 2003, reunidos en la casa de Marco, diseñaron y diagramaron la primera hoja de *Robot*. Un dieciseisavo de pliego de cartulina Bristol fue el soporte que inauguró la primera gacetilla. Su carácter gratuito, un diseño atractivo y contenidos novedosos —para una ciudad como Medellín, que no tenía casi oferta de fanzines y menos de cómics— fueron determinantes para cautivar a sus lectores. La gacetilla fue su fórmula para divulgar la historieta e, indirectamente, ofrecer su atrevida mirada sobre la sociedad colombiana. A partir de esa primera hoja, circularon mensualmente los siguientes números, cada uno con un tiraje de mil ejemplares.

\*\*\*

Con un modesto paquetico salían a distribuir *Robot* por las zonas de Medellín que más solían frecuentar: el Parque del Periodista, el bulevar de Carlos E. Restrepo, el Colombo Americano, la Alianza Francesa, la Universidad de Antioquia, la Nacho, algunos bares del centro, las Torres de Bomboná, entre otros sitios. Lo que el lector desprevenido ignoraba era que, al tomar una de esas hojitas en sus manos, se llevaba “una suerte de caramelo envenenado”. Opiniones ácidas sobre la institucionalidad, chistes, descaches y travesuras de adolescentes ocuparon las secciones de “Patrulla Robot”, “Top de lo *in* y lo *out*”, “Amiguetes” y “Kontra”. Al comienzo, el sexo y las drogas fueron temáticas recurrentes, dos tópicos que permeaban la poca cultura *underground* de la ciudad. Pero no todo se redujo a esto: referencias literarias e historietísticas, reseñas cinematográficas en “Mire cine”, las secciones de la “Banda sonora” (“Para escuchar mientras se lee *Robot*”) y “Los maestros también yerran” les añadieron nuevos matices a esas primeras publicaciones. La transgresora línea editorial provocó el rechazo hacia *Robot* de uno que otro energúmeno. Pero, como decía Truchafrita: “Si tanto te ofende, dejá la hoja ahí, que no te la estamos vendiendo”.

Mientras *Robot* se publicaba mensualmente, sus fundadores no dejaban de asistir a conciertos y fiestas, además de inducirse en otros viajes físicos y mentales. Esa apertura social dio lugar a que en el 2004 llegaran nuevos integrantes: William Zapata (Wil), Jonhny Benjumea (Joni b) y Juan Pablo Marín (El señor Juanito). Esa invitación a colaborar en *Robot* no fue fortuita, pues Joni b conocía de siempre a Marco y a Tebo, y ya habían trabajado juntos en otros proyectos. Aparte de ello, en los años noventa El señor Juanito dio a la luz los fanzines *Santa Bisagra*, *Putá vida* y *Prozac*, y Joni publicó *Banano*.



Este nuevo combo se reunía en la extinta cafetería Santa Teresita, en la esquina del Parque del Periodista, para ultimar los detalles de cada publicación. Allí se distribuían y asignaban funciones, y se tomaban decisiones editoriales. Esos encuentros provocaron una mayor integración y compromiso para garantizar la publicación de *Robot*. Y aunque no ganaron dinero, dieron a conocer su trabajo en un círculo de lectores más amplio del que hubiese tenido cada uno de manera individual.

Muy pronto, su ambición por desarrollar cómics más elaborados tropezó con el limitado espacio de la gacetilla. Así que Truchafrita, Joni b, Wil y Tebo comenzaron a publicar sus propios fanzines con

el sello de *Robot*, a bajos precios. En el número 19 de la gacetilla (septiembre de 2004), ya se anunciaban a la venta *Mr. Q.*, de Truchafrita, y *Tron*, de Joni b. Además, se ofrecía la primera entrega de *Cuadernos Gran Jefe*, diarios de Truchafrita, un cómic seriado que hoy es un referente en la historieta colombiana. Con el género de la autobiografía, Truchafrita sumergió al lector en su infancia, sus disquisiciones sobre el oficio del dibujante, su mirada sobre la política, la melancolía por los amores idos, su afición por la música y otras trivialidades (que son la vida misma). El sello *Robot* fue el camino para madurar obras de mayor envergadura.



todos las chupan, menos yo



¿ENTONCES VOS SOS EL BUFÓN DEL REY?

¿CÓMO ASÍ?



SÍ, SIEMPRE CON UNA SONRISA EN LA CARA, CONTANDO HISTORIAS Y HACIENDO REÍR.

AH, SÍ. ¿O QUÉ PARTE DE LA CORTE QUERÉS QUE SEA? ¿EL BARÓN?



¿USTED SABE QUE HACE EL BÁRON EN LA CORTE?



LE CHUPA LAS PELOTAS AL REY...



ESO SÍ, EL MARQUÉS LE LAVA LAS BOLAS AL MONARCA ANTES DE QUE SE LAS CHUPE EL BARÓN.

Al mismo tiempo que publicaron estos fanzines, la gacetilla continuó su andadura. Cada vez atraía a más dibujantes irreverentes como Tomás Arango (Nomás), Javier Posada (Inu Waters), Diego Guerra y Andrés Prieto (Andrezinho). Fue tal su acogida que para el número 44 (abril de 2007) se anunció el primer volumen de *Robot* —un libro que recogía los primeros 43 números de la gacetilla de cómics “y otras vainas”—. Para el prólogo del libro escribió Truchafrita: “Quienes hacemos Robot pensamos que el fanzine es una punta de lanza de la creación. En otros lugares los fanzines han estado inmersos en movimientos de creación o de resistencia, han servido de arena para el surgimiento de nuevos pensamientos, de nuevas opiniones, de otras visiones de la sociedad. En contraparte los medios impresos oficiales (y, siendo más amplios, los demás medios de comunicación), son adustos, anquilosados, faltos de nuevos temas y de innovadores formatos, no están concebidos para experimentar, para errar por innovar y por tanto son timoratos, prevenidos y, por ello, aburridos y somnolientos”.

\*\*\*

Como todo romance juvenil, *Robot* tuvo un intenso comienzo, pero luego de cuatro años las colaboraciones se hicieron más intermitentes y algunos integrantes del grupo le perdieron el ritmo a la gacetilla. Pese a ello, Truchafrita siguió impulsándola y empezó a participar en las becas de la Alcaldía de Medellín. Aunque en un principio no fue muy afortunado, en 2008 ganó una beca de creación que costó seis meses de la gacetilla *Robot* (del número 61 al 68) y le permitió publicar tres números (del 5 al 7) de *Cuadernos Gran Jefe*, una trilogía sobre su infancia y juventud. Esa financiación también le motivó a cambiar el formato del fanzine a revista, lo que implicó un mayor tamaño y más páginas para su asidua producción historietística.

Desde el número tres de *Cuadernos Gran Jefe*, Truchafrita presentó a Chimpandolfo, un conejo antropomórfico con quien sostiene largas conversaciones de fondo existencial y abstracto. Este personaje se hizo tan buen amigo de Truchafrita que en el número 8 ocupó la edición completa intitulada *Chimpandolfo silente*. Sobre esa amistad escribió Truchafrita en 2009: “Disfrutamos mucho charlando y discutiendo porque Chimpan-dolfo es un pragmático, un tipo que navega a todo gusto por las aguas de la lógica y la razón, mejor dicho es todo lo contrario a lo que yo soy. En realidad lo envidio un poco, como se le envidian las

cualidades a un buen amigo...”. Pero la verdad es que nadie ha visto a Chimpandolfo.

La apabullante publicación de *Robot* no pasó desapercibida por la escena del cómic en Colombia. En el número 7 de la revista *Larva* (marzo de 2009), una publicación de Armenia especializada en cómic, se convidaba a leer la gacetilla *Robot* y los *Cuadernos Gran Jefe*. En el ámbito latinoamericano, ya tenían contactos con el historietista argentino Ernán Cirianni y con los hermanos Amadeo y Renso González de la revista *Carbonicto*, en Perú. Este periodo de relaciones lo recuerda Joni b así: “Empezamos a tener colaboraciones con *Larva* y a trabajar con Daniel [editor de la revista]. Por esos años [2007-2008] pasé un tiempo en Argentina y allá me integré con colectivos que elaboran fanzines de bajo presupuesto, conformados por Ernán Cirianni y otros dibujantes. A mi regreso a Colombia, las relaciones con *Larva* se afianzaron más y empezamos a publicar contenidos ahí”. Esas complicidades y camaraderías dieron lugar a la metamorfosis de *Robot*.

\*\*\*

En 2012, el periodista José Jaramillo anunció en la revista *El Libro* que el androide había crecido y adquirido otra forma: “La nueva versión del robot tiene más responsabilidades. Además de continuar con la publicación de la gacetilla —que ya supera las 100 ediciones y tiene un nuevo esquema de distribución en librerías independientes de varias ciudades del país—, heredó *Larva*, una revista de historietas que Daniel Jiménez dirige desde 2006 en Armenia. Además, bajo su sello editorial publicó cuatro libros durante la pasada Feria Internacional del Libro de Bogotá [FILBo]”. Ese contenido celebraba la nueva etapa de *Robot* como una sociedad cuyo objeto era la publicación de cómics y la formación de historietistas.

La mutación del androide fue posible por la asociación de Truchafrita, Joni b, Pablo Guerra, Alejandro Martín y Daniel Jiménez, en el año 2011. En los cinco confluía su pasión por la historieta y la ambición por legalizar la primera editorial especializada en cómic del país. Para ese año, ya existían *Rey Naranja* y *La Silueta*, dos editoriales que apenas empezaban a editar cómics, pero sin ser ese su principal objetivo. Aunque los primeros libros se publicaron en 2012, los socios aprovecharon que Joni había publicado *Parque del Poblado* en 2011 —por una beca de creación de la Alcaldía de Medellín— para incluirlo en el

nuevo catálogo. Así, el 2012 le dio la bienvenida a la Editorial Robot con su primera publicación.

Para lograr el objetivo, se distribuyeron las labores de diseño, edición, comercialización de los libros, manejo de las redes sociales y los demás gajes del oficio. Cada uno tenía identificados a los autores que quería publicar y presentaba su propuesta al grupo para obtener el aval. De esta manera, en el 2012 salió una primera tanda de cómics: *Una nube de moscas* de Pedro Giraldo (MrZ), *El cuy Jacobo y el tesoro Quillacinga* de Iván Benavides y Raquel y el fin del mundo de Mariana Gil Ríos. Además de otras publicaciones que lindan con la ilustración y el libro infantil: *La distancia entre extraños* de Mónica Naranjo y *Pecas* de Jim Pluk. La editorial estuvo abierta a incluir otros lenguajes fuera del cómic en el catálogo.

Si algo caracterizó a esa primera ronda de libros fue el cuidado de su edición y diseño. El esmero que pusieron en cada publicación tuvo su impacto en el mundo cultural —así, por ejemplo, *La distancia entre extraños* fue incluido en la lista de los mejores libros del 2012 de la extinta revista *Arcadia* y *Una nube de moscas* aparecía entre los más vendidos de la ya liquidada librería La Madriguera del Conejo en Bogotá—. Este inquieto quinteto de *Robot* también gestó alianzas con otras ocho editoriales para agremiarse como “La Ruta de la Independencia” en la FILBo de 2012. Y llegó a distribuir sus libros en Argentina.

El 2013 no se quedó atrás en novedades. *Costuras*, de Powerpaola y Alejandro Martín (coeditado con Laguna Libros); *Los abrazos de Alicia*, de la escritora Katherine Ríos e ilustrado por siete artistas, y el *Tercer ojo*, de Peter Kuper, salieron a la luz en septiembre. Esta nueva ronda constaba de un libro álbum, un libro infantil y la edición de una entrega de la colección *Eye of the Beholder*. Por primera vez, el catálogo incluía a un autor extranjero: el historietista estadounidense Peter Kuper. Además, *Los abrazos de Alicia* prometía ser la apertura de una nueva colección: Pequeño Robot. De nuevo, los medios no pasaron por alto este proyecto editorial y publicaron varias reseñas del libro escrito por Katherine Ríos.

Todos estos logros y alegrías tuvieron su contracara. La falta de experiencia e ingenuidad en el negocio editorial, los descalabros financieros y algunas diferencias entre los socios fueron el coctel que sepultó la edad de oro del androide. A esto añade Joni b: “Uno de los mayores desafíos

era conseguir obra, cosas que imprimir. No había mucho material de calidad para editar. Como casi no había gente con material terminado, pedirle a un autor que avanzara en sus proyectos y terminara el material sin pagarle adelantos, era complicado. Por ello tratamos de buscar autores extranjeros, pero no fue fácil”. Y sentencia Truchafrita: “Fue una editorial muy prematura”.

\*\*\*

Tras el retiro de cada socio, Truchafrita volvió a encargarse por sí solo de *Robot*. Chimpandolfo fue el único que no lo abandonó en la titánica tarea de publicar la gacetilla. Para el 2014, su brío lo impulsó a editar, con el sello *Robot*, *Luto Rosa* de El señor Juanito. En este cómic, extraterrestres, borrachos, luchadoras y prostitutas se dan cita en un atípico velorio (donde no se llora sino que se celebra al son de Wilfrido Vargas y Doris Salas). El material es toda una exquisitez visual y narrativa.

Gracias a los estímulos de la Alcaldía de Medellín, la serie *Cuadernos Gran Jefe* rondaba el número 13 para el 2017. En esta etapa de *Robot*, Truchafrita se ha dedicado a editar sus propios materiales, pero dice que “si llega alguien con un libro terminado y me interesa, lo publico con el sello. Es un acuerdo muy simple, yo pago la edición del libro y le entrego al autor un 10 % sobre las ventas”. A partir del 2016, año de apertura de Surco Records —la tienda de historietas y vinilos que fundó con José Santamaría en Laureles—, los números de la gacetilla se han venido espaciando en el tiempo. Pero sus ambiciones se mantienen intactas.

En 2020, Truchafrita dibujó varios cómics sobre el ambiente que vivió con Chimpandolfo durante el aislamiento y los compiló en *Días de cuarentena*, con el sello *Robot*. La última vez que salió a distribuir la gacetilla fue en abril del 2021. Aunque son muchos los colaboradores que han aportado material para hacerla posible, las mujeres dibujantes son escasas. Powerpaola, Mariana Gil, Beatriz Ramírez, Sara Osorio y Camila Torre son una baja cuota femenina en una gacetilla predominantemente masculina.

“Las gacetillas para los que se aman a sí mismos”; “Modernos en tierras premodernas”; “Cuando lea *Robot*, beba”; “*Robot*, ocho años en reversa”; “Gacetilla de cómics y otras vainas”; “*Robot*, once años desperdiciando papel”; “*Robot*, trece años sin coger oficio”, y “Decana de las gacetillas (de



truchafrita

cómic) en Colombia” son algunos de los lemas que han identificado al fanzine. En casi veinte años de existencia las secciones han variado, pero su espíritu atrevido perdura. Los 149 números de la gacetilla, las quince ediciones de *Cuadernos Gran Jefe*, y los doce libros de la editorial son el alma de *Robot*. Y como diría Truchafrita: “Si no le sirve, déjelo ahí”. ■



# Darío Lemos: "Mi alma no soporta los lugares"

Pedro Adrián Zuluaga

Periodista y Escritor, pedroadrianzuluaga@gmail.com

"El fin no importa desde el punto de vista de la lucha. Porque no llegar es también el cumplimiento de un destino".  
Primer Manifiesto Nadaísta, Medellín, 1958

"Llegar a cero, ceremoniosamente"  
Darío Lemos

El 10 de septiembre, día de la muerte del poeta Jaime Jaramillo Escobar (X-504), extraje de un cajón de cosas olvidadas unas líneas con las que, hace unos años, quise dibujar un perfil de otro poeta: Darío Lemos. Me habían servido de fuente para algunos apartados del libro *Qué es ser antioqueño* (que aquí se retoman transformados), en el cual le hice a Lemos un altar al lado de otros organismos deficientes que, con la muy consciente autodestrucción de su cuerpo, y el desperdicio y gasto de todos los dones recibidos o conquistados, contradecían esas tradiciones antioqueñas del ahorro o la fuerza y el vigor físico.

Llamé a esa pulsión economías a la inversa: Lemos, como otros poetas, artistas o pensadores que exhibieron altivamente su vulnerabilidad, fueron capaces de convertir una supuesta derrota vital en refinamiento, orgullo de estar solos y ser pobre. Era una especie de traición a la tradición. Así queda dicho en el poema de la Estancia primera (son cinco) del volumen *Sinfonías para máquina de escribir*, que publicó en 1985 el Instituto Colombiano de Cultura, en una edición que más adelanté comentaré:

Mi alma no soporta los lugares.  
El paisaje es bello,

pero una cortina interna me ciega  
y hace mi piel mil veces más pesada.  
¿Seré yo el hundido de mi generación,  
el que no mentiría por obtener el oro?  
¡Ah! Yo mentiría por el oro  
para poder regresar  
y ver el paisaje  
y quedarme dormido  
sobre esos dos cuerpos.  
¡Soledad, refréscame!

También convertí a Lemos en ejemplo (¡ay!, el que nunca quiso ser modelo de nada) de esos antioqueños que saltan por las ventanas de la opresora casa antioqueña, en busca de las experiencias del mundo más allá de la vigilancia paterna y el control familiar. Pero que, como lo muestra la organización de su libro de poemas en estancias, quizá viven siempre bajo la mortificación de una nostalgia por tener un lugar, o que –debido a su soledad y desamparo– quedan expuestos a ocupar la última pieza de otras casas, a volverse huéspedes andantes. En una crónica de Gisela Posada<sup>1</sup>, publicada en el número 88 del periódico *Universo Centro*, la escritora y periodista reconstruye el lazo que la unió al poeta y su papel de aquella que da hospitalidad a quien la necesita:

En medio de las osadías escolares, un día que no tenía dónde dormir resolví llevármelo para mi casa en Manrique: la casa de mis padres donde vivíamos

siete personas. Lo cubrí con una cobija naranjada para el ingreso en su silla de ruedas por el corredor, como si estuviera entrando un electrodoméstico de segunda, y lo escondí en la última pieza, ubicada al lado del patio de ropas, lejos del corredor principal y de la circulación de los habitantes de la casa. Entre una hermana mía y yo le dimos lecho y comida, y hasta lo entretuvimos cantándole canciones de la nueva trova cubana. Estuvo allí por tres días hasta que mi mamá se dio cuenta y arremetió con su escándalo. Tuvimos que decirle que se trataba de un acto de caridad para ver si así lográbamos algo de compasión, pero el rumor de que Darío tenía tuberculosis pudo más que la fe. Hubo que salir con él de nuevo a la calle, sin techo ni refugio en la noche inminente.

Toda la paradoja vital de Darío Lemos parece condensar en este recuerdo de Posada. Su decisión consciente de llegar a cero, ceremoniosamente, y con ese gesto volver a ocupar –esa es la paradoja– un lugar ya no en las economías de la productividad sino en las de la caridad, ambas tan antioqueñas. Pero, en esa condición del desamparo, es que aparece otra noción de ganancia, el oro de la particular ética lemosiana: poder regresar / y ver el paisaje / y quedarme dormido.

Retrocedamos. ¿Por qué la muerte de un poeta me llevó de forma casi automática al recuerdo de otro? Lo más inmediato –que nunca hay que descartarlo– es el vínculo de ambos escritores con el Nadaísmo. Y también el hecho de que, tanto de X-504 como de Lemos, se dijera que representaban la pureza e integridad que el Nadaísmo como movimiento, o algunos de sus miembros, pronto sacrificaron en diversos altares. ¿Pureza, integridad, altares? En verdad el repertorio del Nadaísmo siempre estuvo contaminado de imaginaria religiosa.

Jaramillo Escobar sobrevivió por casi 35 años a Lemos, quien murió en 1987. Así que tuvo X-504 mucho tiempo para traicionarse, y traicionar a otros, y al parecer no lo hizo. Quizá la costumbre de andar desnudo por su casa, y de incluso recibir

a sus visitantes empelota, le hizo descreer de cualquier imperio, y de todo emperador. Decía pues<sup>2</sup>, que el muerto más reciente revivió en mi memoria al más antiguo. No puedo decir que la parca los igualó. Tampoco tengo ahora el ahínco de juzgar si uno fue mejor poeta que otro. De Darío Lemos, a decir verdad, me interesa más su gesto que su poesía: "Mi obra es mi vida, lo demás son papeletos". Me fascina cómo todo en él está servido para el mito, y cómo este ha hecho de las suyas.

Nació Darío Lemos en 1942 en Jericó (Antioquia), pueblo cerril encajonado entre abismos y montañas

[...] como Amílkar U (Amílcar Osorio) – dice el propio poeta –, que hace poco se ahogó en una laguna donde nos llevaban cuando estábamos en el seminario, cuando estábamos niños... Y en Jericó también nació Manuel Mejía Vallejo, aunque a él no le guste haber nacido donde nació Darío Lemos, él prefiere haber nacido en Jardín. Debe ser por gordo y por eso no entrará en la puerta del cielo, porque la puerta del cielo es demasiado estrecha".<sup>3</sup>

Estaba, pues, madura su adolescencia cuando las grandes gestas del Nadaísmo: el Primer Manifiesto y la quema de ejemplares de *María* de Jorge Isaacs en el Parque Berrío (¿sucedió en realidad y fueron mil los quemados – de nuevo el fantasma del fanatismo religioso nos asedia –?); el pasquín contra el Encuentro de Escritores Católicos; y, cómo no, el acto sacrilego en la iglesia Metropolitana de Medellín, durante la clausura de la Gran Misión Católica que recorría por esos días el país, y en el que un comando de nadaístas comulgó y pisoteó las hostias en medio del furor de la feligrésia.<sup>4</sup>

Tampoco me interesa el Nadaísmo, hoy vapuleado con un ardor que merece mejores blancos, solo Darío Lemos, aunque de algún modo son indistinguibles como lo prueba aquello que el mismo poeta dijera, ampulosamente: "Mi obra es el

<sup>2</sup> Darío Lemos citado en Fabián Andrés y Paz Gómez. "Dariolemos. El poeta nadaísta que terminó bailando en una sola pata" (prólogo). En *El valle de la permanencia*. (Santiago: Editorial Mago, 2015).

<sup>3</sup> Darío Lemos en "¿Qué hace hoy Dariolemos? 'Simplemente soportar a los hombres'". Entrevista de Álvaro Quiroga Cifuentes, *Memoria impresa. Antología del Magazin Dominical de El Espectador*. Vol.1. Compiladores: Claudia Antonia Arcila, Marisol Cano, Juan Manuel Roca (Medellín: Cooperativa Editorial Magisterio, El Espectador, Editorial Universidad de Antioquia, 1997), 241-242.

<sup>4</sup> Juan Gustavo Cobo Borda en su ensayo "El escándalo nadaísta y otros poetas" dice que guardaron las hostias en un libro, mientras el historiador oficial de nadaísmo, léase Jotamario Arbeláez, corrige todas las versiones y habla del hecho casi como del accidente de una hostia que se le cayó a Darío Lemos, y que este después pisó, también por accidente, con el pie que años después sufrió de gangrena. Por último, en *Cartas a Aguirre (1953-1965)*, una compilación publicada en 2018 por la Universidad Eafit, el librero y editor Alberto Aguirre precisa más detalles, pero tanta erudición resulta, ¡ay!, muy extenuante, y es enemiga de las leyendas que necesitamos.

<sup>1</sup> Gisela Posada, "Una criatura extraña" en *Universo Centro*, número 88, julio de 2017.

Nadaísmo”<sup>5</sup>. Sus conmlitones, *sotto voce*, lo consideraban, por el contrario, un poeta menor frente a los grandes pilares del movimiento, como el ya mentado y ahora difunto Jaime Jaramillo Escobar, o el incombustible Jotamario Arbeláez. Lemos estaba destinado a ser comparsa, con su espléndida belleza de saco rojo exhibida a conciencia en la calle Junín y alrededores, sus 1,78 de estatura (frente a los 1,62 de Gonzalo Arango) y su disciplina para no desviarse del camino que lo llevaba a su autoaniquilación. Fue, en fin, lo que los otros nadaístas, por exceso de pudor, no pudieron: la agresión continuada del mal olor de las gangrenas, el vómito de las borracheras, el desperdicio sin culpa aparente.

Pasado el tiempo de las grandes gestas y con un Nadaísmo domesticado o camino a estarlo, vino para Lemos una suerte de restauración, *per angostam viam* presidencial, pues Belisario le sacó brillo y esplendor a mucho poeta amigo o referido (pobre Jorge Artel, medio confundido ante el engolado discurso del humanista de Amagá). En 1985, la División de Publicaciones del Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura betancurista “sistematizó” la obra de Lemos y dio a las prensas *las Sinfonías para máquina de escribir*. Así, los lectores de la época tuvieron acceso a la obra –completa– del poeta que hasta entonces solo había sido publicado en antologías como *13 poetas nadaístas* de 1963 o en un cuadernillo publicado en 1981 a expensas de la Universidad de Antioquia y de Gustavo Zuluaga. El volumen de Colcultura, recopilado por Jotamario Arbeláez, es un mito como solo puede serlo otro volumen de otro poeta menor del Nadaísmo, *Vana Stanza* (primera edición en 1984, y reediciones en 1989 y 2001) de Amílcar Osorio, o como años después, desde su primera publicación en 1997, sería *Todas mis cosas en tus bolsillos* de Fernando Molano Vargas.

<sup>5</sup> Quiroga Cifuentes, *¿Qué hace hoy Darío Lemos...*, 243.

<sup>6</sup> En Chile, en 2015, Mago Editores publicó *El valle de la permanencia*. Este es el mismo título de la Estancia cuarta, que hace parte de *Sinfonías para máquina de escribir*, y Lemos quería que fuera el título de la reimpresión del libro publicado en 1985 por Colcultura. El libro chileno contiene, tal como se lee en el prólogo de Fabián Andrés y Paz Gómez, materiales complementarios a los que ya aparecen en *Sinfonías*: “otros poemas y cartas a su hijo Boris, a Luz Ángela (Angelita), a Sara y a sus amigos de generación (...), rescatados de audios y manuscritos dispersos del poeta, desde su primer escrito a los once años hasta su poema póstumo”.

<sup>7</sup> Las tres citas son tomadas de una carta de Darío Lemos a Jotamario Arbeláez incluida en *Sinfonías para máquina de escribir* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1985).

<sup>8</sup> Quiroga Cifuentes, 243

Por su carácter de obra única, las *Sinfonías* son una especie de acto de iniciación... Es una pieza cerrada que se agota en sí misma pues contiene una versión definitiva de Darío Lemos.<sup>6</sup> Es el poeta en toda la desnudez de su miseria, que toca ese límite que no admite un más allá, ni deja intersticios fáciles por donde la crítica pueda penetrar. El libro se abre con el prólogo de Jotamario, albacea de Lemos y mentor-miembro activo del Nadaísmo, y se cierra con las cartas del propio poeta, que proponen la mixtificación de sí mismo, al siguiente tenor: “Continúo fielmente los pasos de Rimbaud”, o “Ya, querido J., andan los pintores haciéndome retratos”, o “Te brindo este dolor de gangrena, huelo a inyección por todas partes, soy Dios que está todavía en la tierra fumando y sufriendo para redimir al hombre”.<sup>7</sup> (Lemos ha sido incluido, sin que medie justificación declarada del antologista, en selecciones como: *Doce poetas nadaístas de los últimos días*, *Poetas en Antioquia (1966-1826)* y *13 poetas nadaístas*. Esa inclusión, claro, ya supone una forma de crítica).

La publicación de *Sinfonías...* coincidió, entonces, con la coyuntura política del gobierno de Belisario Betancur, cuyos buenos oficios para incluir a ciertos poetas nadaístas en la nómina burocrática surtió el efecto de provocar una enorme fisura en el movimiento. “Belisario –dice Lemos– el presidente de ustedes no es tan mala personita, y al Nadaísmo, por ejemplo, y a Jotamario y a los otros amigos les ha servido para estar con los embajadores y ser bien atendidos. A Darío Lemos le ha servido para ser bien atendido en los hospitales mentales y en las cárceles”.<sup>8</sup> Unos meses después de conocida esta diatriba (que coincide poco más o menos con la publicación de las *Sinfonías*), en el mismo *Magazín Dominical* donde se publicó la entrevista de Quiroga Cifuentes a Lemos, José Alberto Bolaños, en nombre de una nueva generación de poetas, emprende su “Pequeña contribución para acabar de sepultar al Nadaísmo” y considera que: “La última argucia nadaísta ha

sido desenterrar a Darío Lemos”.<sup>9</sup> Lo anecdótico vuelve y gana la partida. Nadie emprendió la tarea de evaluar los valores poéticos del libro y se prefirió la lectura “política”, el juicio y condenación de un Nadaísmo “degradado” que jugaba la carta de su “ángel más puro” para echar una cortina de humo sobre la abyección a la que habían condescendido los miembros mayores del movimiento.

Años después, una vez muerto Darío Lemos y entregados otros nadaístas a la rutina y la repetición, una revista “extranjera” hace un intento

menos visceral por ubicar el campo de influencias del movimiento (me disculparán la largueza de la cita):

Acogiendo propuestas de las vanguardias artísticas – aún no asimiladas en Colombia y que ya fenecían en Europa, pero que resurgían en los Estados Unidos gracias a la generación “beat”–, los nadaístas trataron de introducir cambios en la poesía colombiana. Su posición inicial fue la de rechazar la tradición anterior, aunque en ellos es notable la influencia, por ejemplo, de León de Greiff (1895-1976), poeta antioqueño, uno de los más importantes poetas colombianos, especialmente por su

<sup>9</sup> José Alberto Bolaños, “Pequeña contribución para acabar de sepultar al Nadaísmo”, *Memoria impresa. Antología del Magazín Dominical de El Espectador*, 257.



posición autónoma, contestataria, expresada en una obra de gran riqueza musical y creatividad léxica. Los nadaístas asumieron una actitud de abierta hostilidad contra la Iglesia Católica que ha ejercido, desde la Conquista, el dominio ideológico y estigmatizaron duramente a la intelectualidad burguesa representada en algunos círculos literarios, como la revista *Mito* (aunque luego aceptaron participar en el último número), y a los escritores que consideraban sustentadores de la cultura oficial desde los cargos burocráticos del Estado. Intentaron encontrar en el arte una vía de liberación universal. Desde un principio, el escándalo, el sarcasmo, la excentricidad y la bohemia fueron sus armas más eficaces contra lo establecido, lo cual los llevó en ocasiones a la cárcel.

Su filosofía recogía las propuestas del pensamiento de Nietzsche, en especial su vitalismo, el anticlericalismo de Fernando González, filósofo antioqueño a quien frecuentaba el grupo, y el existencialismo de Sartre. "Profesamos un existencialismo ateo", afirma el poeta Jotamario Arbeláez. En el terreno de la palabra trataron de acoger las propuestas de la vanguardia latinoamericana representada en grandes figuras como Huidobro, Vallejo y Neruda.

[...] Los nadaístas también fueron acogidos en otros países latinoamericanos como por el poeta argentino Miguel Grimberg del grupo Los Mufados, El Corno Emplumado, de México, El Techo de la Ballena, de Venezuela, y les bloussons noirs, de Francia.<sup>10</sup>

En ese mismo artículo, encriptado entre el fárrago de datos y referencias que aspiran a la exhaustividad, aparece este pequeño comentario de la obra de Lemos, como solía ocurrir, y como yo mismo reitero, inevitablemente asociada a su vida:

Dentro de una concepción fuerte de rechazo a la hipocresía oculta en los valores vigentes en su momento, el poeta Darío Lemos, agraciado con todas las virtudes del mundo, rechazó uno a uno los dones y privilegios recibidos por la naturaleza (belleza física, salud y talentos) para descender en la disciplina del desapego y el desprendimiento de sus haberes hasta quedar reducido físicamente a una silla de ruedas y hecho en un despojo humano. A voluntad; en un gesto estético casi sin parangón en la historia del arte y el pensamiento latinoamericanos y que plasma en su obra *Sinfonía -sic- para Máquina de Escribir* (Bogotá: 1997 - sic -).<sup>11</sup>

Eso parece todo. Aunque no se puede descartar la ascendencia de Darío Lemos sobre la poesía y los poetas colombianos, son sus actitudes y elecciones vitales -y no sus versos- las que se han convertido en modelo de una contracultura que

<sup>10</sup> Lilia Bernal, "El nadaísmo o la furia colombiana", *Revista El Jabalí*, n° 14, Consultada el 15 de septiembre de 2010, [http://www.poesiaeljabali.com.ar/2cont14\\_nadaismo.htm](http://www.poesiaeljabali.com.ar/2cont14_nadaismo.htm)

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Pedro Adrián Zuluaga, *Qué es ser antioqueño* (Bogotá: Debate, 2020), 193-194.

en el ámbito colombiano tiene muy poco de donde echar mano. En la mitad de la década de 1980, dos poetas coincidían en Medellín y agitaban el pudor de un sitio que se llamó la Arteria, ubicado en la Avenida La Playa entre El Palo y Girardot. Eran Darío Lemos y Raúl Gómez Jattin. ¿Por qué estos dos niños terribles de la poesía colombiana escogieron a Medellín -el segundo de forma secundaria-, capital de la ética del trabajo, el ahorro y el esfuerzo para desperdiciar tan crudamente sus vidas?

Dije antes que me interesaba de Lemos más el gesto que su obra poética. Y hay que precisar esta afirmación en la que hay un rezago de torpe binarismo. La parte de su gesto que me conmueve es el intento de reimaginar la tradición y su rechazo a ciertas formas de la nostalgia antioqueña, regresivas y conservadoras. "Para mí no hay memoria ni nada memorable", le escuchamos decir en *Darío Lemos: un retrato*, documental realizado en la década de 1980 por la productora Tiempos Modernos; "pero yo espero un mañana, entre comillas, claro", agrega. En los textos a su hijo Boris, Lemos lo llama "el que todavía no ha nacido". A partir de esa invocación estructuré el final de *Qué es ser antioqueño*, que es una especie de grito a favor del devenir niño. Allí escribí:

El niño no representa entonces la nostalgia de un pasado perdido y su deseo de restauración, sino una pulsión de futuro. "No hablemos de ser padre, no hablemos de ser hijo", le escribe Lemos a Jotamario Arbeláez, con una urgente necesidad de reinventar los afectos para borrar de ellos la sombra de la autoridad y la sucesión, e invocar, en cambio, la solidaridad y la presencia.<sup>12</sup>

En esa casa por inventar ya no habría arrimados o bastardos, ni esas últimas piezas destinadas a los proscritos. En vez de la caridad con su arrogancia, quizá podría nacer una ética de la fragilidad en la que aceptáramos nuestra vulnerabilidad común. No me gusta la palabra profeta por su eco mesiánico, pero creo que Darío Lemos lo fue. Un místico que pagó con suplicios el acceso a esa verdad última: todos estamos en la calle, "sin techo ni refugio en la noche inminente". Puede que, más que la fuente de nuestro horror, sea la puerta hacia lo bello y lo bueno. ■



# Poemas

Jaime Jaramillo Escobar, X-504

## Aviso a los moribundos

A vosotros, los que en este momento estáis agonizando en todo el mundo:

os aviso que mañana no habrá desayuno para vosotros;

vuestra taza permanecerá quieta en el aparador como un gato sin amo,

mirando la eternidad con su ojo esmaltado.

Vengo de parte de la Muerte para avisaros que vayáis preparando vuestras ocultas descomposiciones:

todos vuestros problemas van a ser resueltos dentro de poco,

y ya, ciertamente, no tendréis nada de qué quejaros, ¡Oh príncipes deteriorados y próximos al polvo!

Vuestros vecinos ya no os molestarán más con sus visitas inoportunas,

pues ahora los visitantes vais a ser vosotros, ¡y de qué reino misterioso y lento!

Ya no os acosarán más vuestras deudas, ni os trasnocharán vuestras dudas e incertidumbres,

pues ahora sí que vais a dormir, ¡y de qué modo!

Ahora vuestros amigos ya no podrán perjudicaros más, ¡oh afortunados a quienes el conocimiento deshereda!

Ni habrá nadie que os pueda imponer una disciplina que os hacía rabiar, ¡oh disciplinados y pacíficos habitantes de vuestro agujero!

Por todo esto vengo a avisaros que se abrirá una nueva época para vosotros

en el subterráneo corazón del mundo, adonde seréis llevados solemnemente



PROYECTO QUINIENTOS CUATRO

para escuchar las palpitaciones de la materia.  
 A vuestro alrededor veo a muchos que os quieren ayudar a bien morir,  
 y que nunca, sin embargo, os quisieron ayudar a bien vivir.  
 Pero vosotros ya no estáis para hacer caso de nadie,  
 porque os encontráis sumergidos en vosotros mismos como nunca antes lo estuvierais,  
 pues al fin os ha sido dado reposar en vosotros, en vuestra más recóndita intimidad, adonde nadie puede entrar a perturbaros.  
 Vuestro suceso, no por sabido es menos inesperado,  
 y para algunos de vosotros demasiado cruel, como no lo merecáis,  
 mas nadie os dará consolación y disculpas.  
 De ahora en adelante vosotros mismos tendréis que hacer vuestro lecho,  
 quedaréis definitivamente solos y ya no tendréis ayuda, para bien o para mal.  
 Os ha llegado vuestro turno, ¡oh maravillosos ofendidos en la quietud de vuestra aristocrática fealdad!  
 Tanto que os reísteis en este mundo, mas ahora sí que vais a poder reír a todo lo largo de vuestra boca,  
 ¡oh prestos a soltar la carcajada final, la que nunca se borra!  
 Yo os aviso que no tendréis que pagar más tributo,  
 y que desde este momento quedáis exentos de todas vuestras obligaciones.  
 ¡Oh próximos libertos, cómo vais a holgar ahora sin medida y sin freno!  
 Ahora vais a entregaros a la desenfrenada locura de vuestro esparcimiento,  
 no, ciertamente, como os revolcabais en el revuelto lecho de vuestros amantes,  
 sino que ahora seréis vosotros mismos vuestro más tierno amante,  
 sin hastío ni remordimiento.

Apurad vuestro último trago de agua y despedíos de vuestros parientes, porque vais a celebrar el secreto concilio  
 en donde seréis elegidos para presidir vuestra propia desintegración y vuestra ruina definitiva.  
 Ahora sí que os podréis jactar de no ser como los demás, pues seréis únicos en vuestra inflada podredumbre.  
 ¡Ahora sí que podréis hacer alarde de vuestra presencia!  
 Yo os aviso  
 que mañana estrenaréis vestido y casa, y tendréis otros compañeros más sinceros y laboriosos,  
 que trabajarán acuciosamente día y noche para limpiar vuestros huesos.  
 Oh vosotros que aspiráis a otra vida porque no os amañasteis en esta:  
 yo os aviso que vuestra resurrección va a estar un poco difícil,  
 porque vuestros herederos os enterrarán tan hondo,  
 que no alcanzaréis a salir a tiempo para el Juicio Final.

## Convocando el olvido

“Sé bailar. Sé cantar. Sé dónde está el olvido”.

Juan Parra del Riego

Me preguntan por qué estoy tan alegre. Por qué canto, bailo, toco la guitarra y bromeo.

Y yo respondo que es la culminación de un proceso por el cual llegué hasta el último límite de la desesperación, toqué fondo, y en vista de que no había para dónde seguir, porque ahí estaba la barrera,

tuve que devolverme y aquí estoy bañado de música, aficionado a la serenidad y la alegría, el mundo cabe en mi mano.

Me declaro en carnavales permanentes, me declaro irresponsable, ahora sé qué significa la expresión “risa loca”.

Me veis en las barras del gimnasio, saltando en los trampolines, y es que he decidido renacer cada día, cada nuevo día. El día que no renazca con la aurora | será un día muerto. ¿Para qué quiero yo un día muerto?

Siempre os olvidáis de que este día no volverá. Pero la sabiduría no debe ser tanta que nos impida defendernos.

El sabio se pone de acuerdo con la naturaleza | y su vida se torna lenta, porque para él todas las cosas tienen el mismo valor. Es incapaz de atravesar una barra en la rueda del universo.

Cito una carta de Jotamario a los caleños: “Hay que forzar la naturaleza. ¿No es en ello donde radica la fuerza del arte, la perspicacia de los ingenieros?”

El respetable pueblo de sabios famélicos de la India. Cambiará todo en el mundo menos los sabios. La sabiduría es inmutable por definición, puesto que es una sola.

El pacificador Morillo. No era su culpa. No distinguía entre científico y sabio. A Caldas lo llamábamos sabio porque sabía hacer jeroglíficos. No fue fusilado por sabio | sino por razones de guerra.

No encerraron los Estados Unidos a Ezra Pound por sus versos, sino por declaraciones políticas inoportunas.

Sabios hubiesen sido estos dos hombres | si hubieran querido soslayar los peligros a que su conducta los exponía.

Pero ellos ya habían metido su barra entre las ruedas del universo. No les llamemos sabios.

La sabiduría se adquiere hacia los siete años de edad. El resto de la vida te la pasas desembarazándote de ella.

Decía que nos olvidamos de que este día es único, que no volverá, porque nuestra conciencia ha sido convertida en instrumento de oficina, una brillante maquina.

Dicho está, pero lo digo de nuevo: el hombre evoluciona hacia el hormiguero, y esto es lamentable.

Actualmente ser hombre es tener automóvil. Si ser hombre es tener automóvil, sería mejor ser automóvil.

De hecho hay muchos hombres para quienes la vida carece de sentido sin automóvil. En él se instalan durante el breve recorrido de su eternidad.

Y dice Jesús: “Bienaventurados los que no tienen automóvil, ni fornican con máquinas. Bienaventurados los que tienen las manos vacías porque ellos serán colmados de Nada”.

Solo cuando todo nos sobre | podremos ir y volver, o perdernos en lo invisible e infinito.

Dejadme cantar a todo pecho como un buque en alta mar. Y no me preguntéis si una imagen es correcta, es verdadera o es lógica. Canto como una ballena. No sé si las ballenas son lógicas.

En puertos silenciosos me detuve; largas filas de prostitutas estaban paradas frente a los burdeles con sus tarjetas de sanidad en la mano, para cumplir con la ley.

Bebí. Canté despreocupadamente.

Y mi acierto fue haberlo hecho todo en presente.

No me preocupo por la bomba ni por los problemas de la humanidad. No están en mis manos. Si estuvieran en mis manos podríais dormir tranquilos.

Si la inteligencia del hombre no satisface a sabios y científicos, quienes la ponen en duda,

siendo dicha inteligencia la única amenaza que se cierne sobre el futuro,

yo decido que la cosa no tiene importancia. Esperemos a que el hombre mejore su inteligencia. Mientras tanto, ¡cómo estoy de contento! No importa mi inteligencia deficiente. Para dentro de doscientos años espero haber mejorado bastante, con ayuda de la técnica.

Bailo, canto. Linda, ven; bailemos, bebamos, cantemos. Dentro de doscientos años bailaremos, beberemos, cantaremos.

Vamos, linda, hace doscientos años que estamos bailando. ¿No te cansas? Y bailamos sumamente bien. Es admirable cómo bailamos. Hemos ganado en todos los concursos. No te cansas. Ven, linda, olvidemos. Vamos a olvidar.

Con su mueca característica:

–Si linda, o lindo, ya lo olvidé.

### El hombre bien educado

Si tú estás en mi casa, no puedo yo decirte nada que te hiera, ni en lo más leve, porque estás en mi casa.

Si yo estoy en tu casa, no podré decirte nada que te hiera, así sea levemente,

porque estoy acogido en tu casa y sería casi un delito de mi parte.

Si estamos en el templo, no podré decirte nada que te hiera levemente,

porque estamos en el templo y el respeto a los dioses es también respeto al mundo.

Si nos entretenemos en el juego, mientras estemos jugando no podré decirte nada que te hiera,

porque las leyes del juego obligan a los jugadores por igual.

Si estamos en la calle, ah, de ningún modo podría yo ofenderte en la calle, en el mismo momento en que debo ofrecerte mi saludo como demostración de contento

por haberte encontrado en la dichosa casualidad de la calle,

en esta hermosa ciudad toda llena de árboles, de pájaros y de caprichosas fuentes.

Si te encuentro en una fiesta a la cual hemos sido invitados con fineza,

¿cómo podría yo ofenderte en el obsequio del salón,

quebrantando la consideración debida a los anfitriones y el honor de la casa ajena?

Si por acaso nos encontramos en un viaje,

tampoco podría yo ofenderte de ningún modo bajo el acatamiento y la atención del viaje,

en presencia de la naturaleza admirablemente florecida

y los tranquilos ganados que nos miran apreciativamente desde el campo.

Tal parece que el mundo se ha vuelto estrecho, que no hay lugar para volver a ser nosotros mismos, como hemos sido siempre.

¡Y tantas ganas que tenía yo de ponerte de presente unas cuantas cosas!

### El mundo de las maravillas

En las riberas del río La Miel comí hongos alucinógenos.

En Barranquilla fumé una marihuana llamada *La puerta de oro*.

En Bogotá tomé LSD. Sufro alucinaciones. Estoy alucinado. Mi novia se llama Lucina.

En Cali tomé sedantes y encima de los sedantes tomé estimulantes. Tenía un amigo farmacéutico que me dispensó su farmacia.

El hachís, el opio, el tiosulfato, la sienita de nefelina, la alunita,

la flor del borrachero, la flor de la amapola, la hoja de hojarasca, la adormidera, la picadura de ciertos insectos,

en nada de eso encontré más de lo que siempre he tenido, sino menos.

Acudí a la magia, los esotéricos, los espiritistas, los hechiceros, los practicantes de ritos negros, de rituales indígenas, el yagé.

Ninguno de ellos pudo mostrarme nada más bello y más fresco y más claro y más limpio que la simple agua que llovía por el tejado de mi casa.

Me inscribí en cursos de yoga, de gimnasia sexual, terminé en un club de sadomasoquistas.

La coprofagia, la necrofilia. También teníamos nuestro club.

Conviví con asesinos, con asaltantes de caminos, con gentes de puñal y pistola. En la cárcel me fingí loco y me trasladaron al manicomio.

Me pusieron una linda camisa de fuerza, Me fingí cuerdo. No me creían.

Me hice ayudante de camión, aprendí el tráfico de drogas y viajé a San Andrés para traer contrabando. Esto fue con Lucho.

Después todos en el mundo se convencieron de mi inocencia, simplemente porque les dije con énfasis: ¡Carajo! Yo soy inocente. ¿No lo estáis viendo?

El verbo *estáis* tiene siempre unos efectos tremendos.■

Poemas tomados de *Poesía para hoy -Selección-*, (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2019), 62, 87, 118 y 122.

# “Los poetas, que son sólo perturbadores del alma”

## A propósito de una lectura de Jaime Jaramillo Escobar

Gessica Giohanna Espejo Velásquez

Licenciada en Español y Literatura, gessica323@gmail.com

“...el más solitario, por obra y gracia de los «alados discursos», crea un lugar –el poema– en donde otros solitarios se reúnen, se reconocen (en tanto afuera llueve y es invierno)”.  
Alejandra Pizarnik, correspondencia a Amelia Biagioli

Hace varios años ya que no me siento a escribir sobre poesía. La última vez que me senté frente al papel y escribí largamente sobre este tema lo hice con relación a la obra poética de Aurelio Arturo. Sin embargo, no he dejado de leer, no he dejado de sentir eso que transmite la poesía, no he dejado de habitar esos lugares que cada autor o cada autora crea por medio de su obra. Por este motivo me encuentro hoy nuevamente, frente al papel, tratando de reflexionar sobre el sentido de la obra poética de Jaime Jaramillo Escobar, haciendo énfasis en uno de sus primeros libros: *Los poemas de la ofensa* (obra que se terminó de escribir en Cali, en el año 1963). Sin duda, X-504, como este autor se dio a conocer al inicio de su carrera literaria, creó un lugar para el (des) encuentro con uno mismo y con los otros, para la reflexión y para la duda. Y digo (des)encuentro porque muchos de sus poemas nos reconcilian con la vida, pero al mismo tiempo su obra abre un espacio en donde es fundamental cuestionarse e incomodarse, y así, haciendo uso de la palabra, este autor pone en duda el orden establecido. De este modo, Jaime Jaramillo Escobar cumple un papel que él mismo reconoce en uno de los versos del poema “Palabras de invierno”, incluido en el libro *Los poemas de la ofensa*: “los poetas, [...] son sólo perturbadores del alma”.

Jaime Jaramillo Escobar nació en Pueblorrico (Antioquia), en el año 1932, y falleció en septiembre del presente año, en Medellín. Fue compañero de colegio y amigo de Gonzalo Arango, fundador y máximo representante del movimiento filosófico

y literario conocido como el Nadaísmo, movimiento del cual Jaime Jaramillo hizo parte. Dentro de su obra poética se reconocen, entre otros, los siguientes libros: *Los poemas de la ofensa*, obra merecedora del premio Cassius Clay de Poesía Nadaísta, en el año 1967; *Sombrero de ahogado*, libro con el cual Jaramillo Escobar ganó, en el año 1983, el premio nacional de poesía Eduardo Cote Lamus; y *Poemas de tierra caliente*, obra reconocida con el premio nacional de la Universidad de Antioquia.

Jaime Jaramillo Escobar es reconocido entre sus contemporáneos por ser un hombre solitario y tímido, tanto así que Gonzalo Arango dijo de él, en un reportaje realizado para la revista *Cromos*, en el año 1966, “este poeta es la suma de la soledad”. No era de su agrado participar en reportajes, no le interesaban los homenajes ni el reconocimiento público, como lo demuestra el hecho de no asistir al acto académico en el que se le otorgó el premio Cassius Clay. Quizás por este motivo, en un principio, se dio a conocer con el seudónimo X-504, para pasar desapercibido. “Un artista con placa de carro”, como lo llamaría Gonzalo Arango. En realidad, como lo explica el mismo Jaime Jaramillo Escobar, en una entrevista realizada para *Telemedellín*, la creación del seudónimo tiene una explicación: 504 es un número que hace parte de la cédula del autor y la X representa una incógnita, una interrogación.

A partir de lo anterior, puedo decir que este seudónimo representa una pregunta del autor por

sí mismo, por saber quién es y cuál es su labor como poeta dentro del contexto social en el cual se origina su obra. Pero quizás, también, esa X puede representar lo que genera su poesía en el lector, ese espacio de duda, de incomodidad, ese lugar en el que es posible perturbar y cuestionar el orden establecido. Para evidenciar este carácter crítico y de rebeldía propio de su obra, quisiera abordar tres aspectos que Jaime Jaramillo toca en varios de sus poemas: su visión de la religión, su crítica a la sociedad y la presencia del amado en varios de sus versos.

En cuanto al primer punto, el autor revela en su obra una inconformidad con el discurso religioso y con la forma como los seres humanos nos hemos apropiado del mismo; y plantea su reflexión por medio de un lenguaje que, en muchos versos, es irónico y crudo. No le interesa a X-504 adornar el lenguaje, lo que él desea es evidenciar que su poesía encarna un descontento con lo establecido. Dice en “Poeta con revólver”: “Ya no se distingue lo puro de lo impuro, todas las cosas se han confundido y no hay rescate posible. / Sólo cuando toda religión haya desaparecido podrá venir el salvador [...]”. No obstante, uno de los poemas en el que este autor desarrolla de una forma más contundente esa voz irónica por medio de la cual hace referencia a la idea de Dios y de la religión es “Conversación con W.W.”. Este poema inicia con el epígrafe «El sapo es una obra maestra de Dios» (Walt Whitman) y continúa:

Viejo, no te burles,  
que Dios hizo lo que pudo.

Además, el sapo no es la medida de Dios, evidentemente, pues el elefante es un monstruo más grande, con su larga nariz,

y el hombre un monstruo todavía más grande, portador a dos manos de su alto falo, de cuya punta beben las jirafas del crimen, y quien, no contento con su estatura, ha levantado estatuas cuyas gigantescas sobre altísimos pedestales, pero entonces se han levantado también estatuas de Dios igualmente altas y arrogantes, ya que Él no quiere ser menos que el hombre.

[...]

¿Conque la rana es obra maestra de Dios, no?

¡Entonces yo también!

Y si yo soy una obra maestra de Dios, entonces Dios tiene que ser muy pequeño, un artista muy malo, francamente.

Además de poner en cuestión la idea de Dios que se ha construido a lo largo de la historia, en este poema es evidente que Jaime Jaramillo Escobar también cuestiona la soberbia de los hombres, quienes engrandecen su poder y ambición por medio estatuas hechas a su imagen y semejanza, cuando animales, como la hormiga y la rana, no lo hacen; ese hombre que, como el poeta lo plantea en el mismo texto, “[...] siempre ha aspirado a ser un animal feroz y de rapiña”.

Al igual que el texto citado anteriormente, hay otros poemas en los que se aborda el mismo tema, como en “Usito”, un poema de corte narrativo (característica de varias de las composiciones del antioqueño) en el que se cuenta la historia de la destrucción de una catedral, provocada por una inundación, en la que no solo se ve afectada la infraestructura del templo, sino las mismas imágenes religiosas de algunos santos, de los cuales no se sabe “[...] si estaban condenados o abandonados simplemente”. Al final el poeta nos dice: “No dejen de encender una vela, pues tal vez estos santos necesiten de nuestra ayuda”. También en su obra aparece “El canto de Caín”, poema en el que se lee: “[...] y el humo de los sacrificios de Abel el escogido sube derecho al cielo, / aunque la ofrenda sea de cabritos muertos por la luna o de frutos mordidos por la nieve”.

Pero esta preocupación del poeta por la idea de la religión es mucho más amplia y no se limita a sus poemas iniciales, por ejemplo, en “El maestro de locura”, publicado en *Poemas de tierra caliente*, Jaime Jaramillo Escobar también hace referencia al tema y, esta vez, en relación con la historia de los pueblos de América que, parafraseando al poeta, no fueron descubiertos, sino bautizados. Este poema se convierte en toda una crítica a los procesos de conquista y colonización y en un cuestionamiento a la celebración que hoy todavía muchos acostumbra a desarrollar el 12 de octubre de cada año, un día que para el

autor no representa alegría sino luto. Dice el poeta: “Sí. Soy un poeta bárbaro. No sólo escribo desnudo, sino que tengo plumas en la cabeza, y cuido mis flechas, y estoy orgulloso de ello”. Con estos versos y muchos otros, *X-504* sitúa su poesía en relación con las raíces indígenas, como bien lo explica Darío Jaramillo Agudelo en el epílogo del libro *Sombrero de ahogado*<sup>1</sup>. Es también este mismo crítico y poeta colombiano quien señala las raíces negras que enriquecen la obra de Jaime Jaramillo Escobar.

En *Los poemas de la ofensa* aparecen “Mamá negra” y “Ruego a Nzamé”. En el primero se describe la belleza de Mamá negra, quien tenía un pescuezo largo “para ahogar la pena” y “[...] una falda estrecha para cruzar las piernas / tenía un canto triste, como alarido de la tierra [...]”. También describe las costumbres de esta mujer, quien consultaba al curandero y “tenía una abuela africana de la que nunca nos hablaba”. En el segundo poema, *X-504* le ruega a Nzamé, un dios africano, para que le permita encontrar una palabra antigua que le dé la posibilidad de volverse negro e ir a Angbala:

[...]

Una palabra que me sirva para volverme negro,  
quedarme el día entero debajo de una palma,  
y olvidarme de todo a la orilla del agua.

Dame una palabra antigua para volver a Angbala,  
la más vieja de todas, la palabra más sabia.  
Una que sea tan honda como el pez en el agua.

[...]

De acuerdo con lo que he planteado hasta el momento, en estos poemas se evidencia una tensión y un desencuentro con la religión católica y, al mismo tiempo, un encuentro con las raíces indígenas y africanas.

Ahora bien, ¿qué nos dice el poeta sobre la sociedad? Ya en “Conversación con W. W.” aparecen unos versos en donde la vanidad del hombre es cuestionada. Y en “Poeta con

revólver” Jaime Jaramillo Escobar habla de la maldad que impera en nuestra sociedad:

Tu maldad contradice tu pequeñez,  
pues lo mismo lo clavabas a él de la cruz que  
a mí,  
o matas a tiros al niño negro Emmett Till de  
catorce años el 28 de agosto de 1955  
por haberse atrevido a mirar en la calle a una  
niña blanca antes de que la Muerte la  
pintara de negro

[...]

En sus versos se describe una sociedad en donde se mata, se va a la guerra, en donde algunos se adjudican el derecho de ser más que los otros, solo por su religión o su color de piel. Es una sociedad en donde reina la hipocresía, la corrupción y en donde no importa el prójimo, sino el poder: “Alrededor vuestro veo a muchos que os quieren ayudar a bien morir, / y que nunca, sin embargo, os quisieron ayudar a bien vivir” (Aviso a los moribundos).

Son muchos los versos que podría citar en relación con esta visión de la sociedad que se plasma en la obra de *X-504*, no obstante, quisiera centrarme en tres poemas: “Problemas de la estética contemporánea”, publicado en *Los poemas de la ofensa*, “Entrada por salida”, del libro *Poemas de tierra caliente*, y “Convocando el olvido”, texto publicado en *Sombrero de ahogado*. En el primero de estos textos se lee lo siguiente: “Y en la Ley no puede haber un hombre desnudo porque la Ley es hecha por los representantes de los propietarios de las fábricas de tejidos”. ¿Quién hace la ley? ¿Quién obtiene las ventajas y las ganancias? ¿Quién tiene el poder? Sin duda, de manera irónica, en este poema Jaime Jaramillo Escobar hace una crítica a la manera como se maneja la justicia y la política, una crítica a esa relación que se gesta entre los grandes empresarios y el Estado.

En “Entrada por salida” el poeta se enuncia desde una voz mucho más fuerte en contra de la corrupción del Estado: “Se acabó la poesía de las rosas. Venid a oler esta mierda”, dice. Habla en sus versos, con crudeza, de la pobreza, del hambre, del abandono del Estado, de la corrupción y del ansia de poder, y lo hace con un

lenguaje que para algunos podría no ser propio de la poesía, porque ese lenguaje es el único capaz de transmitir la miseria a la que algunas personas se ven condenadas, no por obra de un ser divino, no por obra de la naturaleza, sino por obra de hombres y mujeres que son los responsables del orden en esta tierra: “Que no es apropiado para un poema, me decís. / Tampoco es apropiado para seres humanos, a pesar vuestro. Sabed que ya no contáis con la complicidad del poema. Se acabó la hipocresía”. Jaime Jaramillo Escobar también enuncia en estos versos su lugar como poeta y el lugar de su poesía, y ese lugar implica para él una denuncia: “¿Por qué el ministro de salud necesita mullidos tapetes y finísimas lámparas, si los pobres se mueren a las puertas de los hospitales de caridad? / ¿Por qué el ministro de educación requiere lujosas oficinas [...] mientras los niños de la escuela rural no tienen un banquito en qué sentarse?”. *X-504* cuestiona lo establecido, lo dado por verdadero, por necesario. Hoy, aproximadamente treinta años después, estas preguntas siguen teniendo sentido, y la denuncia presente en los versos de “Entrada por salida” aún no ha muerto.

En “Convocando el olvido” el poeta dice: “Actualmente ser hombre es tener automóvil. Si ser hombre es tener automóvil, sería mejor ser automóvil. / De hecho hay muchos hombres para quienes la vida carece de sentido sin automóvil. En él se instalan durante el breve recorrido de su eternidad”. En estos versos, el automóvil le sirve a Jaime Jaramillo Escobar para burlarse de esa vanidad a partir de la cual muchas personas viven su existencia, para criticar una sociedad de consumo, en la que vale más lo material. Y claro, estos versos tampoco carecen de validez en la actualidad.

Finalmente, no quisiera cerrar este texto sin hacer referencia al tercer aspecto que, como dije antes, considero fundamental en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar: la presencia del amado en varios de sus versos. Aunque el amor no es un tema recurrente en su poesía, sí aparece en algunas líneas, como en el poema “La búsqueda”, en el que se habla de la imposibilidad de encontrar a quien se quiere:

El enamorado busca su amor aún allí en donde sabe  
que no está,  
como el aventurero busca su tesoro aún allí en  
donde no se encuentra,  
y así como el hombre busca a Dios en toda parte y  
lugar sin hallarlo nunca [...].

Este sentimiento amoroso se relaciona con la soledad, con el recuerdo, con la nostalgia. Pero lo interesante es que en varios de los poemas en los que el amor se enuncia el receptor de este sentimiento es un hombre.

Estamos acostumbrados a la idea de la heterosexualidad evidente para nombrar al ser amado, así tendemos a pensar que es irrefutable el hecho de que un hombre al escribir sobre amor se dirija a una mujer, y si es una mujer quien escribe, entonces, ella se dirija a un hombre. No obstante, *X-504* vuelve a incomodar y demuestra en muchos de sus versos que esta idea se puede cuestionar y no tiene miedo de hacerlo. Así sucede en el poema “El deseo”, publicado en *Los poemas de la ofensa*:

Hoy tengo deseo de encontrarte en la calle,  
y que nos sentemos en un café a hablar largamente  
de las cosas pequeñas de la vida,  
a recordar de cuando tú fuiste soldado,  
o de cuando yo era joven y salíamos a recorrer  
juntos  
la ciudad, y en las afueras, sobre la yerba, nos  
echábamos  
a mirar cómo el atardecer nos iba rodeando.

[...]

Pero hoy no podré encontrarte porque tú vives  
en otra ciudad.

Mientras la tarde transcurre  
evocaré el muro en cuyo saliente nos  
echábamos  
a decir las últimas palabras cada noche,  
o cuando fuimos a un espectáculo de lucha  
libre y al salir comprendí que te amaba, y en  
fin,  
tantas otras cosas que suceden...

En la escritura del poeta aparece un joven amado, que ya no está y del cual solo queda el recuerdo, la nostalgia y la sensación de soledad. Estos versos se relacionan con el poema “Licantropía”, del poemario *Sombrero de ahogado*, en el que se recuerda a alguien que se ha ido a otras tierras: “Menos mal que ahora vives en Nueva York, donde yo nunca iré. / Porque aquella vez dijiste esas cosas obscenas, / cosas de muchachos, que no significan nada”. Esta misma referencia al amado se puede constatar en otros poemas, como en “Yairo contra mi ingle” o en “Enumeración de los pasos en falso”.

Después de este intento por comprender parte de la obra de “un artista con placa de carro”, solo me queda por decir que los versos que he citado a lo largo de este texto demuestran que Jaime Jaramillo Escobar no fue “un hombre bien educado”, hago alusión aquí, de manera irónica, al poema que lleva por título estas mismas palabras. En “El hombre bien educado” se habla de la imposibilidad que existe en la sociedad de decir lo que se piensa y lo que se siente, esa hipocresía que impide incomodar, que impide cuestionar. Una persona bien educada no puede decir nada que hiera, nada que perturbe el alma, es decir, que no se puede en la sociedad ser un poeta, si ese poeta busca crear un lugar para el (des)encuentro, la incomodidad y el cuestionamiento. Pero X-504 no se permitió entrar en ese juego y hoy podemos leer su obra, la cual está cargada de versos que nos invitan a reflexionar no solo sobre temas como la religión, la sociedad, la política y el amor, sino también sobre el lugar que ocupa la poesía en nuestra sociedad. ■

Maldigo la poesia  
 concebida como  
 un lujo cultural  
 por los neutrales que  
 lavándose las manos  
 se desentenden  
 y evaden

— Gabriel Celaya

# Cuatro asedios a la poesía colombiana llegados desde distintos sitios en tiempos distintos

(Jaime Jaramillo Escobar: in memoriam)

Juan Esteban Villegas Restrepo

Docente Investigador Programa de Estudios Literarios UPB, [juan.villegasr@upb.edu.co](mailto:juan.villegasr@upb.edu.co)

\*

Cursé toda la primaria y los dos primeros años del bachillerato en un colegio católico de Medellín que tenía como lema la expresión "Piedad y Letras". Allí, estoy seguro hoy, nunca hubo ni lo uno ni lo otro: la inseguridad —devenida crueldad— de la infancia y la adolescencia de un entorno cien por ciento masculino se mezclaba a diario con una noción de literatura que, viéndola ya en retrospectiva, se muestra encorsetada, anacrónica y, sobre todo, triste.

En el colegio esta doble ausencia adquirió cuerpo en una profesora cuarentona que utilizaba los suéteres grises de nuestros uniformes para amarrarnos a la silla y, una vez maniatados, proceder a leernos algunos de los versos compilados por Jesús María Ruano en su libro de 1925 *Resumen histórico-crítico de la literatura colombiana*. En palabras de Hubert Pöppel, el objetivo que se propuso este cura jesuita español en dicho libro

era que los alumnos de las escuelas secundarias, o sea la pequeña élite del país, se acercaran a una ocupación reflexiva con la literatura. Sin embargo, esta ocupación tenía una clara función integradora y estabilizadora del sistema y se movía en un marco filosófico neoescolástico asegurado.<sup>1</sup>

En una época en la que nuestras mentes no pensaban en otra cosa que no fuera el Capitán Planeta, las revistas porno (sagazmente camufladas con la carátula del álbum de Chocولاتinas Jet), las bolas piponchas, petroleras, chinas, minibaby y trébol, el yo-yo de Coca-Cola y el Tamagotchi, Zulamita B. (así se llamaba la profesora en cuestión) recitaba, con la misma entonación angustiosa que utilizan las abuelas para rezar los Misterios dolorosos del Santo Rosario, los versos de los tres joses: Silva, Rivera y Rivas Groot.

Una imagen se recrea en mi mente mientras escribo esto: cuarenta y siete niños, todos peinados de lado y con sus troncos inmovilizados, recitan, de cara a un crucifijo, los siguientes versos de Miguel Rasch Isla, otro de los ungidos tanto por Ruano como por Zulamita:

Hoy sólo siento en mi interior aquella  
vaga inquietud de niño que delira,  
dormido en un jardín, como una estrella.<sup>2</sup>

Versos tras los que luego un compañerito del salón se atreve a preguntar sin obtener respuesta: "Profe, ¿y en la poesía de este país nadie baila ni se ríe? ¿No hay frutas ni ríos alegres? ¿No hay colores?"

Corrían los años noventa y Colombia, con ingenua petulancia, estrenaba no hacía mucho dizque una Constitución. En teoría, atrás quedaba la nación del siglo XIX, la del Concordato, los gramáticos y la pompa tribunicia. Pero con sus gustos poéticos y sus faros en asuntos de pedagogía literaria, Zulamita, que siempre vestía de terlete o satín, y que olía a menticol mezclado con pachulí y humedad de armario, era la ruina andante de ese mundo cansado y despótico que, estoy seguro, sigue palpitando en más de un colegio de la ciudad y el país.

Su nombre —me vine a enterar años después— es de origen hebreo (*shûlammîth*), y significa «la mansa» o «la pacífica».

\*

Toda mi adolescencia transcurrió en los Estados Unidos, en una ciudad —Paterson, estado de New Jersey— con muros llenos de caries y calles atestadas de borrachos, condones usados, mariguaneeros, botellas de vidrio, latas de cerveza y señoras negras, árabes y boricuas que te saludan y sonrían solo porque es miércoles y el clima pinta bien. En

esa ciudad aprendí a soñar en inglés y a insultar en espanglish. Allí conocí la nieve, fui arrestado por primera vez y me enteré de una cosa llamada Nadaísmo.

Ocurrió así: cierta mañana, la señora Foster, mi profesora de inglés como segunda lengua en la escuela secundaria John F. Kennedy, nos pidió que investigásemos sobre Paterson. La idea era escoger un personaje, un tema, suceso o lugar histórico y hablar sobre ello en clase. Aprendí, haciendo esa tarea, que Paterson, con sus fábricas, sus famosos anarcosindicalistas italianos, sus magnánimas cataratas, en fin, con sus promesas de un mundo mejor, fue la que inspiró a William Carlos Williams en 1946 a escribir un poema épico homónimo que, para algunos, debe leerse como respuesta a *La tierra baldía* (1922) de T.S. Eliot, esto es, como un canto celebratorio y balsámico tras el trauma de la Segunda Guerra Mundial. Con esa tarea aprendí también que fue en Paterson en donde Allen Ginsberg, el *Beat*, vivió toda su infancia y gran parte de su juventud.

En mis pesquisas sobre los *Beat* supe de la existencia de movimientos y generaciones poéticas latinoamericanas, como el Tzantzismo ecuatoriano y el ya mencionado Nadaísmo colombiano, los cuales compartían afinidades poéticas, políticas y culturales con ellos. Fue así como me topé, por primera vez, con la figura de un tal Gonzalo Arango, Jotamario Arbeláez, Eduardo Escobar, Amílcar Osorio y Darío Lemos y de sus poemas, hoy para mí desastrosos pero auténticos, que tanto me acompañaron durante mis años de poeta puberto y pajizo. Mi obsesión con el Nadaísmo fue tal que, cada que un familiar viajaba a Estados Unidos a visitarme a mí y a mi familia, mi papá, con las limitaciones propias del que enseña español y literatura en un pueblo lejano y violento del nordeste antioqueño, se las ingeniaba para hacerme llegar, con mi abuela o mis tías maternas, fotocopias y recortes de periódico alusivos a dicho movimiento. En coherencia con mi caricaturesco furor juvenil, el que menos llamó mi atención fue el poeta que vestía de cachaco y trabajaba en una oficina.

Para un pela'o cuyo único acercamiento real y sincero a la literatura colombiana había sido la representación teatral, en quinto de primaria, de "En la diestra de Dios Padre" de don Tomás Carrasquilla; un pela'o que, aunque con suma dificultad, había leído a Nathaniel Hawthorne antes que a Jorge Isaacs y a Lucille Clifton antes que a Juan Manuel Roca, los poemas de esos jóvenes peludos y supuestamente rebeldes le mostraron que por debajo de la Medellín soporífera y provinciana de su infancia (la del catecismo en la Iglesia del parque de Belén, la de las idas a "El Ley", la del colegio Calasanz, la de las idas montar en bicicleta a la Villa de Aburrá), palpita otra Medellín, una que, con el permiso de don Ciro Alegría, se mostraba ahora ante sus ojos como "ancha y ajena".

Con cientos de errores gramaticales, pero haciendo gala de una soltura y una confianza que hoy, al dar mis clases, intento emular, en la presentación para la clase de la señora Foster hablé de Paterson y su literatura. Mencioné a Maria Mazziotti Gillan y su incansable labor como promotora de poesía en un municipio drogo, sucio y aterido. Mencioné a Nelson Algren y su breve pero fructífero paso por el oeste de la ciudad. Hablé obviamente de Ginsberg y de los demás poetas *Beat*. Terminé contándoles a mis compañeros bengalíes, dominicanos, turcos y sirios, como también a mi profesora, acerca de un lugar a 3 858 kilómetros de distancia en el que, por aquellos mismos años, había surgido un cúmulo de hombres, pero también mujeres (Dina Merlini, esto es para ti) que escribían poemas, leían a Sartre, cantaban y se besaban mientras se paseaban dizque por Junín, Boyacá, Palacé, la Plazuela de San Ignacio.

Supe, pues, de esa Medellín gracias a la tarea de esa mujer blanca, protestante, de baja estatura y uñas sin pintar que no fue capaz de pronunciar "Gonzalo Arango" y "Pablus Gallinazus" sin que en las /z/, fonéticamente agringadas, se adivinara el zumbido extasiado de la mosca que vuela sobre carne ligeramente descompuesta.

\*

Proveniente de Medellín, ciudad en la que llevaba viviendo ya tres años, aterricé en el

<sup>1</sup> Hubert Pöppel, "La vanguardia literaria colombiana y sus detractores", *Estudios de literatura colombiana*, n.º 6 (2000): 43.

<sup>2</sup> José Miguel Rasch Isla, *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, n.º 19, vol. 69, (1953): 13.

<sup>3</sup> X-504, *Los poemas de la ofensa*, (Tercer Mundo Editores, 1967), 80.

<sup>4</sup> Enrique Yepes, *Oficios del goce. Poesía y debate cultural en Hispanoamérica (1960 - 2000)*, (Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2000), 119.

sur de los Estados Unidos el 12 de enero del 2017. Había llegado hasta allí en calidad de pasante doctoral de la Universidad de Antioquia, pero también como profesor invitado, durante todo el semestre, por el Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas Foráneas de la Universidad de Arkansas.

A la semana de mi arribo, enero veinte, tuvo lugar la posesión presidencial de Donald Trump. Era viernes y, con todo y el frío que hacía afuera, no quise quedarme en casa, así que terminé en un bar de la West Dickson Street de Fayetteville, ciudad en la que estaba ubicada la universidad y en la que había decidido instalarme.

Al llegar me senté en la barra y pedí una cerveza amarga. A mi derecha, el arquetypeo del vikingo rural nuca roja: un *man* barbado, de casi dos metros, con un tatuaje en su brazo izquierdo que, por más que echo cabeza, no logro recordar. Tomaba vodka y su cuerpo despedía un leve olor a vómito dulzón. A mi izquierda, uno pelin negro, no tan alto, con barba de candado y chaqueta de cuero. Todo él era un tarro de loción Brut. Lo suyo era el güisqui.

Parecíamos tres penitentes: los codos sobre la barra, las manos juntas, como quien ora. Para reforzar más aún la analogía, la pared de enfrente, con sus luces, estantes y cristales de vidrio, parecía un retablo de iglesia barroca. En el centro, sintonizando *Fox News*, yacía una enorme y luminosa pantalla en la que gesticulaba el nuevo mesías.

Durante los catorce años que viví en los Estados Unidos, el único referente que tenía del país había sido Paterson, una ciudad pobre y hostil, sin duda, pero en la que todos los migrantes, precisamente por sabernos migrantes, nos sentíamos a salvo. Tal vez por eso me tomó un rato entender el lenguaje aprobatorio violento de aquel recinto sureño. El mensaje era claro: yo no era uno de ellos. Con cada “*Yeah boy!*” de los allí presentes venía también un buche de trago y un “choque-esos-cinco”, gesto al que yo, en el medio, respondía rasgando la etiqueta de lo que para ese entonces era mi segunda cerveza. Fue tal el temor a

que advirtieran, ya borrachos, mi acento al hablar inglés, que me abstuve de pedir otra pola. Decidí pegar mejor pa'l rancho.

Una segunda y última imagen se me viene a la mente mientras escribo esto: cual Edward Hyde, encorvado, con las manos metidas por entre los bolsillos de un pesado abrigo, y mirando hacia atrás con la sensación de quien se siente perseguido, un joven camina rápidamente por un sendero mal iluminado y frondoso: se imagina tirado en una zanja, con el cráneo abierto a punta de batazos y bajo la mirada implacable de un par de tipos que, frenéticos, cantan el “*Now this nation that I love has fallen under attack!*” de Toby Keith.

Por aquel entonces trabajaba en el tercer capítulo de mi tesis doctoral, en el que examinaba los modos en que la poesía colombiana de la segunda mitad del siglo XX se acercaba al fenómeno del desplazamiento forzado. Allí se leen estos versos de Jaime Jaramillo Escobar, tomados de *Los poemas de la ofensa* (1967), más concretamente, de su poema “El callejón de los asesinos”:

Yo, asustado, continúo rápidamente, procurando no hacer ruido para que no me perciban, para evitar el asalto, hasta que me subo por un barranco y allí está la estación, solitaria en la noche, nadie aparece, no hay trenes, recorro las salas cuidadosamente, una mata me asusta con sus hojas anchas, voy a dar la vuelta cuando ¡zas!, el hombre, me lo encuentro a boca de jarro, detrás de una columna, me está esperando para matarme, tiene el cuchillo en la mano, me coge por la cabeza, en la ventanilla de los tiquetes no hay nadie, el asesino, tranquilo, me mira.<sup>3</sup>

Soy un tipo que se deleita con las coincidencias numerológicas: en ese mismo capítulo, página 120 (mes uno, día veinte), se lee la siguiente cita de Enrique Yepes: “[...] los nadaístas poetizan la extrañeza del recién emigrado frente al espacio ciudadano, en un intento por procesar su vivencia enajenada, extranjeros al espacio donde han crecido”.<sup>4</sup>

\*

No hace mucho dicté un curso sobre poesía hispanoamericana. Una de mis estudiantes, conectada a clase desde un caluroso pueblo del suroeste antioqueño, me dijo que se alegraba de ver que

en la poesía colombiana hubiera frutas y colores y ríos alegres. También baile y risa. La estudiante no prendió su cámara ese día, pero su tono de voz me confirmaba que algo, después de todo, había cambiado. ■



# Caminar por las cornisas, atravesar el tórax

Luisebastián Sanabria

marica, versátil, blandito y de provincia. Irremediablemente romántico. Suelo escribir, caminar y realizar operaciones divisibles en dos. Dirijo un proyecto editorial independiente, *Dos filos*, enfocado en la publicación de escritoras y escritores disidentes sexuales, [luissanabria@gmail.com](mailto:luissanabria@gmail.com)

*Hamlet, La casa del tío Tom, María. Quizás, un Ensayo sobre la ceguera. El perfume.*

Sigo sin entender cuál fue el criterio de selección de mis profesoras de Lengua Castellana durante el bachillerato. Recordar en clave de qué fueron elegidos estos libros es un ejercicio perdido, como esperar que un adolescente lea en las vacaciones de mitad de año. Recuperar al menos una imagen de esas lecturas es todavía más difícil. Ni siquiera los ojeé, pero de haberlo hecho mi formación como lector hubiera empezado por ahí. Esto ya lo he escrito varias veces: en la casa de mis padres no existió una biblioteca a la que yo pudiera acudir, acercarme, ni recibí una provocación externa que me guiara hasta una biblioteca pública. Los libros cercanos a mí fueron varios ejemplares de la Biblia, resguardados por mi padre, y una colección de la revista *Vanidades*, muy leída en la peluquería de mi madre. En todas las versiones de la Biblia los personajes como yo fueron reconocidos dentro de la historia solo para ser expulsados de ella. Leer cualquier pasaje bíblico habría sido un pensamiento suicida. Por eso no toqué los libros de mi padre. Sin embargo, en el colegio debía entregar la tarea hecha. La hacía mi tía, quien también es mi madrina. Me salvó tantas veces que creí que su nombre, Gloria, anticipaba lo que ella representó para mí en ese momento. Mi tía leía los libros que me asignaban para las vacaciones. Luego, hacía y escribía a mano un resumen que yo debía transcribir sobre hojas tamaño carta, blancas, y entregarlas dentro de una carpeta que, recuerdo, se usaba para presentar hojas de vidas. Si las vacaciones duraban seis semanas, cinco me tomaba inventar escondites (sobre esto también he escrito muchas veces, vaciando todos los armarios). A la sexta semana, en el escritorio de aluminio que mis padres me habían comprado en la infancia, me sentaba y transcribía el resumen de mi tía. Leía a través de ella, aprendía

cómo escribir palabras nuevas con su caligrafía. Me costaba entender su letra, veía en las hojas la velocidad con la que ella había logrado aprender ciertas imágenes. Mi padre revisaba que la transcripción fuera exacta. De no haber escrito con tantos adornos en la adolescencia, mi tarea hubiera sido más un calco que una transcripción. Cumplí —glorioso, a fin de año—, sin hacer ningún periodo de recuperación. Me gradué de bachiller con la habilidad de hacer lecturas automáticas e imaginar renglones sobre las hojas blancas. Los resúmenes de mi tía fueron mi manual de escritura escolar, básicos para prevenir problemas de coherencia en los textos que escribiría después.

En la universidad tuve que enfrentar el desafío semestral de hacer ensayos y reflexiones críticas sobre diferentes temas. No sé cómo lo hice. Tengo presente una reseña de *The dreamers*, la película de Bernardo Bertolucci. Al final del primer semestre estaba lanzándome con un texto en el que describí con rodeos cómo la frotación de Louis Garrel frente a un cartel de Marlene Dietrich en *The blue angel* me había enseñado qué hacer con la dureza de mi entrepierna. Ese fue, quiero creer, el inicio de una secuencia rota de anécdotas que me permitieron escribir y construir imágenes en primera persona. No podía hacerlo de otra manera: era imposible escribir sobre la primera película que había visto clandestinamente —una madrugada húmeda en Bucaramanga— dejando de lado lo que me pasaba en el cuerpo —reviví el calor cada vez que lograba escribir una nueva oración—. Esa película también fijó en mí el placer voyeur. Lamento no haber tenido la destreza para hacer esa lectura a tiempo. Más adelante, terminando la carrera, hice una tipología de los baños públicos de hombres. Era yo quien en su presente

repetía en los baños de varios centros comerciales las escenas en las que Matthew (Michael Pitt dos años después de interpretar a Tommy Gnosis en *Hedwig and the angry inch*) contemplaba y resentía el cuerpo de Theo. Las imágenes aparecían de frente y yo solo podía detallarlas con el tacto. Era incapaz de ser objetivo, cualquier cosa que escribiera tendría manchas de sudor.

“El hábito no hace al monje” fue el primer texto con peso, la reconstrucción de un mundo que había atravesado con el cuerpo. Adentro soy un personaje con extensiones rubias de pelo sintético trenzadas a la cabeza —reposando sobre el rollo de la espalda baja—, que va a la peluquería a hacerse las uñas, al gimnasio con el movimiento pendular de sus caderas, a un centro de estética donde le retiran con cera la insipiencia de vellos; que visita dos ciudades y un pueblo, y, además, invita a sus padres a escribir acerca del personaje que creyeron que él sería en el futuro. En esa ficción tengo un cuerpo. Y una voz. Ese personaje relata la escena de un hombre adulto que lo persigue desde una cafetería en la calle hasta un McDonald’s. El hombre de pantalón rojo se aproxima con la seguridad de un cazador experto, me saluda haciéndole creer a los demás que me conoce, me dice que ha perdido mi número de teléfono y yo, convencido de lo que estoy escuchando, se lo repito como si deletreara mi apellido —Sanabria con S, no con Z. Tampoco Zanahoria—. El relato termina con una llamada impertinente, cuando rechacé su invitación para tomarnos un café que él insistía que nos debíamos. Deliberadamente salto a otras escenas en las que los hombres recorren con los ojos la dimensión de mis piernas. Soy poco generoso —debería decir «nunca»— explicando los síntomas del protagonista. La historia del choque se limita a dejar como conclusiones las anotaciones de un lector, que soy yo. Mientras escribía ese texto tenía la meta de compartir el análisis de todos los hombres con los que me había cruzado, de la misma forma que describí los baños públicos. Conocemos a todos los hombres a través de la voz del narrador, de quien nada sabemos; los lectores no tienen acceso al interior, no hay sospechas entre líneas. Tuve la voluntad de escribir y, entretenido en la nubosidad de la memoria —intentando componer imágenes que no había vivido—, no me pregunté qué significaba hacerlo.

La lectura de mi tía se convirtió en otra casa de la que debía salir. Huir. El primer libro que leí,

entonces, fue *El género en disputa*, de Judith Butler. No hice ningún resumen. Con asesoría y muchas mañanas aprendí a citar. Podría tomar de mi biblioteca el libro, la edición que tiene por tapa la superposición de los símbolos de los baños públicos, e integrar a mi discurso algunos enunciados de Butler, Witting, Beauvoir y otras autoras que leía sin apetito —me conformaba con las referencias que les habían hecho, su lenguaje era incomprendible a la primera lectura—. Podría introducir aquí sus voces, como otra agilidad para copiar —y la evidencia de que tengo ciertas nociones de la ficción del yo trabajadas—. Pero, de doscientas ochenta y ocho páginas, conservo la relectura de los diarios de Herculine Barbin, una *hermafrodita*. Mi plan de lectura tenía una ruta trazada por la transición sexual de los personajes principales. Empecé a leer *transescrituras*. Entendí el devenir y el revés, la anulación parcial del origen. Con los testimonios ejercité mentalmente los sonidos de un nuevo vocabulario, a solas practicaba con devoción; en voz alta, la dicción. En ese río de lecturas me fui tropezando con otras piedras extrañas. Su singularidad estaba dada por la escritura en primera persona. Me atraía, me sentía seducido. Aunque mi experiencia fuera diferente y mis transiciones solo involucraron los afectos, del río salí y volví a sumergirme con marcas en el cuerpo. Escribí concentrándome en mí, haciendo introspección. Regresé a mi casa para comprender cómo estaba construida: desde la observación describí textualmente —sin recurrir a ninguna acción— mi habitación, descubrí la circunstancia —que nunca fue temporal— de estar solo.

«Cómo empezar», había sido la pregunta. «Por dónde». En la saturación de pensamientos —para mí, la superposición de párrafos sin escribirse—, el único inicio que conocía era «Había una vez». En las historias que me leyeron una noche en el jardín externo de la casa de mi abuela tampoco existían personajes como yo. Dos primas, las hijas de mi tía profesora, tenían una recopilación en video de los finales felices, los repetíamos sin ceder el VHS. Pasaba de ser oyente a ser espectador, la traducción audiovisual era una interpretación extra del texto. En la universidad, aunque no lo había dicho antes, escribí guiones que tenían como requisito delimitar los rincones de las escenas y garantizar el clima de los acontecimientos. Visualizar si la primera imagen sucedía en el interior o en exterior, de día o de noche, era otra forma de empezar mis textos. Pero, en la estructura del guion que me explicaron, la voz de los personajes

es secundaria a las acciones, como si hablar no fuera una acción de apertura. Fuera de mis deberes de estudiante, no tenía herramientas ni libertad. Aprendí, leyendo a autoras latinas, exiliadas, putas, travas, maricas, seropositivas, a escribir «yo soy».

Escribí un diario, *Lengua enferma*, durante 116 días. Apelé a las emociones. La escritura del diario me permitió hacer preguntas sobre lo que sentía, y de por qué estaba decidiendo con firmeza *escribir*. Balbuceaba. Hubo días en los que el llanto no me dejó escribir. Titubeé al leerme. Seguí escribiendo hasta que encontré en los puntos suspensivos la posibilidad de dejar una imagen abierta, la de la espera. El motivo de la escritura fue la elaboración del duelo del primer hombre, Adán. Los estados de ánimo incluían verborragia. El diario es un cadáver, pienso, y la materialización de la pérdida de ese amor. Cada vez que me devuelvo a leer confirmo que dentro de mí hay una pulsión, narrativa, la urgencia de contar mi historia.

Escribía en la computadora, creo que de haberlo hecho en una libreta me habría expuesto a la frustración de tachar todas las palabras. Quise que él me leyera, pero enviar un archivo por correo electrónico era opuesto a la valentía. Pensé en el tamaño y en las costuras del libro que le llevaría hasta su casa. Lo hice. Adán, aunque todavía no estoy seguro de que me haya leído, fue el primer lector, escribí con el objetivo de aproximarme a él. La incertidumbre de no saber si me había leído me llevó a otros lectores, a quienes les presté mi copia de *Lengua enferma* —yo había escrito con el deseo de ser leído—. Mis amigas, con sus lecturas emocionales, me mostraron los lugares más dolorosos y lúcidos del texto. En conversaciones me señalaron los abismos que interrumpían la continuidad de la narración. Seguía aprendiendo. Me quedó la experiencia de haber sido mi propio corrector de estilo, el editor, de pensar en la dimensión material de la escritura, en la responsabilidad de hacerme cargo de las palabras y en la imposibilidad que tendré de tomar el control de las lecturas ajenas. Lo más importante, creo hoy, es el valor físico que recibe la palabra al estar impresa.

A los 26 años, escribiendo y leyendo con dificultad, compensé la falta de incitaciones de la infancia y la adolescencia. También asistí y resolví los problemas que no pude solucionar con el silencio. Mi relación con los afectos y el deseo estaba

establecida por el miedo, y ese temor se traspasó a la inseguridad con la que inauguraba la primera línea de un texto. La siguiente decisión fue salir del cuarto propio, lleno de mí. Para seguir escribiendo, pensaba, debía ponerme en situaciones en las que se abrieran las heridas. A pesar de que el ensimismamiento era un estado que conocía muy bien, la perspectiva aérea que me dejó el diario dirigió la escritura a los exteriores; las vías del dolor habían sido ubicadas en el mapa y yo las veía, los sonidos de mi boca cerrada se transformaron en declaraciones escritas. Tuve la fortuna de viajar a otro país y escribir en una antigua cárcel de hombres, durante una residencia. No reconocía las calles. Mi taller estaba sin amoblar. Caminar —un ejercicio que siempre ha ido de la mano de escribir— implicaba perderme. Todo era una deriva. Creí que lo mejor era ensayar escribir en tercera persona. No pude. Acompañé mis intentos con la lectura de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, y *Fragmentos del discurso amoroso*, de Roland Barthes. Imprimí, dividido en bloques de versos, *Escribir*, de Chantal Maillard, para reorganizarlo antes de hacer cualquier otra cosa. *Revolución*, un cuento de Slawomir Mrozek, y *Casa vacía*, de Paul B. Preciado, estuvieron del otro lado del escritorio. Hacía mapas de sentido, fabricaba mi propia caja de herramientas para los textos que, en ese momento, no sabía que escribiría. Volqué la mirada y el cuerpo a espacios que solo pude habitar desde la imaginación. En once semanas escribí seis textos en los que el narrador, sin recurrir a la comunicación epistolar, guarda en los agujeros de la pared de su habitación mensajes para el próximo residente, un futuro lector. *Situaciones de intercambio* es el título que elegí para nombrar la publicación que, posterior al viaje, hice. En la maquetación traté de crear condiciones de lectura semejantes a las que yo había vivenciado. Tenía la certeza de que esta vez no era evidente la simbiosis entre el narrador y yo, de que éramos aún el mismo. Cuidé una distancia prudente —diría «productiva»— con la memoria y pude visualizar las formas que adoptaría mi cuerpo fuera de la casa, suponer las respuestas que la ficción del yo tendría frente a ciertos estímulos. En la publicación incluí los planos con detalles de las adecuaciones que el narrador quiso para la celda —su habitación—, con el anhelo de encontrarse con quien desconocía, el otro, su par. Esta decisión fue determinante para convenirme de que, transversal a la escritura, suceden otros ejercicios —como dibujar o correr—, que, además de ser el oxígeno de un texto, demuestran

que el narrador tiene vida propia. No era otro tipo de narrador el que me interesaba, la altura de la mirada en picada define la amenaza. Ni *sabelotodo* ni *todo-poderoso*, el narrador debe ensuciarse con la crudeza del relato. Mi concentración está puesta en la austeridad de su nacimiento, en la textura de la voz. Escribe y dibuja. Escribe y camina. Vive, y por eso escribe. Yo, que existo en una realidad diferente a la del texto, decido autopublicar, buscar lectores.

Siento que la selección de mis lecturas es más aguda que la de mis profesoras del bachillerato. Es más aguda porque es mía. He podido hallar campos de exploración del yo. Produce vértigo escribir desde un lugar incorrecto. La rareza es una característica que pocos —diría «nadie»— entienden y que la mayoría —diría «todos»— examinan. Hay que ir en contra del diagnóstico, escribir en contra de la certeza. Yo, marica, versátil, blandito y de provincia, nací de esta manera. Y no estoy solo, que seamos tantas niega —contradice— lo que se conoce, la luz. Hay hechos que no pueden justificarse, pero esa no es una limitación para narrarlos. En la escasez de luz nosotras nos hicimos, a través de la palabra queremos convencer a los demás de nuestra existencia. Algunas personas podrán no vernos —como mi padre a mí—, y el texto, ese lugar donde muchas viven todavía, será escuchado. Hablarán, entonces, de lo que no han querido ver, de lo aberrante, lo incisivo, lo extraño. En las grandes ciudades escritas por los hombres, con ingenio nosotras hacemos nuestros nidos, posicionando la anomalía, quebrando el estereotipo de los personajes domados, capturados. Me pregunto si verdaderamente siempre he sido así, o si mi lugar de enunciación es otra ficción que me permite vivir. Sé que nada he perdido desde que dejé de leer textos en los que aparece lo obvio. La oscuridad es una revelación, escribo para que, cuando apaguen la luz, puedan verme. Al miedo le di la espalda. A la escritura, el pecho. Estorbo. Esquivo. Escribo. Vivo. Tengo recuerdos mentirosos, lo reconozco, pero la herida desde donde escribo —desde donde han escrito todas las autoras y los autores que continúo leyendo y eligiendo— es un relieve en el cuerpo. Una cicatriz. Se siente. La memoria varía con los años, es cierto, pero con el tiempo el pulso narrativo del que hablé al inicio de este texto toma vuelo, como los seres alados. Escribo hoy para que —cuando yo ya no esté— el texto sea el rastro en mi cuerpo.

2020 

Colombia

# Y si las hadas solo mueren: un desafío en la literatura infantil y sus lectores

Juan Camilo Tobón Cossio

Mg. en Didácticas para Lecturas, Escrituras y Literatura, mediador de lectura, [jctobonc@academia.usbbog.edu.co](mailto:jctobonc@academia.usbbog.edu.co)

<sup>1</sup> Juan Amos Comenius, *Orbis Sensualium Pictus* (Barcelona: Zorro Rojo, 2017).

<sup>2</sup> Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura infantil* (Bogotá: Panamericana, 2015).

<sup>3</sup> Astrid Lindgren, *Pippi Calzaslargas* (Barcelona: Kókinos, 2015).

<sup>4</sup> Roald Dahl, *Cuentos en verso para niños perversos*. Ilustrado por Quentin Blake (Bogotá: Loquileo, 2013).

El celeste o el rosa son colores que poco o nada dicen a los niños y niñas de hoy. Son dos colores entre muchos —y menos mal—. Independientemente de las cargas de género que se cernieron sobre estos, el presente texto se detendrá en las cargas de las que poco a poco se va liberando a la infancia como uno de los elementos que forjan este concepto: la literatura infantil. Por lo tanto, en las siguientes líneas el lector encontrará un recorrido por las voces que invitan a la rebeldía, a su libertad necesaria. No se trata de evocar al «buen salvaje» de la Ilustración francesa, como sí de permitir a los niños y niñas ser ellos mismos, sin la búsqueda de un estándar inamovible y asfixiante.

El lector de literatura infantil es un sujeto que no solo ha ido tomando conciencia de sí, sino que también ha asumido una postura exigente frente a los textos, menos cándida frente a las propuestas de los autores, ilustradores y la cultura que les circunda. Las infancias a las que generalmente se dirigen estos textos se han transformado; sus audiencias ahora vinculan a públicos adultos, quienes reconocen en sus páginas una oportunidad de lectura, entretenimiento, reflexión, cuestionamiento y formación.

En este marco de exigencia, la «docilidad ciega» parece no venir nada bien; de ahí que esas hadas que formaron el criterio y parecer estético de muchos, estén heridas, agonizantes y urgentes de un poder mágico que ya no depende de ellas, sino de sus lectores, para obrar el milagro; esto es,

abrir las ventanas a nuevas interpretaciones de lo que somos.

Por lo anterior, este texto hará un breve recorrido por esa herida mortal de rebeldía y cuestionamiento que la literatura infantil ha abierto para fomentar un nuevo diálogo con las niñas y niños del presente; lo cual se hará mediante algunas recomendaciones bibliográficas; por lo que nos detendremos en dos momentos: en primer lugar, nos ubicaremos en «la literatura infantil como desafío crítico»; esto es, que como las demás formas de la literatura, la literatura infantil nos invita a una postura que desafía a la tradición y la cultura. En un segundo momento, «no siempre vivieron felices para siempre», con lo que las hadas se desgañitan, se rasgan las vestiduras y nos invitan a proponer relatos en los que no todo queda resuelto de forma categórica, como en la vida misma.

## I. La literatura infantil como desafío crítico

La literatura infantil ha vivido un proceso de renovación en sí misma, en la recepción de sus lectores y en el imaginario colectivo. Ella se ha ido sacudiendo de esa condición didáctica y moral en la que se le encerró desde el inicio de las narraciones orales o en los primeros libros destinados para niños, como el hermoso libro de 1658 elaborado por Juan Amós Comenio: *Orbis Sensualium Pictus*.<sup>1</sup>

No obstante, el libro para niños —el que puede reposar en nuestras bibliotecas— es

fruto de un proceso histórico y cultural que, amén de la rebeldía ante sí mismo, conduce a nuevos estadios de lectura. Animados por esto daremos una primera mirada a una obra clave para comprender este desarrollo histórico.

## Historia portátil de la literatura infantil (2015)<sup>2</sup>

Esta obra escrita originalmente en 2001 por la docente y crítica literaria Ana Garralón (España, 1965) nos permite hacer un recorrido por la historia de los libros y las voces que han marcado la narración destinada para los niños. A la par que este libro desarrolla sus contenidos históricos posibilita leer *entre líneas* cómo la idea de «infancia» ha madurado a lo largo del devenir humano.

En esta confluencia de perspectivas notamos que las épocas de la cultura se movilizan a la par que los lectores y los formatos de los textos (r)evolucionan; con ello, las preguntas de los sujetos se profundizan para dilucidar alternativas en cuanto a su relación con el mundo, con sigo mismos y la cultura. Esto no solo es producto de grandes mentes, sino también de rebeldías; rebeldías que nacen de la inconformidad que causa el hecho de no sentirse plenamente representados con las palabras y los discursos que se suceden en el espiral del tiempo o el ancho mundo.

Es por lo anterior, que la lectura de este libro le permitirá al lector, al mediador de lectura o al aficionado a los libros «para niños», adentrarse en los torrentes de una tradición literaria que, más allá de la idea *naïf* de proponer “cosas bellas” para los más chicos o los «adultos en miniatura», los desafía a aprehender los mecanismos del lenguaje, de la tradición y los retos de sus propias realidades, ¿no es acaso esto una posición beligerante frente a la azucarada concepción del «libro para niños»?

Bien entrado el siglo XX nos encontraremos con una figura femenina que hace trizas, no solo una visión masculina del héroe para los niños, sino también de la docilidad que les fue asignada: *Pippi Calzaslargas*.

## Pippi Calzaslargas (2015)<sup>3</sup>

Astrid Lindgren (Suecia, 1907-2002), en plena II Guerra Mundial, daba al mundo a un personaje de chocante presentación, pero que paulatinamente

fue revolucionando el universo de la literatura infantil: *Pippi Calzaslargas*. Una huérfana, que no se niega la oportunidad de crecer, descubrir y desafiar los modelos sociales y educativos del momento. Su temperamento, fuerte, sincero y cuestionador, no fue bien recibido inicialmente por el mundo editorial y la crítica.

Pippi, una niña auténtica que resistía al modelo de infancia convencional. La niña que no callaba y acataba, sino la que preguntaba, cuestionaba, confrontaba y se daba el lujo de gozar con el placer de cada aventura. Usaba la vestimenta que más le apetecía y dominaba con autoridad sobre su casa, su caballo pintado de colores y su amigo, el señor Nilson. Sin duda, un completo escándalo para los patrones femeninos de la mitad del siglo XX; pero, sobre todo, de la idea de lo femenino en la etapa infantil.

No obstante, Pippi se fue abriendo campo en una Europa cuyas dinámicas de la vida fueron sostenidas por las mujeres, mientras los hombres —despojos de la guerra o soldados aún activos y lejanos de su hogar— fueron brillando por su distancia de los escenarios de la vida cercana: el plano doméstico, comercial, de la crianza y cultural.

Al leer a *Pippi Calzaslargas* solemos sentirnos frente a una niña malcriada que lentamente nos hace cómplices de ella misma, su cosmovisión rebelde, su imaginación potente y su ilustración marcada por el contacto directo con el mundo. La niña que toma el liderazgo para mirar a los ojos al mundo adulto y poner en entredicho, no la legalidad, sino la legitimidad de las órdenes verticales, la frialdad del aprendizaje y el exceso de protocolo en las relaciones.

Sin duda, un libro que coloca a la infancia en otros terrenos y a los lectores los llena del entusiasmo de una rebeldía con causa, aunque de entrada la desconozca; hecho ante el cual el lector no puede mantener una postura indiferente. En consecuencia, *Pippi Calzaslargas* ha contribuido en fomentar y formar la criticidad por parte de los lectores adultos, quienes hallaron en esta propuesta un referente para cimentar distintos discursos feministas, de renovación pedagógica y de cuidado de la naturaleza.

## Cuentos en verso para niños perversos (2013)<sup>4</sup>

Roald Dahl (Reino Unido, 1916-1990) fue un visionario en lo que respecta a la búsqueda de una necesaria rebeldía en las niñas y niños. Sus personajes, cargados de lógica y fantasía, curiosidad y determinación, han sido capaces de contrariar estereotipos. Ellos desafían la autoridad cuando resulta ser autoritaria y desdeñosa de uno de los mayores placeres humanos: descubrir.

Esta actitud la encontramos en uno de sus libros más exigentes: *Cuentos en verso para niños perversos*, escrito en 1982. En este libro los cuentos de hadas son llevados al terreno de la música versificada y de lo descabellado, haciendo que el lector estalle en carcajadas y burlas hacia la immaculada e intocable tradición clásica. Divertirse, tergiversar historias y hallar narraciones alternativas son la consigna; del mismo modo que lo propusiera su contemporáneo, el gran contador de historias: Gianni Rodari (Italia, 1920-1980).

En este libro, las princesas son mujeres reales que sucumben ante sus deseos, aquí el error no es un asunto a ocultar y las emociones: la ira, la dicha y la vacilación circundan a sus personajes, invitando con ello al lector —y al personaje mismo— a resolver los nudos de su existencia. Sin duda, una trasgresión más que convida a los niños a saberse con el derecho de sentir, de reír y buscar otras maneras de contar sus propias historias, sus propias vidas, ¿no es acaso esta, la exploración en *la condición humana*, lo que procura eso que denominamos como «lo literario»?

### II. No siempre vivieron felices para siempre

Una de las rupturas que la literatura infantil ha generado va contra la sentencia: «y vivieron felices para siempre». Lo anterior no quiere decir que la literatura infantil haya sucumbido ante la desesperanza y la anomia; por el contrario, manifestando toda la vitalidad de la esperanza, pone en tela de juicio a esta sentencia y nos



recuerda que los desenlaces de la vida no tienen como *telos* una felicidad inmutable. ¿Quién de los que está leyendo estas líneas se casó, se tituló, o se mudó de lugar de residencia hallando una felicidad que nunca acaba? ¿Acaso no engañamos a las niñas y niños con estas visiones eudemonológicas? Bregar, como recordaba el filósofo Fernando González (2010)<sup>5</sup>, es una condición del existir gracias a nuestras capacidades de cuestionar y contemplar.

Frente a esta situación, veremos tres textos interesantes para interpelar nuestra propia visión de la «felicidad».

### El pato, la muerte y el tulipán (2010)<sup>6</sup>

Este libro de Wolf Erlbruch (Alemania, 1948) —premiado con el Hans Christian Andersen de literatura infantil en 2006— es un texto que nos desafía como lectores (tanto a chicos como grandes). En él, la vida y la muerte, pero sobre todo esta última, se tornan en un elemento, mejor, como un personaje amigable, cercano y necesario; lo que establece una alternativa —una rebeldía— frente a la concepción de ella en muchas culturas como un suceso desgarrador y digno de temor.

A lo largo de sus páginas, que apelan al minimalismo, el diálogo entre un Pato y la Muerte nos hace cómplices de una relación marcada por la simplicidad y la belleza. Se trata de un libro sin héroes, sin nudos narrativos barrocos, sin rimbombancias; es solo un diálogo cuyo final se prevé de entrada, pero que nos muestra lo importante del recorrido hacia él, y nos concluye que la muerte es solo una compañera más de la vida, no una enemiga; elemento transgresor, desobediente, filosófico y, en gran medida, bello.

Muchos se preguntan si es válido o no hablar sobre la muerte con las niñas y los niños; el autor de este texto, respetuoso de cualquier posición trascendental ante la muerte, nos muestra que aun es viable y que es necesario; pues es un asunto que difícilmente podrá ocultarse ante la mirada abarcante de la infancia y de la lectura de los adultos.

### Mañana viene mi tío (2018)<sup>7</sup>

¿Y vivieron felices para siempre? Es la pregunta que Sebastián Santana Camargo (Argentina, 1977) deja en el paladar de nuestra conciencia lectora con su libro *Mañana viene mi tío*. En

páginas completamente limpias, marcadas —quizá— de silencio, este libro tiene una dedicatoria que deja taciturno el corazón del lector.

Este libro representa un desafío. Algunos encuentran que este no es un libro para leer con niños y niñas; otros hallan en él una magnífica oportunidad para tocar un asunto que difícilmente puede ser abordado en escenarios públicos: la historia violenta de nuestras naciones, en especial, las de América Latina. Las posturas ante este texto son complejas, como también lo es el posible destinatario de él.

Otro desafío de este texto es la apuesta por lo que se entiende en un libro ilustrado: solo el blanco y el negro se dan cita en él, con lo que sus efectos dejan entrever la mezcla de posiciones en un permanente contraste; pero también, los distintos matices de lectura para quienes se acercan a esta obra.

Un libro dedicado a esas personas que ya no están y en las circunstancias por las que están ausentes, no deja completamente feliz a quien lo lee, pero tampoco a quien ha vivido o ha sido testigo de alguna historia similar.

Lo anteriormente expuesto nos pone de cara a tamaña rebeldía al imperio del celeste y el rosa, con el que muchos vinculan al mundo de los libros para las niñas y los niños; y que abre una pregunta: ¿los libros para la infancia son solo para ellos?

### Cristina juega (2021)<sup>8</sup>

Finalmente, Micaela Chirif (Perú, 1973), con la ilustración de Paula Ortíz (Colombia, 1988), retornan al lector al universo poético de la infancia. En este texto no hay moralejas, no hay conclusiones; estas —si las hay, como corresponde a todo poema— van por cuenta del lector. Este libro es una voz que invita al adulto a retornar a los terrenos de la infancia, y a los niños y niñas a volver la mirada al juego, a sus juguetes y a las palabras.

El libro no deja notar dejos de rebeldía, de inconformidad con el mundo adulto; pero sí representa una ruptura en la manera de leer y aceptar la literatura infantil, concretamente, el libro álbum. Es un laberinto en el que las palabras, las imágenes y los recuerdos van dando la pista al lector para resolver la propuesta del texto que posibilita la diversidad de lecturas.

Frente a algunas tradiciones que valoran las interpretaciones unívocas de los textos, qué refrescante es hallar una obra que, por el contrario, abra las puertas a la conversación, al diálogo en la forma más radical de su etimología.

### III. Conclusión

Al recorrer la literatura infantil notamos que ella nos propone, no solo rupturas en nuestras formas de lectura, sino también en nosotros mismos. Estas rupturas han llevado a sus lectores, principalmente las niñas y los niños, a una serie de tanteos sobre su propia identidad como seres en el mundo.

Con la construcción de nuevas historias, de los modos de narrar y de nombrar el mundo, la rebeldía se propone como una oportunidad para cuestionar y discernir los valores que la palabra literaria moviliza y reproduce en la conciencia de los lectores y de los escuchas.

Las niñas y niños son lectores del entorno, llamados a una felicidad que se cimienta en lo que son, en el mundo de la vida y en la realidad; esta afirmación pone en jaque al poder de las hadas, pero llena de perspectivas y de decisión a los lectores que se juegan, página tras página, el derecho a esbozar su presente y su porvenir. ■

<sup>5</sup> Fernando González, *Viaje a pie* (Medellín: EAFIT, 2010).

<sup>6</sup> Wolf Erlbruch, *El pato, la muerte y el tulipán* (Granada, España: Bárbara Fiore, 2010).

<sup>7</sup> Sebastián Santana, *Mañana viene mi tío* (México: FCE, 2018).

<sup>8</sup> Micaela Chirif, *Cristina juega*. Ilustrado por: Paula Ortiz (Bogotá: Cataplum, 2021).



Laura Cardona @la.vra.ci

# Poemas

## DC Forero

Tecnóloga en GTH, lideresa, cuentista y poeta, dianacarolforero@gmail.com

### NIÑO (EFRÉN, 17)

Cuando cumplí once, vine de visita  
tenía dos hermanos aquí  
y tres en casa  
—todos mayores que yo—  
Me quedé porque no había otra manera  
tenía sueños y esperanzas  
quería aprenderlo todo  
ser alguien en la vida  
Solo una escuela a cinco horas de distancia  
siempre cerrada, sin profesor

Tenía once y vine de visita  
Me quedé porque no había de otra  
aquí aprendí a leer, a escribir  
a sumar, restar, multiplicar y etcétera  
a codificar mensajes  
guardar secretos y pertrechos  
avanzar sin ser escuchado  
correr en zigzag para no dar blanco  
Muchas cosas más hubiese aprendido  
pero tenía diecisiete  
Por primera vez en años  
pude recostarme en una cama  
y me quedé dormido  
No me dejaron volver a despertar<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En *Epitafios*.

<sup>2</sup> En *Epitafios*.

### COCO (DANIEL, 14)

Solía tocar la trompeta  
en la banda del pueblo  
También pertenecía al grupo de teatro  
Dicen que era bueno

Por Calamar transitaba la guerrilla  
a plena luz del día  
incluso acampaban en el parque  
El Ejército amenazaba una inminente incursión  
Le enviaron a la profesora de creación  
poéticas esquelas invitando a su propio funeral  
Días después —en San José— mataron dos alumnas  
solo por ser del pueblo  
La profesora huyó con la guerrilla

Al director del grupo de teatro lo cogieron preso  
También al alcalde, al personero  
al fiscal de la junta y otros más

Estoy en filas hace una semana  
armado solo con mi rabia  
y el machete con que corto leña pa'l fogón  
Me despertó un helicóptero, de madrugada  
Y una de sus ráfagas de trueno  
me inundó de frío y sueño<sup>2</sup>

## MOCHILAS (ALEXANDER, 17)

<sup>3</sup> En *Epitafios*.

<sup>4</sup> En *Balada para piel de Luna*.

No tuve padres  
Ni hogar  
Ni hermanos

Aquí al menos no paso hambre  
No ando en harapos ni descalzo  
Y nadie me golpea

No tengo adonde volver  
ni qué extrañar  
Recuerdo que hasta los ocho  
vivía en la finca de doña Joaquina  
tenía que cargar leña  
atizar el fogón  
alimentar las gallinas  
recoger los huevos

A veces no llevaba ninguno a la cocina  
Los devoraba crudos a escondidas  
Con la misma leña que cargaba  
la dulce señorita Joaquina  
me reventaba el hambre y las costillas

No tengo adonde volver  
ni qué extrañar  
No conozco otra vida  
que sea vida<sup>3</sup>

### DESPLAZADO

Él tiene una pesadilla recurrente:  
le mutilan los pies  
le atan las manos con alambre  
le cortan la lengua

No alcanza a entender  
que su propia realidad  
es esa pesadilla:  
que perdió sus pies  
porque perdió su tierra  
ese retacito de cielo  
donde sembraba sueños  
y cosechaba ilusiones  
de donde tuvo que huir  
para salvar su vida  
el hilacho de vida  
que ahora —desplazado—  
consume estirando la mano  
en algún semáforo  
—su mano encallecida  
atada por la miseria  
y la desesperanza—

El miedo le ha cercenado la lengua  
que nada denuncia  
porque a nadie le importa  
porque nadie escucha

Él tiene una pesadilla  
en la que no puede morir  
en que la vida  
es esta lenta agonía  
este arrastrarse de rodillas  
este mudo quejido  
que no encuentra eco  
esta asfixiante tortura  
sin descanso, sin final<sup>4</sup>

## MANOS DE GUERRERO

“Las manos del guerrero  
y las de la libertad  
están hechas de viento”.  
-Juan Manuel Roca.

Manos de campesino  
de arcilla, roca o tierra negra  
que aferran con fuerza  
el machete, el hacha, el azadón  
regando en la alfombra fértil  
la cosecha de nuevos porvenires  
que alimenta nuestro anhelo

Manos que cultivan vida  
que aman, que acarician  
y son forzadas  
ante la premura de las motosierras  
a defenderse empuñando un arma

Manos que ahora  
están hechas de viento  
que aletean decididas  
a través de la tormenta  
que agitan en medio de la batalla  
como un estandarte el sueño  
de un destino diferente, de otros tiempos  
en que manos y hombres libres  
puedan abrazarse siendo iguales  
deshojados de sus odios y sus miedos  
como si hubieran vestido  
su más antigua piel  
la primera hermandad de los espejos<sup>5</sup>

<sup>5</sup> En *Balada para piel de Luna*.

<sup>6</sup> En *El canto del fénix*.

### FIESTA

Caudal desbocado  
Sangro como animal herido  
pero este río que fluye de mí  
no es señal inequívoca de muerte  
como en las novelas policíacas

Mi savia hoy es signo de vida y renovación  
es un estigma en el dintel de mi puerta  
es una puerta abierta

Sangro porque cientos  
miles de mujeres sangraron antes que yo  
y otras miles lo hacen hoy  
Nos unimos en la sangre  
alrededor de su torrente  
danzando desnudas  
como druidas en torno al fuego  
ríos carmesí alimentando  
un mar de vida  
Mi sangre es una fiesta<sup>6</sup> 🍷

6.402

FALSOS POSITIVOS =  
ASESINATO DE CIVILES

2002 - 2008

BAJO EL MANTO DE

# ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?

23  
NICASIO DE JESUS  
MARTÍNEZ

24  
MIGUEL  
CERDAS

2429  
MARIO MONTAÑA  
URIBE

3  
OSCAR DE WILHELM  
POZALES FERR

90  
FABRICIO  
CABRERA

72  
FRANCISCO JAVIER  
MORA



# Quimera

Felipe Carrillo Alvear

Filólogo, lector, andfelipe@gmail.com

La normalidad no existe. Lo sé por lo que le pasó a Matías, el adolescente, de adolecer, pero que no adolecía de nada, porque era un privilegiado.

Matías tenía diferentes mascotas, y a veces conseguía más, es fácil tener más y más animales cuando alguien puede contratar a alguien como yo para encargarse de ellos. Para estar pendiente de todo lo que necesitan: alimento, aseo, recreación, salud en general.

En la loma del Escobero arriba, a donde solo llega el transporte privado y solo el público privado, existe todavía una urbanización cerrada. Para llegar a ella se deben atravesar tres porterías, antes de poder hacer otro recorrido de diez minutos en carro y treinta a pie para llegar por fin al lote donde queda la mansión donde vivía él, con su familia, sus trabajadores y sus mascotas.

Adentro de su urbanización había diferentes empleados (como yo) que se encargaban de cualquiera de sus necesidades. Él no se tenía que preocupar, por nada de nada de nada. Esa era su normalidad.

A Matías, al ser un adolescente, lo cuidaban como él cuidaba a sus mascotas: con gente contratada para responder a sus necesidades, personas y recursos inagotables destinados a que no le fuera a faltar nada de lo que dicen que sí le faltó al papá. Pero eso es difícil de creer, porque los papás se referían a sí mismos y a sus familiares como “gente bien”, supongo que eso es lo mismo que decir gente normal. Y supongo que alguien que se llama a sí mismo gente normal es alguien que ha pasado toda la vida en la misma situación. No me creo eso de que al papá de Matías le hayan faltado cosas de verdad.

Qué pienso yo. Que la normalidad es la aberración repetida. Que Matías fuese como era ni siquiera me parecía culpa de él, que hace muy poco había dejado de ser niño. Los niños son como adultos

borrachitos, sin capacidad de entender el mundo que se mueve alrededor de ellos y menos aún el que queda más allá. Los borrachitos tienen impulsos que persiguen tambaléandose, así lo veía yo. Como a una mascota más, que yo no tenía que cuidar. Lo otro que se me ocurre es que ese mundo irreal de él era suficientemente sólido para que le pareciera la normalidad.

Luego empezó la cuarentena, como empiezan las plagas bíblicas. Yo llevaba apenas una semana de trabajo y todavía no me acostumbraba a nada de la mansión. La cuarentena debía durar apenas dos semanas, durante ese tiempo nos pidieron a los trabajadores que nos tomáramos un receso. Quedaron solo los indispensables; Matías y su familia, dueños. Gloria y Diana, empleadas. Dos perros y un cachorro, dos gatos y un gatico, una tortuga de tierra, una cacatúa blanca de 55 centímetros de altura y cresta amarilla como si fuese una cantante de reguetón, mascotas.

Debieron ser semanas difíciles para Matías y las demás mascotas. Pobres. Me los imagino todavía encerrados en esa mansión sin saber qué hacer cuando Mufasa, el labrador dorado, o Arcángel, el persa completamente negro, o las parejas y los hijos de ellos dos, fueran a las seis de la mañana a exigirles alimentación y limpieza del arenero o para salir a orinar. Me los imagino afectados por el estrés, perdiendo pelo, rascándose, tal vez inquietos, tal vez sembrados en sus camas como si todo se fuese a acabar de una buena vez. Me imagino a Betty Bú, la tortuga terrestre, encerrada en su propia cuarentena de más de cincuenta años dentro de su caparazón. Me imagino a Perla sacándose las plumas doradas por el aburrimiento de no poderse ir de esa jaula de oro en que la debieron dejar. Pobres.

Pero la cuarentena nunca se acabó. Después de los primeros quince días, cuando empezaron a entender que esto se iba a alargar, Matías y su familia decidieron irse a la finca de la costa (la

forma en que llama la gente bien a su isla privada ilegal) a esperar a que todo les sucediese a otros, para volver.

Entonces me pidieron volver a mí, a quedarme a vivir junto a Diana y Gloria, mientras los decretos del gobierno volvían a permitir la movilidad regular.

Qué pasó. Que esa casa inmediatamente fue demasiado grande para nosotros tres. Imposible dar abasto con las labores de aseo y mantenimiento por las que nos pidieron que nos quedáramos allá. Durante los primeros dos meses a duras penas logré mantener saludables a las mascotas. Uno puede creer que las labores de cuidado y aseo de cualquier cosa que sea responsabilidad de uno son fáciles por ser mecánicas y simples, pero hay que hacerlas todos los días, todo el tiempo, cuidando los imprevistos, pero todo son imprevistos, y luego esforzarse porque lo que uno hace quede bien y eso no es fácil, por eso la gente rica contrata gente y cada vez más gente que nunca es suficiente para conseguir las cosas que no necesitaban en primer lugar. Nada de esto es manejable. Es lo que a mí me parece. No sé cómo se mete la gente normal en un barco de estos. Ni teniendo empleados para que les hagan todo vale la pena. Diana, Gloria y yo encerrados en esa mansión lo teníamos todo, así se dice cuando a uno no le falta la alimentación y el techo. Inclusive, estábamos llenos de privilegios que la gente de afuera no podía ni siquiera imaginar mientras el virus acababa con ellos de dos en dos, de cuatro en cuatro, de dieciséis en dieciséis.

Y de todas formas Aráncagel primero y Mufasa después se nos salieron de control. O se me salieron de control a mí, que era el responsable. Perla se escapó de su jaula desde la primera semana y se mantenía entre la grama y una rama de un árbol bajito cantando o llorando mientras yo le ponía el alimento, ojalá alejado de los gatos del lugar. Mufasa dejó de ser un animal doméstico después del primer mes, no sé si vieron alguna vez *El Rey León*. Luego, Arcángel se independizó hasta de su familia y me miraba con esos rayos amarillos de diablo en los ojos cuando me acercaba a ofrecerle lomitos de atún. Se habían vuelto más salvajes y nosotros más dóciles, ese era el proceso ahí. Pero al menos durante esos dos primeros meses estuvieron bien de salud, o al menos lo aparentaron, y eso me tranquilizó. Lo importante para mí era mantenerlos vivos, ya después miraría cómo los capturaba si los jefes volvían a aparecer.

Al tercer mes Gloria y Diana también habían cedido en la disciplina que al principio llevaron bien. Es increíble cómo crece todo. Cómo cambia. Así como cuando uno se va un mes de una ciudad y luego vuelve y se da cuenta de que ya es otra porque siempre están construyendo algo, que transforma a lo demás, así mismo la naturaleza está todo el tiempo encaramándose donde puede para apropiarse de todo lo que no es natural y cambiarlo casi todo salvajemente una y otra vez.

No sé si alguna vez vieron Jumanji. La casa del Escobero tenía tres pisos y un poco más de 900 m<sup>2</sup> construidos. Pero ya al cuarto mes solo tenía 600, le pongo yo. No porque estuviese midiendo nada, ni porque Gloria o Diana o Mufasa o los demás supiésemos, sino porque las enredaderas crecieron y taparon al menos una tercera parte del lugar que nunca volvimos a recorrer. ¿Qué más podría haber ahí? Arañas tal vez, escorpiones pequeños, pájaros en vía de extinción, ranas salvajes, ardillas, gallinazos, ¿crías de tortugas de mar, tigrillos, puercoespines, grullas blancas con negro, guacamayas, por qué no?, ¿qué no podría haber en ese sector de la casa que se empezaba a tomar la oscuridad de la vegetación? Lo bueno era que la naturaleza estaba recuperando un espacio. Por fin. Con todo ese ruido acerca del fin del mundo y del calentamiento global. Al menos en la loma del Escobero iba a lograr existir un oasis sin sol o frío infernal, sin sol infernal.

Durante esos cuatro primeros meses vivimos de los congelados y los mercados que se acumularon en los depósitos que parecían para un batallón. Pero cuando eso se acabó, ya sin líneas telefónicas ni señal de televisión porque lo último que decía la radio era que el virus avanzaba devastador sobre todo el sector real y virtual, cuando eso sucedió, entonces empezamos a vivir de las papas, las lechugas, las naranjas, los aguacates, las cebollas y todos los frutos del huerto que habían brotado de los árboles como si estuviésemos dentro de una plaga bíblica, pero al revés.

Así lo conversábamos Gloria y Diana y yo. En esos cinco meses incomunicados del mundo exterior vivimos al modo de la historia del arca de Noé. Mientras el mundo se acababa allá afuera por un diluvio llamado virus, acá adentro de este barco-casa, que habitábamos nosotros con las mascotas y lo que quedara, ahí todo empezaba a renacer. Era justo como la historia del arca, pero invertida. Mufasa y Arcángel junto a sus familiares se habían



convertido en algo que no podíamos definir. Desde el inicio desaseado y vulnerable de la cuarentena hasta estos cinco meses después sentía que esos animales se habían desarrollado a una velocidad sobrenatural, sentía, sentíamos, Gloria y Diana y yo, que hablaban entre ellos, que se preocupaban por mantener esta casa a flote, por cuidarnos, asearnos, alimentarnos bien, sacarnos a pasear y a orinar y a hacer popó. Ya casi no nos hablábamos entre nosotros, los humanos. Y juro que más de una vez escuché a Gloria y a Diana como gruñir, como maullar, como ladrar.

No sé si fue al sexto o al séptimo mes cuando Mufasa decidió que ya era hora de sacrificar a Diana. Nos dijo [Mufasa a Gloria y a mí] que Diana ya estaba muy enferma, que no había forma alguna de ayudarla a sobrevivir sin prolongar inútilmente su sufrimiento. Yo, entonces, me opuse con rabia a que eso sucediera. Ladré con todos mis pulmones, toda mi capacidad de rugir. Pero fue en vano. Diana de todas formas murió. Luego supimos que nunca estuvo enferma. Habíamos perdido el control.

Después de ese acto excesivo de autoridad las cosas entre Mufasa y Arcángel empeoraron. De la casa de 900 metros ya solo debían quedar 300 o 200 tal vez, divididos en varios territorios. Arcángel se había quedado con Gloria de rehén. Mufasa conmigo. Con frecuencia me obligaba a estar despierto para vigilar que nadie atravesara su territorio, para olfatear cualquier intruso que pudiese colarse, mientras él se dedicaba a jugar y engordar. Había hecho de mí y de las demás mascotas un montón de esclavos, no sé si Gloria la estaría pasando igual.

Fue entonces cuando entendí que debía retomar el control. Era apenas el octavo mes. Para hacerlo aproveché una de mis guardias nocturnas y me escabullí hasta las alacenas con candado. Ahí encontré el chocolate dulce. Lo empecé a repartir desmenuzado en la comida de los demás que a veces me obligaban a hacer. Uno a uno los animales de la casa cedieron, se empezaron a enfermar. Ninguno supo qué fue lo que los golpeó. De nada les sirvieron los aislamientos sectorizados que organizaron, las cuarentenas, las medidas protocolarias de sanidad.

Ahí recuperamos la casa, Gloria y yo.

Pero este lugar es demasiado para nosotros. A estas alturas del noveno mes no creo ya que los

jefes vuelvan. Todo esto es nuestro, afuera no queda nada. La normalidad, y el fin de la cuarentena que vino con el fin de lo demás, llegó justo a tiempo para dedicarme al parto del hijo que vamos a tener Gloria y yo. Todo este tiempo estuvo en embarazo. Quién lo iba a pensar. Yo no me imaginé que fuese a durar mucho acá. Y desde los primeros días que me contrataron fue que Gloria y yo... Pero del embarazo no supe sino hace poco.

Creo que hablo por los dos cuando digo que nos han pasado eras completas desde que yo llegué aquí.

Cuando el niño nazca lo voy a llamar a Matías. No sé por qué, pero me suena bien.

Y entonces entre Gloria y yo nos vamos a encargar de que no le toque esta misma vida dolorosa que a nosotros nos correspondió. Nos vamos a encargar de que tenga todo, de que no le toque sufrir. Inclusive, hemos pensado en adoptar un par de mascotas, por qué no. Y mientras nosotros nos encargamos de traer los recursos vamos a contratar a otras personas que se encarguen de cuidarlos. Matías entonces podría dedicarse a cosas más grandes. Como hace la gente bien. 🐾



Álvaro Botero @acciongrafica11

# Nicolai Gumiliov: ¿el Oscar Wilde ruso?

## Anastassia Espinel Suares

Historiadora, docente de la Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y Humanidades de la Universidad de Santander (UDES), nació en Cherepovetz, Rusia. Actualmente reside en Colombia, Bucaramanga, donde se desempeña como docente, escritora y traductora, [anastasiaespinel@gmail.com](mailto:anastasiaespinel@gmail.com)

*“Porque el que vive más de una vida debe morir más de una muerte”.*

Oscar Wilde

*“Me siento como enfermo:  
turbado el corazón,  
hastiado de la gente,  
cansado de este cuento,  
sueño con los diamantes de la coronación  
y con un yatagán, afilado y sangriento”.*

Nicolái Gumiliov

<sup>1</sup> Del griego acmé, “cumbre” o “apogeo”. Corriente en la literatura rusa en la década de 1910 que, contrariamente a otras escuelas literarias de la época, aspiraba a la pureza de la lengua literaria rusa, basándose en un lenguaje claro, sencillo y preciso.

A Nicolái Gumiliov (1886-1921), poeta, traductor, crítico literario, uno de los creadores de la escuela literaria de acmeísmo<sup>1</sup> y una de las figuras más relevantes del Siglo de Plata de la poesía rusa, lo comparaban con tanta frecuencia con el gran esteticista británico que ya se volvió un cliché. Pero ¿hasta qué punto sería cierta la comparación entre aquellos dos personajes tan distintos, con más de treinta años de diferencia de edad y, sin embargo, estrechamente unidos entre sí en muchos aspectos tanto de sus vidas como de sus muertes?

Nacido en el año 1886 en Kronstad, la base naval rusa en la isla de Kotlin en medio del Golfo de Finlandia en la familia de un cirujano militar, Nicolái era un niño débil y enfermizo. El menor ruido le provocaba un dolor de cabeza tan fuerte que podría dejarlo en cama por varios días. Su precaria salud ni siquiera le permitía ir al colegio por lo que sus padres se vieron obligados a optar por una educación casera. Aunque pasó la mayor parte de su niñez postrado en

la cama, desde pequeño soñó con mundos maravillosos, viajes extraordinarios y países lejanos. No es casual que su primer poema que escribió a los 6 años se hubiera titulado “La bella Niágara”; a pesar de no haber visto nunca una cascada, el pequeño Nicolái logró transmitir en aquellas estrofas aún torpes el fragor del agua cayendo desde la vertiginosa altura.

Cuando entró en la adolescencia y su salud se mejoró lo suficiente como para poder integrarse en la vida que todo el mundo consideraba “normal”, resultó que aquel muchacho pálido y larguirucho no era capaz de estudiar con otros chicos de su edad. Todo lo que los otros aprendían en clases de sus profesores, él ya lo había aprendido mucho antes de los numerosos libros devorados en su lecho de enfermo. Por lo tanto, se aburría en las clases hasta tal punto que comenzaba a soñar despierto, se trasladaba mentalmente a sus propios mundos y, para gran desesperación de los maestros, con frecuencia no era capaz de contestar a

ninguna de sus preguntas simplemente por no haberlas oído.

La educación clásica en la Rusia zarista, al igual que la mayoría de otros sistemas educativos de la época, planteaba como su único objetivo la formación de todos los alumnos según un mismo parámetro de ciudadano obediente y fiel servidor del gobierno; nada se había oído aún ni del aprendizaje holístico, ni de la teoría de inteligencias múltiples. Como resultado, el joven Gumiliov era considerado un caso perdido por todos sus pedagogos. En una ocasión tuvo que repetir el año, en otra estuvo a punto de ser expulsado, pero en el año 1906 finalmente aprobó todos los exámenes de grado y entró en la vida adulta.

Aquel mismo año partió hacia París. El pretexto formal para aquel viaje era el estudio de literatura y pintura en la Sorbona; en realidad, deseaba conocer el mundo de sus sueños. Ya en sus primeros poemas escritos en París se siente una notable influencia del esteticismo, resultado de numerosas reuniones en los salones literarios franceses donde el autor más leído era Oscar Wilde:

Sé que no te merezco,  
Vine de otro país,  
Prefiero la salvaje melodía  
De la cítara, a la guitarra.

Yo no voy por salas y salones  
Vestido de chamarra y traje oscuro;  
Leyendo versos a los dragones  
A las cascadas y a las nubes.

No moriré en una cama  
Ante un médico y un notario,  
Sino en alguna trinchera salvaje  
Hundido en polvo y sangre.

A finales de su primer año parisino Gumiliov envió a su primer mentor literario, famoso poeta y escritor Valery Briúsov, el manuscrito de su novela “El unicornio blanco” cuyo texto lastimosamente no se preservó. El mismo autor la consideró como “una historia de la vida moderna con algunos elementos fantásticos”.<sup>2</sup> Sin embargo, la crítica por parte de Briúsov no era demasiado alentadora: recriminó a su joven alumno la falta de originalidad, afirmando que era un escrito “muy al estilo de Dorian Grey”. Le recomendó a Gumiliov de

una forma bastante fuerte desprenderse, aunque fuera por un tiempo de aquellos “imitadores descabezados de Wilde para no convertirte en uno de ellos y no perder definitivamente la cordura y el talento”.<sup>3</sup>

En 1907 el joven poeta regresa a Rusia; a partir de entonces su vida transcurre como un torbellino de pasiones, aventuras extraordinarias y trabajo realmente titánico. Sus dos viajes a la lejana y exótica Abisinia, de donde trajo colecciones de gran valor para el Museo antropológico y etnográfico de San Petersburgo, dejaron en su obra una huella profunda e imborrable:

Un viejo vagabundo en Addis-Abeba  
Que ha conquistado muchas tribus,  
Me envió con un lancero negro  
Un mensaje hecho con mis propios versos.  
Una bruma roja y siniestra cubrirá su mirada,  
Entonces le enseñaré a recordar  
La vida cruel y bondadosa  
En la tierra ajena y natal.

Sin embargo, el fantasma de Oscar Wilde no dejaba de tentarlo incluso en aquellas tierras lejanas, tal como lo evidencia el episodio con la tumba de Sheikh Hussein, un santo musulmán, en las montañas cerca de la antigua ciudad de Harar. El mismo Gumiliov narra aquel episodio de la siguiente manera:

Se trataba de un pasadizo muy estrecho entre las rocas. Si quieres probar tu virtud, tienes que desnudarte y pasar reptando por aquel pasillo rocoso. Los nativos están convencidos de que ningún pecador pudo salir con vida de esta prueba divina pues siempre se queda atascado entre las rocas, condenado a una muerte lenta y atroz. Nadie puede darle ni un trozo de pan ni una taza de agua porque no se atreve a desafiar la voluntad del Cielo.

Cualquier hombre normal, en su sano juicio, se alejaría corriendo de aquel siniestro lugar sin tentar el destino, pero algo me detuvo. De pronto, recordé la famosa frase de Oscar Wilde de que la única manera de librarse de la tentación es dejarse caer en ella. Aquellas palabras del gran escritor, citadas por mis amigos esteticistas un sinnúmero de veces en los salones de París y San Petersburgo me revelaron su verdadero significado tan sólo ahora, bajo el diáfano cielo de Abisinia, en estas montañas infestadas de buitres, hienas y serpientes venenosas, donde la misma naturaleza te obliga a dejar a un lado todo

<sup>2</sup> Valery Briúsov, *Cartas (1902-1913)*, <http://bryusov.lit-info.ru/bryusov/letters/index.htm>, (en ruso).

<sup>3</sup> Ibid.



lo superfluo y artificial y mostrarle al mundo tu verdadera cara, lo quieras o no. Abandoné de una vez mis dudas, me despojé de la ropa, me metí en aquel pasadizo y, para mi gran sorpresa, el Cielo me consideró un hombre virtuoso.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Nikolái Gumiliov, *El diario africano*, (Moscú: Promedia, 2011), 37 (en ruso).

<sup>5</sup> Vera Nevédorskaya, "Recuerdos de Gumiliov y Ajmátova", 2010, <https://gumilev.ru/biography/50/>, (en ruso).

<sup>6</sup> V.P. Kreid, comp., *Nicolái Gumiliov en las memorias de sus contemporáneos*, (Moscú: Bukinist, 1990), 189, (en ruso).

También conoció el amor, según Wilde: "el misterio aún mayor que la muerte", en todas sus manifestaciones terrestres y celestiales, oscuras y luminosas. Su apariencia siempre llamaba la atención de las damas. Una amiga de la familia de Gumiliov, Vera Nevédorskaya, lo describió de la siguiente manera:

Era un joven alto, delgado, esbelto y ágil, de cabellos y ojos claros, pero en sus facciones siempre se traslucía algo remotamente asiático, mongólico. Como muchos otros jóvenes de su época, trataba de imitar en todo a Oscar Wilde: llevaba cilindros, bastones y sacos de colores vistosos, se ensortijaba el cabello y en ocasiones incluso se retocaba los labios con carmín. Sin embargo, a pesar de todas estas artimañas, siempre era como un niño grande, un tanto torpe en su papel de personaje misterioso y golpeado por la vida, pero al mismo tiempo encantador.<sup>5</sup>

El otro testimonio, perteneciente al poeta Semión Mákovski describe a Gumiliov de forma un tanto diferente:

Al igual que a su ídolo Oscar Wilde, le encantaba impresionar al público con sus disparates llenos de extravagancia. Después de su regreso de África, estaba tan obsesionado por sus propias impresiones del Sahara y las selvas tropicales que no pasaba ni una sola velada sin que nos mostrara sus trofeos traídos de aquella "tierra de brujos": colmillos de elefante, pieles de leopardo, cuadros pintados sobre telas artesanales etíopes, máscaras y amuletos. No hablaba más que de las cacerías peligrosas, magos negros, cocodrilos e hipopótamos; trataba de pasar por un hombre experimentado, saciado de los placeres de la vida y un tanto cansado de ella, a la manera de sus adorados esteticistas británicos, pero en vez de esto se asemejaba a un muchacho, poco más que un niño un tanto presumido pero las mujeres lo encontraban encantador.<sup>6</sup>

En su vida hubo muchos romances fugaces y un solo gran amor, Anna Gorenko, la poetisa que posteriormente sería mundialmente famosa bajo el pseudónimo de Anna Ajmátova, "Anna Crisóstomo de todas las

Rusias", una auténtica estrella de la Edad de Plata de la poesía rusa.

Descendiente de un antiguo linaje de los kanes tártaros, con sus enormes y expresivos ojos grises como el siempre nublado cielo de San Petersburgo, cabellos negros y lacios como el de las reinas y diosas en los antiguos frescos egipcios, su piel pálida y reluciente, facciones nobles y delicadas con un tinte ligeramente trágico pero, más que todo, con su extraordinario talento poético, Ajmátova era una verdadera diosa de la sociedad literaria rusa, modelo favorito de casi todos los pintores de la época y heroína de los poemas amorosos de todos los poetas.

El comienzo de aquel amor no parecía demasiado prometedor. La soberbia y caprichosa "Anna de todas las Rusias" ni siquiera distinguía a Gumiliov en medio de la multitud de sus admiradores; luego por fin lo hizo, pero tan solo para burlarse de los torpes cortejos de aquel "Wilde ruso" y con el fin de llamar su atención lo tildaba de "payaso triste".

"Si no tardas mucho, te esperaré toda la vida". La primera carta de amor de Gumiliov para Anna Ajmátova comienza con aquellas palabras de Wilde. Luego le escribió muchas otras cartas, así como numerosos poemas:

Conozco a una mujer: una quietud,  
una amarga fatiga de palabras,  
habita en el misterio de la luz  
que brilla en sus pupilas ensanchadas.

Su alma tan sólo se abre ávidamente  
al son de la música del verso;  
ante la vida larga y sus deleites  
su gesto se hace sordo y altanero.

Sin poder soportar más la indiferencia y la crueldad de su musa, Gumiliov huyó de aquel amor fatal a París donde, sin poder olvidarla, decidió ponerle fin a su vida pues, al igual que Wilde, consideraba el suicidio como una de las bellas artes. Por lo tanto, intentó organizarlo de una manera decorosa y elegante. Al comienzo intentó lanzarse al mar desde una roca en la playa de la ciudad turística de Tourville en la costa de Normandía, pero los lugareños tomaron

al poeta enamorado por un vagabundo y llamaron la Policía, convirtiendo la tragedia en una farsa. En su segundo intento decidió acudir al veneno. Compró en una farmacia un frasco con cianuro de potasio y, después de ingerirlo, se adentró al Bosque de Boulogne para enfrentar la muerte en plena soledad, pero, una vez inconsciente, fue recogido por un par de guardabosques que lo llevaron al hospital.

Sin embargo, aquellos sufrimientos dieron sus frutos. Impresionada por la fidelidad sin precedentes de Gumiliov o, a lo mejor, por las escalofriantes historias de sus dos intentos de quitarse la vida, Ajmátova aceptó convertirse en su esposa. En abril de 1910 la pareja se casó. La ceremonia fue muy modesta; no asistió ninguno de los familiares del novio ya que todos estaban convencidos en que aquella unión no duraría mucho.

Lastimosamente, sus pronósticos se cumplieron. Las discusiones en la joven familia comenzaron prácticamente en seguida. Por un lado, Gumiliov se mostraba francamente celoso del enorme éxito de las primeras antologías poéticas de su esposa mientras él mismo tildaba los versos de Ajmátova de "indignos e inmaduros" y se negaba a publicarlos en su famosa asociación literaria "El gremio de los poetas". Por el otro, ninguno de los dos era dechado de fidelidad. Mientras Gumiliov pasaba casi todo su tiempo en sus interminables viajes lejos de casa y ni siquiera se esforzaba por ocultar sus numerosos romances, su esposa tenía su propia "vida del corazón" donde no había lugar para algo tan "anticuado" como la fidelidad conyugal. Cada uno llevaba su propia vida mientras el pequeño Lev, el único hijo de la pareja nacido en 1912, crecía en la casa de su abuela paterna y casi no veía a sus padres.

En el año 1914, al estallar la Primera Guerra Mundial, todos los problemas personales se relegaron a un segundo plano ante aquella tragedia global. Cambiando sus elegantes sacos, cilindros y camisas de encajes por el simple uniforme de soldado, Gumiliov se alistó al ejército como voluntario, luchó como un héroe y fue condecorado

dos veces con la orden de San Jorge. Pero incluso en plena guerra, en medio del fuego, sangre, muerte y destrucción, Gumiliov pudo conservar aquel perspicaz sentido del humor que lo hacía parecerse a Wilde más que todos sus trajes ingleses y artimañas de salón. En una de sus cartas a Ajmátova escribe:

La guerra me recuerda mucho mis viajes a Abisinia; la falta del exotismo se recompensa por sensaciones fuertes... En realidad, nunca en mi vida me he sentido mejor que ahora pues gracias a tanto ejercicio y aire fresco estoy en mi mejor forma física y mi salud nunca ha sido tan buena como ahora.<sup>7</sup>

Al estallar la Revolución de Octubre, Gumiliov jamás intentó disimular su reacción abiertamente negativa ni sus convicciones monárquicas. Sin embargo, a diferencia de tantos otros intelectuales rusos de su círculo, jamás pretendió abandonar el país a pesar de todas las posibilidades que tenía. Aquel cataclismo histórico se fundió para Gumiliov con su drama personal: la ruptura definitiva con Anna Ajmátova. En el año 1919, cuando el poeta por fin pudo regresar a Rusia, tras haber dado un largo recorrido de rodeo a través de Inglaterra y los países Escandinavos, Ajmátova no lo recibió con un abrazo sino con las palabras que decían que su corazón ahora pertenecía al otro hombre.

Viviendo en la Rusia Soviética, Gumiliov jamás trató de adaptarse a las nuevas condiciones de vida; la conducta francamente camaleónica de algunos de sus compañeros literatos le parecía "francamente repugnante". Sus poemas y obras del teatro, lejanos de los cánones del "romanticismo revolucionario" de su época, no podían encontrar editores y él mismo, tarde o temprano, tendría que sucumbir ante la fuerza aplastante del nuevo régimen. En 1921 Gumiliov fue acusado de pertenecer a la llamada Conspiración de Tagántsev (un supuesto complot monárquico) y condenado a la pena máxima.

"Que un hombre muera por una causa no significa nada en cuanto al valor de la causa", decía Oscar Wilde<sup>8</sup>. Gumiliov, llamado por muchos "el Oscar Wilde ruso",

<sup>7</sup> V.V. Luknitskaya, *Nicolái Gumiliov: la vida del poeta según archivos familiares*, (Leningrado: Lenkniga, 1990), 123, (en ruso).

<sup>8</sup> "Proverbia", *Frases de Oscar Wilde*, <https://proverbia.net/autor/frases-de-oscar-wilde>.

debió haber conocido aquella frase y se mantuvo firme hasta el último instante. Murió después de calarse el sombrero hasta los ojos, sin quitarse el cigarrillo de los labios, tranquilo, como había profetizado en uno de sus poemas: “Sin miedo apareceré ante Dios, Nuestro Señor”. Los disparos se perdieron en el aire de un bosque cercano a San Petersburgo, y aquel hombre joven, apenas 35 años, se desplomó fulminado. Como tantas otras víctimas de las represiones políticas de la época, fue enterrado en secreto y el lugar de su última morada no se conoce hasta ahora.

Anna Ajmátova sobrevivió a su infeliz esposo en 45 años, se volvió a casar tres veces más, pero jamás fue una mujer feliz. Jamás pudo librarse del sentido de culpa ante su primer esposo, el único hombre quien la había amado de verdad y la había inspirado a crear sus mejores poemas. Aquel sentido de culpa la hizo sufrir más sus otras desgracias. Durante muchos años fue silenciada por el régimen soviético. Sus poemas se prohibieron, fue acusada de traición y deportada a Siberia. A su regreso a Leningrado, en 1944, produjo su obra más importante, *El Réquiem*, publicada tan solo en 1963, con la llegada del famoso “deshielo de Jrushchov”, cuando la represión política y la censura fueron parcialmente suavizadas. En 1965, un año antes de su muerte, fue nombrada Doctora Honoris Causa por la Universidad de Oxford, pero aun así no tuvo un verdadero reconocimiento en su tierra natal hasta la década de los 90.

El hijo de la “pareja poética”, Lev Gumiliov (1912-1992), también pasó varios años en el exilio en Siberia, aunque su única culpa ante el régimen consistía en haber nacido de unos padres problemáticos, lo que no le impidió convertirse posteriormente en un académico, filósofo, historiador y orientalista con fama mundial y también en el guardián de la herencia poética de sus legendarios progenitores.

En cuanto al mismo “Oscar Wilde de Rusia”, su obra tuvo un verdadero reconocimiento solo en las últimas tres décadas; actualmente es uno de los poetas más leídos en lengua rusa que nunca deja de sorprender a sus lectores. 📖



# Poemas

## Gastón Malgieri

Poeta, Fotógrafo y Diseñador Gráfico, [gastonmalgieri@gmail.com](mailto:gastonmalgieri@gmail.com)

Cuando me narro luminosa  
soy como esas tormentas de verano  
que acontecen repentinas  
volviendo puro desastre  
el descanso de los otros

<sup>1</sup> Inédito (2021).

<sup>2</sup> En *El reinado de las abejas* (Ed. Camalote, 2021).

Algo en mí  
deja de ser insignificante

algo en mí  
te deja de rodillas  
como a esas niñas  
que no creen en ningún dios  
y sin embargo  
dicen estar al amparo  
de su mano perversa que las aplasta

Cuando mi lengua se acomoda  
y soy de nuevo  
la señora estupenda de tu fiesta  
dejo caer en la constelación de tus hombros  
el néctar insólito  
de mi parte caníbal

No ocurre siempre

Quizás no haya ocurrido nunca

Pero ya ves  
lo único que tengo por fe  
es este talismán opaco  
que soy cuando te sonrío

Todas las noches  
me arrodillo  
al costado de la cama  
y rezo para que nunca me falle  
esa destreza de perra callejera  
este don de esconder los colmillos

esta forma  
de lamer agradecida  
la mano del amo  
que por fin abre la jaula<sup>1</sup>

Acaté al pie de la letra  
tu mandato, Lezama

Creí en la fuerza vital  
de la poesía  
y huí de mi madre  
como de un incendio

Pero al llegar al otro lado de las cosas  
entendí  
fatalmente entendí  
que no es de su cóncavo amparo  
de donde hay que irse

La fuga  
si acontece  
deberá ser siempre  
desde la ciénaga del padre

o lo que es lo mismo  
la del maestro  
la de la autoridad

la ciénaga de dios

Porque si hay huida  
hay  
la ley que se quebranta  
y de lo que el deseoso está escapando  
no es del vientre sino  
de la fusta progenitora  
que intenta domesticar su jadeo

Porque si hay huida también  
habrá poema  
y si hay poema  
indefectiblemente  
habrá deseo<sup>2</sup>

Se oía de lejos  
esa música nociva

el arrasarse del mar  
se oía  
lo recio de mi cuerpo  
intentando tramar  
alguna conspiración con los peces

Fui animal  
siempre animal  
bestia rústica  
residuo de lo omnipotente  
cartografía ilegible

fui arrastrada  
por las reliquias de la noche

fui fósil

lo que resta  
del nombre propio

imprecisa  
dubitativa hasta decir basta  
apenas náusea

fui  
exhalación no vital de las cosas  
que nunca relucen

fui lo restringido  
en el océano de las posibilidades

fui la carnada  
mil veces la carnada

Nadie sabe decirme  
cómo encallé  
en esta absurda orilla del mundo  
si por azar  
o desencanto

Solo cuando la marea baja  
y nadie más me mira  
sobrevuelo otra vez  
al límite de lo quimérico

soy  
para ningún dios  
ese pájaro tenue  
que ofrenda con el pico  
el pobre diezmo de su osadía<sup>3</sup>

Insisto con vernos  
perro que nunca aprenderá de tu apatía

Te escribo con argumentos triviales  
taza de café negro mediante  
mientras usás las sábanas que fuimos  
para limpiar el costillar de otro

<sup>3</sup> En *Monocromø*, inédito.

<sup>4</sup> Inédito (2021).

más joven  
más etéreo  
menos suicida

Insisto en hacerme daño  
pongo todas las canciones tristes juntas  
para ver si fermentan como dicen  
la aorta  
en el lugar de lo irreparable

Así  
atraveso la madrugada  
en tonos bajos  
gris  
minúsculo

Soy el alquitrán de cemento  
que mancha lo que extraña  
la memoria fallida del pez  
que abandona el cardumen por error  
y orbita el mar formidable  
sin poder dar nunca con su núcleo luminoso

Te escribo mensajes breves  
cuidando los adjetivos

que «abrazo» no suene a «desgracia»  
y viceversa

Te escribo adiestrado  
mecánico  
insolente  
para que cuando todo arda  
(porque todo va a arder)  
no reclames para vos  
el privilegio de esta herida que me nombra<sup>4</sup>

Me parece justo:  
debería retirarme de la poesía

<sup>5</sup> En *Monocromø*, inédito.

del intento torpe  
por mantener bajo siete llaves  
esta ornamental desmesura  
que va del estómago a la palabra  
sin pasar por la boca

<sup>6</sup> En *Monocromø*, inédito.

Corresponde que me aparte  
de estudios lingüísticos  
y cátedras donde se versa  
sobre los cuerpos semánticos  
piedras colisionando en el charco del deseo  
ajenas al dominio de las cosas

Alejarme sin hacer ruido  
debería  
saliva manchando los diplomas  
como quien sabe que a ese banquete  
no será invitada jamás  
porque hay un pulso  
que no gravita en su garganta

Es cierto,  
figura torpe la mía  
para la que todo apetito  
es obstáculo

sería preciso  
emigrar al pantano de estar sola  
manchar la lengua  
el cuero  
los prejuicios  
para luego volver

no ya sobre el verso  
sino sobre la carne  
para la que no hay  
lenguaje suficiente<sup>5</sup>

Mi cuerpo extraña lo que dio

Ningún pájaro migra a Berlín  
o bate las alas  
desde esa carencia

Ya quisiera tener el don  
de esas aves tristes  
que solo saben esquivar  
el borde filoso de las cosas

Es la única razón que tienen  
para abandonar el nido  
empujadas  
vaya a saber  
por qué dioses

Pero yo  
que en cambio  
nunca supe proveerme  
ni siquiera de una fe digna  
salto al vacío  
cada vez que escribo para nadie

que es como decir  
cada vez  
que abro el tórax  
para saber la dimensión exacta de mi tristeza<sup>6</sup>

## Cicatrices

Estas son mis marcas de nacimiento:  
un karma  
una cruz  
una única narración posible  
un dolor irremediable  
un espasmo

Con ese vago inventario a cuestras  
vine a profanar por primera vez el mundo

Conocí de pequeña  
a cazadores instruidos  
en el arte de silenciar lo extraño

hombres de ley  
que decoran el cuello de la cautiva  
con el oropel de los barrotes

Sobrevivir  
es siempre un terreno inhóspito  
aprender del bosque  
el primer gesto de desobediencia

Ahora que es tiempo de partir  
me perderé para siempre entre los árboles  
hasta encontrar esa rima que aplaque  
la sed de vivir al borde de las cosas  
y vendrán las hormigas a beber  
el asma de los días dañinos.<sup>7</sup>

## La incredulidad de Santo Tomás

Solo esto puedo darte, decís  
y trago la píldora  
que ofrendan tus ojos  
como un placebo radiante  
que en su recorrido  
arrasa mis órganos  
volviéndome un basural  
de signos ilegibles

Yo sé  
fatalmente sé  
que a lo que le das tu atención  
no es a la impericia de mis manos  
derrotadas por tu deseo  
sino  
a un detalle en el recorte de tu barba  
en el espejo  
donde soy un monstruo multiforme  
que no hace pie en la saliva

Me repondré  
no te preocupes

Otras veces hui  
de trucos similares

No intacto, eso es cierto

Nunca se vuelve a salir entero del bosque  
una vez que el cuero se acostumbra a recibir  
después del diluvio  
el infrarrojo del cazador

la misma  
infinita  
sensación de desamparo habrá de repetirse  
en medio de la noche  
cada noche

Me aterra pensar eso  
Me aterra no saber  
cómo se rompe el loop  
de la trampa del apetito  
llevando en los bolsillos  
la credencial que atestigua  
que soy  
que vuelvo a ser  
cada noche  
el cachorro que todavía llora  
el abandono primario

<sup>7</sup> En *Animales poco útiles*, (Editorial Cartografías, 2019).

<sup>8</sup> En *El reinado de las abejas* (Ed. Camalote, 2021).

<sup>9</sup> En *Animales poco útiles*, (Editorial Cartografías, 2019).

Vos  
ajeno a lo que grito  
hundís los dedos en el verbo  
y entonces sí  
me dejo ir, por fin  
anfibio  
creyendo que al menos hoy  
tu lengua prodigiosa  
basta para disimular todo el ruido del mundo.<sup>8</sup>

### El amianto

Ya me gustaría a mí  
ser una de esas señoras  
que creen en los mandatos del universo

una de esas  
cuya resignación es leída como una  
cualidad  
atada a la alineación de planetas impro-  
nunciabiles

Ya quisiera yo  
ir por ahí  
dictándole al oído a las otras  
mantras berretas sobre autosuficiencia  
y cuidados de la piel  
compartiéndoles secretos sagrados  
sobre el matrimonio  
la organización del hogar  
y los buenos modales

Ser una de esas damas  
que jamás tuvo  
ni tendrá juicio propio sobre tema  
alguno

una de esas  
que hace de la empatía su mayor virtud  
junto a la belleza, y por supuesto  
al silencio

Pero ya ves  
apenas si he podido, en cambio  
darme un nombre que sostener

fumar como un taxista enloquecido  
lamer el flanco extasiado de las bestias  
hacer de mis costumbres  
bombas incendiarias  
que nadie sabe cómo apaciguar

Cuando nací  
mi madre arrancó el amianto del lomo  
creyendo que era una cáscara inser-  
vible  
y me mandó al mundo  
para ver si subsistía

Desde esa noche  
vago por los pantanos de cemento  
errando  
en el atropello de avanzar más allá del  
lodo  
atrincherada  
en el precario lugar  
que pude construirme  
con estas manos delicadas.<sup>9</sup> 🐸



# Hiperestesia<sup>1</sup>

**Cenedith Herrera Atehortúa**

Historiador por la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, área de Patrimonio Casa Municipal de la Cultura Caldas, Antioquia, cenedith@yahoo.es

## I

Los pulgares tecleaban con rapidez sobre la pantalla de su teléfono. Había perdido ya la facultad del habla, pero conocía los rudimentos del lenguaje escrito, lo que evitó que enmudeciera; solo limitaba sus cuerdas vocales a un “sí” o a un “no”. Cosa distinta sucedía con los textos escritos... ¡En su celular! Sin embargo, virtud a los afanes del siglo, procuraba, como todos, abreviar el mundo que salía de sus dedos para atender a la virtualidad y no quedarse atrás de la moda. Se olvidaba de la proximidad del otro, del calor que se produce cuando una humanidad está cerca de la otra. Se olvidaba. Los pulgares tecleaban con rapidez. Fue entonces cuando comenzó a convertirse en una luz azul. Se le vio azul en el mercado y se sintió azul al desnudarse. Todos se volvían azules, monotónicos. Se olvidaban.

## II

La guerra entre las luces azules contra los hombres y mujeres de todos los colores, se llevaba a cabo tanto en la Tierra como en los mundos de la red. Ganaban, desde luego, las luces azules. Las bajas en el bando de todos los colores crecían a diario: su voluntad era dominada por la avidez de sus pulgares, por la brevedad del hipertexto, por el peso de la desmemoria.

## III

*A medida que escribo estas palabras mi pulgar comienza a azularse. Hay un sabor celeste en mi garganta, como si hubiese bebido tinta azul. Alguien toca a la puerta y temo que hayan llegado por mí... Es poca la luz con la que ilumino el escritorio y elegí tinta negra y papel blanco para dejar memoria de aquello que nos enfrenta en este tiempo... Tocan a la puerta. Ahora toda la mano es tan azul que me hiere mirarla... Tocan a la puerta y no me atrevo a levantarme... Afuera todo es silencio.*

## IV

Un ejército de luces azules ilumina la Tierra. Todo es silencio. Los pocos hombres y mujeres que quedan —los niños y jóvenes fueron los primeros en sucumbir; nada se ha encontrado en los documentos oficiales ni en notas sueltas sobre los ancianos—, viven en el subsuelo. Todos decidieron cortarse los pulgares. ■

<sup>1</sup> Publicado en *El tiempo y otras despedidas*. Medellín: Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, (2018)/ Ganador de la Convocatoria Pública a la creación y circulación. Modalidad: En cuento y alma).



# Deseo, peligro: reflexiones modernas en torno a la rebelión y el sometimiento

Vicente Raga Rosaleny

Departament de Filosofia, Facultat de Filosofia i CC. EE., Universitat de València,  
vicente.raga@uv.es

Cuando era niño sentía una atracción irresistible por la figura paterna que encarnaban los maestros de mi escuela, especialmente el temible anciano de las nueve de la mañana. Esta fijación era cuestionable, porque mi padre fue toda su vida profesor de básica, pero no podía evitarla, como tampoco los demás compañeros. Levantaba la mano para preguntarle, no importaba qué, día sí y al otro también, solo para que se fijase en mí, porque deseaba, más que nada, que de verdad me quisiera. No obstante, pese a sentir un afecto irrepresible, mis ansias de identificación se estrellaban contra el muro de miradas fríamente irónicas y chanzas del maestro a costa del interrogante que aventuradamente había formulado para la ocasión. Me negaba a aceptar que el profesor tuviera querencia para con los demás, pero no para mí, y más todavía porque ese en concreto era el típico docente que todos admiraban, aunque recurrentes experiencias parecían confirmar mi nada halagüeña conclusión.

Más tarde me di cuenta de que las bromas, sátiras encendidas o salidas de tono cómicas eran democráticamente distribuidas por el profesor en el salón. En realidad, todos queríamos gozar de su atención y él, que era muy consciente de ello, jugaba con nuestros afectos, ofreciendo a veces una muestra de cariño, una limosna afectiva, y otras vertiendo sobre el más desprevenido un jarro de agua fría. Quizá por eso lo queríamos tanto y nos llevaba de la mano en sus clases, que pasaban como una exhalación sin que nadie se despistase charlando con el compañero de al lado. No obstante, aún hoy en día siento que recibía, más que otros, inmerecidas críticas o chascarrillos, siempre con aérea gracia para dar en el blanco de mis pequeñas faltas o errores. Era el tirano de la escuela y nosotros sus fieles súbditos,

quizá yo más que nadie, sometidos a sus dictámenes y valoraciones.

Algo semejante puede observarse en la famosa película de Quentin Tarantino, *Django Desencadenado* (2012), claro que modificando ampliamente las circunstancias particulares y trasladándonos en el tiempo a bordo del mágico tren cinematográfico. El film de Tarantino sitúa al espectador en un poco ejemplar Western, donde la esclavitud está a la orden del día y un improbable héroe hace lo indecible por rebelarse contra la tiranía del Uno, dueño perverso de una magnífica y decadente finca sureña (así como indecente propietario de la pareja del protagonista). La historia es quizá bien conocida, y también el acento que el director pone, no tanto en la violencia gratuita, habitual en sus películas, como en el origen de la servidumbre. Igual que en mi ejemplo escolar, aunque revistiendo mucha mayor gravedad, el relato audiovisual nos transmite que son algunos esclavos, bien situados en el entorno del amo de la plantación, los que perpetúan y refuerzan la situación de sometimiento de una mayoría que quizá podría rebelarse y terminar de manera violenta con la cruel esclavitud.

Ciertamente Monsieur Calvin J. Candie, el voluble y violento terrateniente, da cuenta del dócil sometimiento de su mayordomo o esclavo de confianza, Stephen, así como de su antecesor en el cargo, por cuenta de una justificación racista. No obstante, aunque no compartamos, como no lo hace el rebelde protagonista y sus acompañantes, los pseudo-argumentos del esclavista, queda en el aire la pregunta de por qué un grupo nutrido de personas se deja manipular y se somete al dominio de uno solo, o de un pequeño número de sujetos, que bien podrían ser fulminados si,

en lugar de contar con la necesaria colaboración de algunas de las personas reducidas a servidumbre, se coordinasen estas últimas con los demás esclavos para llevar a cabo una revuelta. El film no responde a dicho interrogante, pero deja la inquietud planteada. Lo mismo que, creo, la genera mi ejemplo infantil, pues nadie tendría por qué cooperar activamente, ni desear identificarse de ese modo con quien ejerce siquiera sea un dominio en clave menor (esté o no justificado pedagógicamente a la hora de manejar así a un grupo de inquietos escolares).

El origen de estas atribuladas reflexiones, explícitamente en el caso de *Django*, implícitamente en mi caso personal, es la obra de juventud de un autor del Renacimiento francés, Étienne de La Boétie (1530-1563), en concreto, su reconocido *Discurso de la servidumbre voluntaria*. Si bien es cierto que resulta difícil hablar en Humanidades del inicio de una idea, del arranque de una cadena textual, sin duda La Boétie fue uno de los primeros en formular una atrevida reflexión que ha gozado de gran fortuna, con ecos que resuenan hasta nuestros días en la filosofía política contemporánea. Pero, ¿quién era Étienne de La Boétie? Nacido en Sarlat, en el suroeste francés, La Boétie fue miembro de una de esas familias de la entonces nueva nobleza de toga que cobraron relevancia como miembros de la administración, gracias al impulso de unas monarquías cada vez más tendentes al absolutismo y a la centralización del Estado, y que trataban de dejar atrás la fragmentación feudal y la preponderancia de los nobles de rancio abolengo, respaldados por sus éxitos militares.

A esos vientos de cambio, y al ascenso de los burgueses gentilhombres, se sumaban las convulsiones religiosas, fruto del cisma de Lutero, que en el caso francés se enconaron en un conflicto abierto entre católicos y hugonotes, alimentado por las tensiones políticas del momento entre las diversas potencias de Europa. Ahí se ubicaría el joven La Boétie, destinado por sus lazos familiares a seguir una carrera jurídico-política en el parlamento regional de Burdeos. Rápidamente reconocido, tanto por sus capacidades oratorias como por su posición conciliadora, este quedó encargado de buscar, como tantos otros, una salida diplomática al conflicto interno. Ahora sabemos que tales esfuerzos fueron en vano, pues culminaron en 1572 con la Masacre de San Bartolomé, una matanza de hugonotes a manos de intolerantes católicos, acompañada antes y después

de innumerables enfrentamientos bélicos en el seno de una Francia realmente dividida, y en el marco de una Europa que no lo estaba menos.

No obstante, si el único texto salido de la pluma de La Boétie hubiera sido su *Memoria sobre el edicto de enero* de 1562, poco anterior a su temprana muerte al año siguiente, difícilmente su obra hubiese pasado a la posteridad. En este opúsculo proponía una inútil solución de compromiso al conflicto religioso, invitando al retorno de los rebeldes a un redil católico reformado, que tuviese en cuenta las reclamaciones de los protestantes. Sería, no obstante, otro panfleto el que le otorgó un reconocimiento duradero entre los lectores cercanos y distantes en el tiempo. Escrito en este caso con ocasión de una revuelta popular contra los impuestos en la región que tuvo lugar en 1548, el *Discurso de la servidumbre voluntaria*, habría sido el fruto temprano y más destacado de un jovencísimo La Boétie. Contando apenas dieciocho años, el autor entretendió un sucinto texto de corte más teórico que le hizo conocido y amigo, entre otros, del famoso Michel de Montaigne, padre del género ensayístico moderno.

Sería este último el que, tras el deceso por disentería de La Boétie a los treinta y tres años, trató de preservar sus escasos textos del olvido, primero mediante una edición de sus poemas y fragmentos, luego con la idea de consagrar un lugar central al *Discurso* en sus recién iniciados *Ensayos* (cuya primera edición data de 1580, aunque habría empezado a componerlos a partir de 1572). No es que concretamente ese último texto fuese completamente desconocido, pues desde el primer momento circuló como manuscrito y terminaron apropiándose los críticos de la monarquía francesa, hugonotes y calvinistas. De hecho, una de las consecuencias de esta primera interpretación, que entendió el texto como radicalmente crítico con la autoridad establecida, fue la de que el prudente y diplomático Montaigne terminase renunciando al proyecto inicial de incluir el *Discurso* al interior de su propio libro, dejando vacío el túmulo textual de los *Ensayos*, supuestamente consagrados a la memoria del amigo perdido.

Diversas han sido desde entonces las lecturas que ha merecido el texto de La Boétie, incidiendo la mayoría en ese carácter rebelde, y en cierta medida proto-democrático, del *Discurso*. Así, en los últimos tiempos, de Simone Weil a Claude Lefort, todos sus intérpretes han insistido en el fascinante enigma del título de la breve obra,



<sup>1</sup> Véase, entre otros muchos textos, Montaigne, *Los ensayos*, vol. 1, cap. 3; y también Descartes a Chanut en una carta del 6 de junio de 1647.

<sup>2</sup> Por ejemplo, en Étienne de La Boétie, *Discurso de la servidumbre voluntaria*, (Madrid: 2008, Trotta), 52, donde el autor indica que "Es sabido que algunas bestias mueren tan pronto como son apresadas".

<sup>3</sup> Ibid., 46.

<sup>4</sup> Ibid., 72.

pues por definición parece la servidumbre ser algo impuesto, y la voluntad su estricto antónimo: el siervo padece dicha condición, mientras que la libertad sería el don de nuestra voluntad soberana, o al menos de ese modo se ha venido entendiendo desde los inicios de la Modernidad en Occidente. Pero el origen de esta aparente paradoja, aunque no se haga patente si nos quedamos en los estrictos límites del *Discurso*, se revela cuando ampliamos un poco más la perspectiva y atendemos a un rasgo común al pensamiento de diversos autores prácticamente coetáneos del pensador de Sarlat (como Montaigne o Descartes).

Para los filósofos mencionados se entiende que existe una Naturaleza, humana y general, cuyo artífice sería Dios, pero que no nos resulta comprensible, o que en sus designios últimos se nos escapa<sup>1</sup>. La consecuencia de todo ello es, por una parte, una suerte de modestia epistémica, evidente incluso en Descartes, y, por otra, en el caso de Montaigne, que en la naturaleza humana, o en la general, se alberguen innumerables posibilidades. Al desconocer los mecanismos o causas que operan tanto en lo profundo de nuestro ser como en el ser de las cosas, no hay forma de limitar los efectos que pueden seguirse (decir lo contrario sería equipararse soberbiamente a Dios, al postular un conocimiento perfecto de su voluntad). De ahí se sigue que, de acuerdo con La Boétie, de nuestra naturaleza pueda derivarse tanto un irrenunciable instinto de libertad, presente también en los animales<sup>2</sup>, como un impulso a abandonarnos en manos del primer tirano que nos seduzca con su grácil verbo.

Pero, ¿por qué tanta fascinación con el nombre de Uno?<sup>3</sup> ¿Qué suerte de encantamiento ejercen sobre nosotros tiranos y tiranuelos de todo pelaje para que queramos identificarnos con ellos? Sin duda, los líderes han gozado históricamente de innumerables recursos simbólicos que les permiten asentar su dominio, por inestable que fuese inicialmente su plaza. Pero el análisis de La Boétie se introduce por debajo de esta constatación superficial, epidérmica, *intus et in cute* (Persio, *Sátiras*, 3, 30), hasta desvelar la posible raíz antropológica de nuestra innegable dependencia.

Hay un deseo primigenio en el ser humano, el anhelo de una identidad aparentemente perdida o escindida, tanto en relación con el propio individuo, disgregado, contradictorio, incoherente, como en referencia a una comunidad imaginada ideal, a la que consciente o inconscientemente se aspira, y en la que quedarían canceladas todas las diferencias, divergencias y fracturas de las sociedades en que vivimos.

En ese sentido, siguiendo la perspicaz lectura de La Boétie, a la identificación con el nombre del soberano se suma una desvinculación comunicativa con los otros, pares reales del sujeto encantado y activo colaborador de su propia servidumbre. La unión buscada se logra al precio del silencio y el aislamiento, con todas las voces sometidas a la del amo o todas las cabezas del pueblo encima de un solo cuello. Adicionalmente, como una estrategia de refuerzo, los ahora dominados compartirán ilusoriamente un fragmento más o menos grande del poder absoluto del yo supremo. Jerárquicamente distribuidos, los nuevos esclavos ejercen un control vicario sobre otros siervos, situados por debajo de ellos en la escala del favor tiránico. La erótica del poder y el miedo a perder lo obtenido (que es polvo, sombra y nada, pues todo le pertenece al Tirano Banderas de turno), dan cuenta de la fuerza de nuestros barrotes, los de la invisible jaula de hierro en la que tantos hemos caído en una ocasión u otra (y que históricamente han padecido de manera duradera otros individuos bastante más desafortunados).

Si la lectura de la soberanía avanzada por La Boétie en su breve obra llegase hasta aquí esto sería suficiente como para garantizarle un lugar en la historia de las ideas, pero su propuesta aun es más arriesgada y, en cierta medida, profunda. De acuerdo, con el autor del *Discurso*, donde está el peligro, crece también la salvación, y la misma fuente del deseo, idéntico origen lingüístico del embrujo tiránico, explican la posibilidad de la rebelión. Es nuevamente la enigmática naturaleza humana, sede de nuestro instinto de libertad, la que origina el impulso en pos de una comunicación genuina, aquella con la que se construyen los lazos de la amistad verdadera (como

la que caracterizaría el vínculo entre La Boétie y Montaigne). Y esa cosa tan santa<sup>4</sup>, ese nombre sagrado de la amistad, que no debe mencionarse en vano, es el que posibilita desatar la resistencia fructífera contra todo dominio inadecuado e ilegítimo, al reunir nuevamente a los seres humanos y desafiar cualquier falsa jerarquía.

Es cierto que La Boétie no es completamente nuestro contemporáneo, pues para él tales lazos fraternos solo se dan entre unos pocos escogidos, a los que la costumbre tiránica no ha hecho olvidar el anhelo natural de libertad. Pero el innegable elitismo del autor del *Discurso* se desvanece ante la fuerza y originalidad de sus análisis. Vale la pena comparar su interpretación de la soberanía con la que dieron los clásicos políticos de la Modernidad temprana, como entre otros Hobbes, con su justificación del sometimiento de los ciudadanos al poder y su anhelo de identificación unitaria como insatisfactoria solución a los retos que planteaban las divisiones de los múltiples conflictos religiosos del momento. Y, sin duda, la alternativa de Locke, por ejemplo, resulta mucho más limitada que la de Étienne de La Boétie a la hora de reconocer el derecho de rebelión de los ciudadanos ante un mal gobierno.

En suma, cabe reivindicar el *Discurso de la servidumbre voluntaria* como un texto político que fue importante en el momento de su elaboración, pero, aún más, como una obra cuyas reflexiones iluminan todavía nuestro tiempo al advertir del peligro que supone cualquier ilusoria nostalgia de los orígenes. En estos tiempos inciertos, el deseo de recuperar la unidad perdida alimenta la división entre nosotros y ellos, la dialéctica amigo-enemigo y, en última instancia, el surgimiento de pequeños o grandes tiranos, como mi querido profesor de primaria, o el detestable esclavista de *Django desencadenado*. La Boétie nos enseña a resistir la voluntad de servir a cambio de una dictatorial sonrisa mediante el cultivo de amistades genuinas que susciten y alimenten nuestra irrenunciable rebeldía. ■

# RESISTIR NO ES AGUANTAR



EN LA ORGANIZACIÓN CREAMOS AUTONOMÍA



# Su culpa decisión

**Andrés Colorado Vélez**

Sociólogo U.deA., Especialista en Métodos de Investigación, CLACSO, autor de *Cuánticos*, *Fallidos Editores* (2019), *El Juego de los Afligidos*, Fondo Editorial IUE (2021). Ciclista urbano y de carretera desde hace 20 años. Afín al café amargo y al vino con cigarro, andrescoloradovelez@gmail.com

*A Marcela Blanco, que me cuenta historias para seguir despierto.*

Sonó el celular. “Mónica”, leí en la pantalla y, antes de intentar contestar, confirmé la hora en el portátil: “6:30 p. m.”. Entreví que contestar me arrojaría a una pausa larga, a una de las historias de licor, sexo y mentiras de Mónica, y decidí devolverle la llamada cuando hubiera concluido la primera parte del informe en el que desde las 2:00 p. m. venía trabajando.

Acerté. A las 8:00 p. m. la llamé y me retuvo en el teléfono más de una hora, hablándome esta vez de un tal Quique y un tal Ramiro. Tomando vino, inhalando los restos de un gramo de perico y fumando, como me dijo que estaba cuando le pregunté a qué se dedicaba. Me contó que desde el domingo pasado se sentía rara. “Pero ¿cómo rara?”, le pregunté. “He tomado decisiones que muy bien sabía me provocarían nervios y desazón, y en esas estoy”, dijo, y alcancé a escuchar un par de inhalaciones y, tras una breve pausa, la garganta carraspear para abrirle camino a la numismagia de Mónica.

El domingo pasado, a mediodía —me soltó el monólogo—, decidí irme para el centro, a la tienda de Mosco, a ver el partido entre Colombia y Paraguay. No sé por qué, pero apenas salí del apartamento y vi en la calle la soledad asoleada del domingo, me antojé de un pase de perico. Y eso que nunca hago, lo hice. En vez de llamar a Rayo para que me llevara un gramo a algún lugar, decidí dar una vuelta por el parque Pinocho y probar suerte. Parqueé la moto al lado del teléfono público y caminé el parque en diagonal, en dirección a los juegos infantiles. Y cuando iba por la cancha de baloncesto me crucé con un tipo de unos 40 años, que a lo lejos brillaba bajo la estampa de pillo y ladrón: 1,70 m, flaco, camiseta del Real Madrid, gorra de los Yankees de NY, trigueño, cejas pobladas y nariz respingada.

—Hey, yo a vos te conozco. Yo me he trabado con vos—, me dijo, cuando lo tuve a un metro de distancia.

—Oigan a este. Yo no fumo marihuana—, le respondí. Paré el caminado y agregué: —¿Esa estrategia te funciona con todas o qué?—. Cinematográfica se me hizo la mirada de maldad y muerte con la que me miró de pies a cabeza antes de decirme, ya sonriendo, que nada, que todo bien.

Sin vacilar le dije entonces que necesitaba un gramo de perico. Que nada, que no había, pero que él sabía ahí cerca donde conseguir. Y entonces juntos, uno al lado del otro, decidí y cometí dos errores: le dije que me llevara adonde hubiera que ir y que él manejara la moto. Ni me pidió ni le ofrecí ponerse el casco de repuesto y, a los 10 minutos, llegamos a la 65 y me tocó ver cómo los tipos que atendían a esa hora la plaza se nos acercaron y lo saludaron muy serios y lo trataron de “señor”. Sé que la situación así contada te parecerá un montaje..., pero vivida también. Y para rematar la escena de film, después de recibir los dos gramos, les dejó dicho que cuando yo me apareciera por ahí, me atendieran bien; que miraran mi moto para que me reconocieran.

Con él al mando de mi Kymco 110 regresamos al parque Pinocho.

Entre la ida y la vuelta a la plaza, me enteré de que Ramiro —así me dijo que se llamaba, dizque Ramiro, pero a mí me pareció un alias—, tenía 34 años, una hija de 8 años y hacía once meses había salido de la cárcel; donde había pasado tres años por robo. Y que en otra época había metido mucho perico, pero ahora estaba juicioso: trabajando por raticos. Cuando se bajó de la moto se despidió mirándome a los ojos y le echó un piropo al rubio

de mi pelo y a mis cejas negras, pobladas. Le di mi número de celular porque no me pareció mala idea tener la alternativa de otro perico, además de Rayo, tan cerca de mi apartamento.

No habían pasado, lo juro, ni cinco minutos en mi camino a la tienda de Mosco, cuando sentí el celular vibrar y vi en la pantalla “Ramiro Rayo”. Orillé la moto y le contesté.

Era él y quería saber dónde estaba y con quién iba a ver el partido Colombia-Paraguay. Y, entonces, antes del cuarto y el quinto, cometí el tercer error: me devolví al parque Pinocho, compramos un litro de aguardiente y cigarrillos en la ventanita de la 45b y nos fuimos para mi apartamento a ver el partido.

No hubo besos ni sexo, por fortuna (¿digo ahora?, ¿me dije antes?). Como el sultán Shahriar me entretuve con las mil historias de malandros, robos y asesinatos de Ramiro. Tal vez por eso, y porque eran las cuatro de la mañana, cometí el cuarto error: le dije que se quedara a dormir, pero que tenía que irse antes del mediodía por Quique, mi novio, regresaba de Pereira por la tarde. Y me creyó. Igual, en parte, era verdad: Quique no es mi novio, sino mi exnovio, que después del romántico reencuentro que tuvimos hace dos meses en el mar de Capurganá, vuelve a la ciudad, únicamente a visitarme a mí.

Me costó un poco, pero al final logré que Ramiro se fuera antes del mediodía. Entre chistes y un reguero de historias donde la lealtad se cobra con la muerte, Ramiro tuvo tiempo de bañarse, hacer desayuno para los dos y lavar los platos sucios. Eran casi las seis de la tarde cuando Quique me llamó, borracho y llorando, y me dijo que no venía. Que qué dolor y qué pena tan grande. Que su mamá (muerta hace 20 años), que su papá (muerto hace 25 años). Una hora, en silencio y bostezando, lo escuché, por última vez. Antes de colgar, le dejé claro, con ejemplos, como a él le gusta, que esta vez era yo la que no quería nada más con él. Colgué y, antes de que pasaran cinco minutos, cometí el quinto error: llamé a Ramiro.

—Yo, acá en la oficina, en el parque Pinocho... Pero vení, ¿vos no estás pues con tu novio?, me preguntó.

—Estaba..., traé guaro y perico que acá te espero—, respondí y corté sin darle tiempo para dudar.

Nos duró muy poco la media de guaro y el gramo de perico —a la mitad— con que llegó Ramiro. Por eso le presté mi moto y le di plata para que fuera a la plaza mientras yo hacía un par de llamadas. A las 9:10 p.m. lo vi salir del apartamento (le mostré el reloj del celular y le insistí que no se fuera a demorar más de 20 minutos). A las 9:15 p. m. del otro día, me llamó desde la portería del edificio. Que tenía mucho afán, que el vigilante quedaba con las llaves y que la moto estaba en el parqueadero, lavada y *full* de gasolina. Y colgó.

La moto lleva cinco días parqueada. Me da miedo usarla porque pienso que en cualquier esquina puede aparecer algún enemigo o víctima de Ramiro con deseos de venganza y me mate a mí por matarlo a él. O que la Policía me pare porque en la moto se cometió algún delito; y la matrícula está a nombre mío. He pensado vender o empeñar mi Kymco 110, pero lo primero que va a hacer el comprador de una moto de segunda mano es investigar si tiene deudas económicas o judiciales pendientes. ¿Por qué no contesta el teléfono? ¿Qué pudo haber hecho Ramiro en mi moto?, me pregunto y me pregunto. No te estoy llamando, claro, para venderte la moto; no voy a ganar nada transfiriéndote mis problemas. Lo que sí deseo; lo que preciso en este momento, es un préstamo: 200 o 300 mil pesos para sobrevivir unos días y...

Dejé de escucharla. No porque la llamada se hubiera cortado: Mónica continuaba hablando al otro lado de la línea mientras yo activaba el “modo avión” de mis oídos. La dejé hablar hasta que me pareció escuchar que su llanto se alistaba en el camarín de la garganta para salir a escena. Cortando su monólogo de mentiras, dije: “Está bien, hija. Ya te los consigno”, y colgamos. 📞



# A propósito de The Whole Town's Talking

Jonatan Echeverri

escritor, [gasparmorel2@gmail.com](mailto:gasparmorel2@gmail.com)

No soy quien ustedes creen, señores, me llamo Robinson, Robinson Montedorado. Esta mañana me levanté como de costumbre, le puse alpiste al pájaro y leche a mi gato Saki. Comprendo que uno en ayunas está todavía bajo el dominio del sueño y que todo lo hace como sonámbulo. Les digo esto, señores, porque algo raro sentí cuando me miré al espejo, aunque solo fue un instante. Después de desayunar volví a mirarme al espejo y nada, la misma cara de siempre; entonces tomé lo anterior por un leve mareo, como ya les dije, secuela del sueño.

No acostumbro ver el reloj de la sala, mantengo siempre mi antiguo reloj de bolsillo thermidor bajo la almohada, y ahí es donde compruebo la hora. Ustedes saben, uno se fía de las reliquias. Pero esta vez, señores, incluso renegué de mi madre, muerta hace ya 12 años; en su lecho de muerte me regaló el thermidor, que era de mi padre, y como mi padre murió hace 30 años, para mí ese reloj significaba tenerlo a él mismo, atento a mi despertar.

El espejo no tenía nada de extraño, pero, aun así, perpetró mi desgracia. Mientras me miraba, el reloj de la sala se reveló en un ángulo del cristal y vi la hora. Me tropecé con Saki, derramé la leche, por poco desplumo al pájaro, saqué mi antiguo reloj de bolsillo thermidor y comprobé que la maldita reliquia, después de 50 años —mi padre solo lo tuvo ocho— había fallado. Cuando lo estrellé contra el muro me puse a llorar, pensando que con él se rompió también el recuerdo de mi madre.

Ese que dicen ustedes no es el que ahora miran con tanto odio, mezclado con entusiasmo; porque sí, ustedes representan la ley, pero nada les satisface más que odiar, aun a quien tan solo es culpable de haber llegado tarde a su trabajo, después de cinco años de minuciosa puntualidad, y culpable de haber nacido con el rostro de un criminal que

probablemente —y extrañamente— vino al mundo el mismo día, a la misma hora, en el mismo hospital. Porque he leído sobre él, no crean, su increíble parecido conmigo ha despertado en mí, y no temo decirlo, cierta simpatía y, por qué no, cierta comprensión. Ya sé qué piensan: un tipo así es peligroso, pues sería capaz de esconder, no solo al criminal, sino también a sus cómplices. Eso es lo que están pensando ahora, ¿verdad? Hoy debía entregar un informe y casi me despiden, porque, señores, las paradojas de la vida, uno es fiel, pero, por eso mismo, el mínimo pecado no se le perdona. No sé dónde leí que «el mundo es una alianza de granujas contra los hombres de bien, y de ruines contra los generosos». Y esto es lo que está pasando ahora, lo empiezo a sospechar, un montón de granujas se han confabulado para hundirme. Del criminal, por ejemplo, no se sabe sino por los periódicos; conservo todos los recortes desde el primer asalto hasta la noticia más reciente, sobre el asesinato del señor John Fordaño, dueño de una compraventa. Y pregunto ¿por qué solo en los periódicos? ¿Por qué solo en fotografías y nunca en la tv. ni en grabaciones anónimas ni nada por el estilo? Acaso ha dicho la Policía: ¿estuvimos a punto? Claro que no y, discúlpenme, señores, si con esto insinúo la ineptitud de la ley y su torpeza en estos asuntos, pero estoy lo suficientemente indignado para sostenerlo.

Ya recuerdo que alguien, el señor Arturo Rajano, me preguntó en la oficina, al verme llegar tarde: «¿se nos atrasó el reloj de mami, señor Montedorado?». Nadie, ni siquiera la señorita Juana, mi tan querida amiga, sabía lo del thermidor, ¿cómo, pues, lo sabía él? Y justo este mismo día, ustedes me detienen, y no cuatro o cinco, sino todo un pelotón, sin incluir a los periodistas. No se imaginan, señores, lo que es tener tantas miradas encima, es como si el virus de una terrible enfermedad nos acorralara: parece que la palabra criminal despertara en todos al criminal interno, solo que respaldado por la justicia. Sí, señores, eso creo, la



sociedad le teme al criminal y lo juzga porque en él se refleja toda ella. Pero a mí no me engañan; conmigo la sociedad ha tratado de saciar su necesidad de ficción. Quizá piensen ahora mismo: ¿quién se cree este idiota para darnos lecciones a nosotros, que somos la ley? Soy un hombre sencillo que cumple con sus deberes; tal vez tengo un defecto, sí, ser un tanto supersticioso, y más con el asunto del tiempo. Incluso, mis mascotas se han acostumbrado a esto: si dejo pasar un minuto en la comida, el pájaro trina y Saki empieza con sus ronroneos y frotos. Verán, el tiempo ha sido para mí, no solo un asunto moral; el tiempo, señores, decide toda mi identidad; un mero fallo en su registro y todo mi ser tiende a desintegrarse y termino por confundir la realidad con el sueño. Pero qué digo, a ustedes no les importa la vida de un hombre inocente. Hablan de evidencias y su evidencia es un rostro. ¿Conocen ustedes al señor Arturo Rajano? Sin duda es él quien está detrás de todo esto. Se empeña en dificultar mis días laborales con toda clase de artimañas, y un hombre es capaz de tantas cosas; no me extraña que se levante un teatro para engañar al inocente; y ustedes ¿no son los principales actores? ¿no es la ley ese gran aparato de ilusiones, no es la evidencia el resultado de una gran ilusión? Y si lo que quieren es encerrarme, no encerrarán más que a un hombre bueno. Porque el hombre bueno es una rara especie, señores, que no conviene al mundo, y solo para él existe la culpa y el castigo, todo lo demás es parte del juego, como en los Westerns: ser policía o bandido se decide solo por una cuestión accidental.

Estarán ya cansados de mí, sí. Estarán cansados de mis reflexiones. De manera arbitraria y vergonzosa me sacaron de la oficina; ahora que me tienen, permítanme, al menos, estas últimas palabras. No suelo caer en ideas conspiracionistas, mi mundo es sencillo y solitario; sin embargo, creo en el tiempo, en su poder y fragilidad —poder que radica, no sé si lo entiendan, en su fragilidad—. Hoy, Robinson Montedorado, un hombre sencillo que solo se preocupa por no hacer daño, cae ante ustedes y lo acepta; de alguna manera es esta una forma de sacrificio moral. Me conformo con salvar a uno de los míos. Tal vez esto no dure mucho, aunque el ciclo no termine para ustedes: es parte de su naturaleza. Ya buscarán a otro que tenga un rostro para las cámaras y lo encerrarán también y estas cárceles estarán atiborradas de hombres buenos, cuyo único delito será tener una vida y un rostro. Solo en la mente de alguien como el señor Arturo Rajano permanecerá el verdadero culpable, y una pasmosa cantidad de granujas como él hará lo posible por meterse a la casa de algún hombre bueno y estropearle a su fiel compañero de rutina: el reloj. 🕒



Alvaro Botero @acciongrafica11

# Un baño para la revolución

Sergio Alzate

Periodista y Reseñista, [sergio.alzate91@hotmail.com](mailto:sergio.alzate91@hotmail.com)

Primero estuvo el baño, después la revolución *queer*.

El baño es un paradigma en sí mismo: el lujo en él es pasajero, dura hasta la primera cagada, hasta la primera meada. En ese instante el baño se transforma. No importa qué tan limpio un baño nos resulte a primera vista, sabemos que a través de su estrechez de azulejos se deslizaron los fluidos de cada agujero del cuerpo. Al halar la palanca, al apuntar hacia el desagüe, al dejar correr el agua para que ronronee entre las tuberías establecemos un pacto tácito con el baño-lugar: como espacio físico tiene que cumplir la labor del no-sitio, de la transitoriedad, de desaparecer cualquier evidencia de suciedad. El baño es y no es al tiempo. El baño incomoda con su presencia y por su ausencia. Un baño es una esquina, el fondo de un pasillo, un recodo oscuro, una letrina alejada, una maroma eterna por desterrarlo de vista lo suficiente para que dé la impresión (¿la ilusión?) de que ha desaparecido. A los futuros prisioneros de las cárceles estalinistas los mantenían, antes de sus interrogatorios, de pie en un cuarto perpetuamente iluminado y sin baño: no podían dormir para escaparse, ni podían cagar para vaciar la ansiedad de sus tripas y volverse más livianos: el no escape, la inmanencia del horror. Lo mismo hizo Pol Pot. Y Mao. Y Hitler. Y muchos tiranos más: obligar al mundo a cagarse en sus pantalones, en sus harapos, sobre su propia piel para recordarles a sus enemigos la evidencia de su mortalidad: su mierda y sus fluidos.

El gay es como el baño: una persona no-persona. El gay por eso mismo habita en el baño. Su revolución nació de las cloacas. En el oscurantismo del clóset, el gay viajaba hasta los baños a dejar salir sus locas ansias. El baño deshacía la existencia de esa doble vida, deshacía momentáneamente

los restos de las caretas. Hubo otros sitios. Descampados, parques, cines. Pero el ideal lemebeliano ha dado paso a un mundo hipervigilado y obsesionado por la asepsia. Los descampados se convirtieron en parajes, los parques en tierras de recreaciones orwellianas a las que no les cabe una cámara más, los cines porno son moribundos en espera de una eutanasia en forma de franquicia. Solo el baño sigue siendo baño. El baño de la estación Atocha sigue siendo el mismo. El franquismo llegó y se fue, pero los maricones de los baños de la estación de Atocha siguen siendo los mismos: reencarnados década a década para no dejar morir el placer furtivo.

El clóset dio paso a la luz. Las sombras se hicieron arcoíris; las prisiones, discotecas. En buena parte de los países del mundo el credo capitalista exigió abrir la puerta al gay. El gay trofeo, el gay neoliberal, la gay marca Coca-cola que bebe *lattes* en Starbucks mientras escribe en un nuevo Mac y viste Adidas. El gay producido en masas: medido de pies a cabeza, estandarizado hasta en sus últimos detalles. Un gay coleccionable. Un gay Pokémon: hay que atraparlos, no dejarlos ir, entrenarlos, hacerlos parte del sistema. El gay es el nuevo proyecto arquitectónico del capitalismo: fachadas estériles, cimientos estables, materiales prefabricados. En el gay de masas no cabe la pluma ni el travesti. El gay de masas no tira con pobres ni con feos ni con viejos. El gay de masas es aséptico. El gay de masas dice 'mírame, pero no me toques' y no obtiene placer tocando a los demás: sus yemas solo reconocen la tesitura de su propia piel de cera.





Sin embargo, el gay de masas se deshace ante el baño. La muerte no equipara a todos los hombres: la muerte es uno de los campos donde más inequidades e injusticias sociales se juegan. El verdadero equiparador de los hombres es el baño. O al menos así sucede con los maricones. En sus cubículos se dan polvos afanados que dibujan líneas que intersectan a toda la humanidad. El rico folla con el pobre, el lindo con el feo, el joven con el anciano, el blanco con el negro. George Michael, el semental ochentero, salió del clóset por culpa de un baño: *When the moon is high/ And the grass is jumpin'/ Come on, just keep on finkin'/ Keep on finkin', just keep on finkin'*. El ojo del Gran Hermano mercantil no puede penetrar en los baños. Su influencia llega hasta la puerta. No puede ver adentro. Si lo hiciera, vería que la revolución gay sigue su marcha. El gay ha redefinido el baño. En su transitoriedad de fluidos ha creado la inmanencia: el semen perpetuo por los baldosines, el eco de los orgasmos reprimidos reverberando hasta el infinito, un millón de vergas ensalivadas penetrando en la carne con violencia, sin amor, con furia, pero sin odio. Polvos efímeros, miradas nanocentimales, bocas que se devoran a sí mismas: el ritual de los baños para los gays no necesita de *smartphones* ni de las apps de ligues. El venirse en *bytes*, las *nudes* artificiosas, el placer a kilómetros de distancia no existen: no hay pasado ni presente en los baños, los baños son puro presente en su función de vectores de la carne.

El comunismo instauró la hoz y el martillo como los símbolos de su revolución particular. En Angola, el machete reemplazó el martillo y el engranaje a la hoz. El nazismo transformó la esvástica en el símbolo del horror. Estados Unidos logró convencer al mundo de que el simulacro de su mapa era un símbolo mismo: el supuesto imperio de las supuestas libertades. La homosexualidad, por su parte, rescató al arcoíris: uno de solo seis colores. Pero sobre los hombros de los maricones, como un Cristo ensangrentado, deberían portar en los desfiles del Orgullo un baño. Un inodoro a cuestas, celebrado, amado, besado en sus bases, adornado con coronas de flores. El inodoro salvador, salpicado del amor de todos. El inodoro como el último sobreviviente de la revolución *queer*. ■



# Poéticas del Rock: Una mirada a otra forma de la literatura

Juan Antonio Agudelo Vásquez

Jefe Extensión Cultural Universidad Eafit, gestor y periodista cultural, jagude41@eafit.edu.co

... Comencé a pensar en William Shakespeare, la gran figura literaria. Quiero pensar que él mismo se consideraba un dramaturgo. El pensamiento de que estaba escribiendo literatura no podía haber entrado en su cabeza. Sus palabras fueron escritas para un escenario. Pensadas para ser habladas, no leídas.

[...]

Apostaría que lo más lejano en la cabeza de Shakespeare era la pregunta “¿Es esto literatura?”

[...]

Pero, como Shakespeare, estoy a menudo ocupado con la búsqueda de mis esfuerzos creativos y haciéndome cargo de todos los aspectos mundanos de la vida. “¿Quiénes son los mejores músicos para estas canciones?”, “¿estoy grabando esto en el estudio apropiado?”, “¿está esta canción en la nota adecuada?”. Algunas cosas nunca cambian, incluso en 400 años.

Ni una vez he tenido tiempo para preguntarme a mí mismo, “¿Son estas canciones literatura...?”

Fragmentos del discurso de Bob Dylan para la entrega del premio Nobel de literatura 2016.

Un sector convencional del quehacer literario niega el valor poético y metafórico que esconden muchos cantautores del rock. A pesar del desprecio este género ha suscitado en los últimos cincuenta años momentos de esplendor y de referencia, que a día de hoy deja su impronta en la llamada alta literatura. De Hubert Selby Jr. a Jack Kerouac, de Allen Ginsberg a William S. Burroughs o de Haruki Murakami a Kazuo Ishiguro, estos autores han establecido una relación de ida y vuelta con los paisajes y la estética del rock. La producción literaria de autores como Bob Dylan, Jim Morrison, Nick Drake, Laurie Anderson, Townes Van Zandt, Diamanda Galás, Nick Cave, Nico, Tom Waits o Patti Smith, han resistido y rebasado el paso del tiempo, al punto de que la crítica literaria más exigente ha aceptado que allí puede habitar un filón nada despreciable del

arte literario. Este texto intenta aproximarse con un breve recuento a esas referencias, sin ningún ánimo de justificar la valía, que ya es evidente en sus novedosos giros, historias y, por supuesto, en su ropaje instrumental.

En la *Salvación del Rock*, un poema de Patti Smith, se afirma: “...Como la escultura, el rock es el cuerpo sólido de un sueño, es una ecuación de voluntad y visión...”.

Si bien hablaremos de una particularidad que no ha sido la constante en el rock como género musical de masas, hoy atrapado y agónico, habitando desde hace décadas el acomodo en las fauces de las estrategias del mercado, es preciso señalar que a lo largo de su historia y la de sus raíces inspiradoras, un segmento amplio de artistas han

legado una obra nada despreciable que permite hablar con argumentos suficientes del rock como voz y aporte a una evolución literaria y poética, novedosa y de riesgo.

María José Rague Arias en su libro *Los movimientos pop afirma*: “La esencia de la música rock, por más que incluya la comercialización, fruto de una sociedad de consumo, no se halla en la industria discográfica, sino en constituir una de las principales manifestaciones de la protesta contracultural”.<sup>1</sup>

En esa relación entre lo literario y lo musical, que es lo que hoy nos convoca, se debe procurar una distancia del ideal que tenemos como seguidores de esta música, pero también de la literatura, intentar dar un lugar justo a esas particularidades de las que se ha servido el rock para entregar obras de trascendental belleza poética. En el mar de nombres que ha engendrado el rock y a la altura de este tiempo, no son pocos los autores que nos permiten argumentar la evidente existencia de esa arista y posibilidad literaria, que poco a poco se ha hecho un lugar de respeto, por supuesto lejos de los puristas y ortodoxos, que le miran con descrédito e incredulidad.

## El rock como ropaje de la poesía

La poesía prestó una de sus dermis a las noches de una abrupta década. Fue el melindre de una guitarra y el premonitorio sonido de una batería los que dieron origen a un lenguaje insondable: el rock. Esa conversación con el demonio en *Me And the Devil*, de Robert Johnson en los años treinta, o mucho antes Bessie Smith con *Empty Bed Blues* y las canciones de otros grandes de este género, ya prefiguraba vitales y reveladores giros poéticos con una capacidad singular para la crónica, la ficción o para describir la condición humana. Solo pocos, treinta años después y en el tiempo sucesivo al surgimiento del rock, varios compositores continúan condensando una obra en la cual la música es solo un ropaje para abrigar historias con calibre literario. Pero esos pocos, hoy ya son un número notable que está en el imaginario de la escena literaria, tanto como en la de la música.

Ese sector del rock, quizás más marginal, no se resignó a las condiciones industriales de estandarización, de trucos y de mercado. Ha confeccionado su propia poesía, no necesariamente porque la haya leído, en parte de los poetas románticos del siglo XIX y de la generación de poetas Beat como Delmore Schwartz, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William S. Burroughs, Lucien Carr, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti o Peter Orlovsky, sino porque tomó el riesgo de escribirla desde sus propias vivencias, imprimiéndole su rúbrica. Y no solo se ha valido de la literatura, también se ha dejado permear de otras artes afines como el teatro, la fotografía, el cine o la pintura.

Sin embargo, William Burroughs advierte: “¿Y qué come la máquina monetaria para transformarlo todo en mierda? Se come la espontaneidad, la vida, la juventud, la belleza y, sobre todo, se come la capacidad de crear. Come calidad y caga cantidad”.<sup>2</sup>

En esa música de “Frustrados e insatisfechos en busca de una panacea” como lo afirmó alguna vez Pete Townsend de The Who, muchos encontraron también la poesía y la literatura con el ropaje adicional de la música. Pero otros como Frank Sinatra, veían en el *Rock'n'roll* “una farsa tocada habitualmente por cretinos” y en esa línea se encontraba el consejo de ciudadanos blancos de Alabama cuando afirmaban “que era un medio para rebajar al hombre blanco al nivel de un negro” o el *New York Times* en su momento cuando la tildó de “enfermedad contagiosa, por lo que debemos estar prevenidos”.<sup>3</sup>

## De negacionistas y otros intransigentes

Ni qué decir entonces de los puristas y ortodoxos de las artes, pero, sobre todo, de la literatura, que en nuestro entorno pululan a granel, y que con argumentos anodinos hacen su papelón de negacionistas, aquí y allá dan la espalda o se hacen los desentendidos cuando Bob Dylan recibe el Nobel de Literatura, Leonard Cohen el premio Príncipe de Asturias de las Letras, Patti Smith el Nacional de Literatura de Estados Unidos; cuando Diamanda Galás canta y musicaliza

<sup>1</sup> Tomado de: Eduardo Haro Ibars, *Gay Rock* (Madrid: Ediciones Júcar, 1975).

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

con maestría los poetas románticos franceses tanto como los actuales, cuando a Nick Cave se le reconoce por la consistencia de las letras de sus canciones y de sus novelas, cuando Lydia Lunch relata con desgarrador ingenio la sociedad actual o cuando el rapero Kendrick Lamar es reconocido con el Pulitzer de literatura por el conjunto de sus letras en su álbum *Damn*.

Con mayor contundencia Umberto Eco concluye: “Se ha llegado a un punto en que, eligiendo como objeto de interés estético aquellos objetos banales que pasaban inadvertidos en la sociedad de consumo, el arte pop nos ha permitido encontrar en ellos cierta belleza”.<sup>4</sup>

“Esa música del demonio” como la describió David Bowie, otro poderoso escritor de canciones a quien en sus propias palabras no le interesó glorificar el *rock’n’roll*, fue consciente de que en esa escena “... un artista no puede decir más de un par de cosas interesantes...”, pero también que “...éste es una forma efímera de la cultura, que cada cosa dicha es cuestión de repetirla. El *rock* va con tres años de retraso con respecto al arte, se aprovecha de sus restos...”, pero igual concluye poco después que “...lo que conocemos hoy como *rock*, no se parece al *rock ‘n’ roll* que la gente dijo que no sobreviviría”. Por supuesto, una buena porción de su esencia ha sido domesticada, descafeinada y banalizada por la industria entre trucos, escándalos, maquillaje, luces y empaques estrafalarios para camuflar su lado más pueril.

Sin embargo, hoy nos referimos a ese otro sector que sigue resistiendo y generando una obra literaria valiente, que procura asombro entre la propia musicalidad del poema y los ropajes instrumentales. No precisamente desde la pretensión de estar en las altas esferas del arte literario, musical o de la cultura, inclusive sus instantes y pasajes más memorables tienen que ver con el minimalismo, ahorro y precisión de las ideas, más que cuando deliberadamente buscan esa capa ampulosa que le termina asfixiando y devorando.

Tampoco aquel arte y literatura con pretensión purista y engreída es en todo caso el

que sobrevivió a su tiempo. Terminó siendo también parte de dinámicas industriales de consumo y deshecho como lo es el *rock* en general, una valía cocinada e inflada entre las estrategias del mercado. Así que hoy, en el caso de la literatura *rock*, sería mejor hablar con las palabras de Leonard Cohen, cuando hace una invitación a ser y auto-nombrarse como un obrero de la canción.

### Alma de poeta

Una cosa es tener alma de artista y otra, muy distinta, ínfulas. Esto va para ciertos cantautores y para tantos escritores a los que solo les basta la pose para creer que lo son, tan solo por vivir entre las pasarelas del mutuo elogio y la edición desmedida, sin atisbo de autocritica alguna. Para alguien con alma de artista, su vehículo o punto de apoyo para expresar su “*ethos*”, es sin pudor, el detritus y su habilidad para reciclarlo en ideas contundentes de literatura poética, esto lo hace creíble y original. Bruce Cook publicó *La Generación Beat* y Richard Goldstein *La Poesía Rock*, textos que contienen en común el convencimiento de que muchas canciones de *rock* poseen tanto o más valor poético que el de cualquier poema proveniente de las recalitrantes huestes de la literatura y que se ofrecen en el mercado como gran suceso de la poesía.

No solo Cook y Goldstein han estudiado esa relación entre literatura, poesía y *rock*. A lo largo de estas últimas décadas surgieron otros investigadores y escritores, que con juiciosos y críticos análisis nos han develado los escenarios y la justa medida de importancia, de los frutos que de esta relación han surgido. Simon Reynolds, Antony de Curtis, Greil Marcus, pero diría que sobre todo Mark Fisher profundizaron en su amplia obra, compuesta no solo de crítica musical, sino de concienzudos estudios sociológicos, filosóficos y epistemológicos, sobre el impacto de este fenómeno musical y su particular influencia e inspiración, de ida y vuelta, entre la literatura y el *rock*. En *Post-Punk Then and Now, K-Punk Vol. I y II*, da cuenta de la influencia que ejerció la música como objeto de su obra y de su vida.

Impensable quizá para muchos, en los últimos veinte años se ha afianzado la presencia e influencia del *rock* en la literatura. Es decir, cada vez se pueden encontrar con mayor frecuencia giros, formas literarias, guiños y trasfondos sonoros en los más selectos pasajes de la alta literatura. Si en los cincuentas, sesentas y setentas el *rock* se había servido del legado de Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Yeats, Oscar Wilde o más recientemente de Jean Genet y Bukowsky, hoy un sector relevante de la literatura y la poesía incluye sus historias de vértigo, velocidad y alucinación cinematográfica como parte esencial para desarrollar sus ideas. Allí comienza a surgir un reconocimiento, un cierto respeto, y poco a poco los detractores con ceja levantada y todo, van quedando rezagados en sus viejas concepciones de lo que puede ser un camino de renovación para la literatura. Es posible que las nuevas generaciones de lectores lo hayan propiciado, pero también que ese pequeño segmento de cantautores que vio en el *rock* un vehículo de literatura y poesía haya alcanzado un grado de madurez en su obra.

Ya Allen Ginsberg había proclamado a mediados de los sesenta que “el centro de la conciencia universal se había trasladado a Liverpool”.<sup>5</sup> Parece que no fue poca cosa lo que percibió el visionario escritor norteamericano, cuando decidió ir allí para ver con sus propios ojos lo que estaba ocurriendo con los Beatles y otros grupos. Buen amigo de Bob Dylan, Allen Ginsberg definió inquietudes similares alrededor de lo humano, el sentido de la existencia, la espiritualidad, la guerra, la patria, entre otros. Su visita a la Inglaterra de los sesentas es un atisbo claro de que ya la poesía caminaba a menudo de la mano con el *rock*.

La onda sísmica del movimiento Beat norteamericano alcanzó otras latitudes. En Holanda la obra del escritor Jan Cremer, es habitada a menudo por atmósferas interiores donde no faltan las canciones de Fats Domino, Elvis Presley y la radio como elemento transformador de una generación. Sin ir más lejos, en Colombia los Yetis cantan algún poema de Gonzalo Arango. Era el tiempo y búsqueda de un modelo de

vida ejemplar, emulada de los alucinógenos, que encontró en los escritores Ken Kesey y Nel Cassady, amigo de Jack Kerouac, sus grandes difusores y en grupos como Grateful Dead, Jefferson Airplane o Zombies su impacto en la música.

El movimiento Beat intentó en sus inicios un maridaje su identificación con esa cierta esencia ilícita del *Jazz*, su mundo de crímenes, sexo, drogas y violencia, era parte de la materia prima de sus obras. En un periodo Kerouac propuso “Poesía con *Jazz*”, donde los escritores subían al escenario a leer sus poemas con el acompañamiento de un bajo o cualquier instrumento inherente a este género, lo cual no tuvo mucha resonancia. La lectura pocas veces conectaba con las notas instrumentales y la compenetración del lector con la música era un fiasco. Las libertades del *jazz* no eran suficientes ni coincidían con las de las lecturas Beat.

Con el *rock* encontraron mayor empatía y adaptación, adquiriendo con el tiempo la fluidez y festejo que daría naturalidad y larga vida a ese maridaje. Una idea remozada del juglar recuperaba aquí el concepto de la poesía como canción, accede a los escenarios, y entonces el *rock* hace lo suyo con expresividad de cuenta de la impronta poética. Una nueva percepción y manera de expresar se concertó con un sector de la juventud ávida de este tipo de sinergias.

Vendrían, entonces, otros escritores tratando de seguir este camino, Tuli Kupferberg, poeta anarquista que pertenecía a la llamada “Escuela de Nueva York” y que contribuyó a la fundación del grupo The Fugs con poemas que no negaban lo escatológico o pornográfico y que terminaron como parte del cancionero del grupo.

“Quiero que fornicar como un ángel / cocine como el demonio/ se mueva como una bailarina/ trabaje como una yegua/ sueñe como un poeta/ se deslice como un arroyo de montaña”. Esto cantaban The Fugs en su canción *Superchica*. La música para ellos era tan solo el fondo de sus poemas. Así se fue generalizando y además de la poesía Beat, otros de corte clásico

<sup>5</sup> Citado en: David R. Axelrod y Greg Vines, *La historia del Rock’n’roll* (Vol. 1 al 10), video documental, Warner Brothers, 1995.



como Ezra Pound, Safo, entre otros, pasaron por las pinceladas instrumentales del *rock*.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> María Zentner, “Ya no podemos entender la realidad”, *Página 12*, 20 de octubre de 2017, <https://www.pagina12.com.ar/70049-ya-no-podemos-entender-la-realidad>.

La aproximación y el amor a la literatura de Bob Dylan, en su paso efímero por la Universidad, le prodigó una conexión, entre otros, con los poetas románticos, lo cual se ve reflejado y capitalizado en gran parte de su obra, alcanzando una rúbrica propia en su narración del devenir universal y trágico del hombre.

Muchos años antes de decidirse a incursionar en la canción, Leonard Cohen ya había escrito nueve poemarios y dos novelas que han superado el paso del tiempo y de la crítica literaria más rigurosa. Al respecto comentaba alguna vez

Siempre hay una guitarra invisible detrás de toda mi obra, ya sea en lo que “ellos” llaman prosa o en lo que “ellos” llaman poesía, que son distinciones que yo nunca he hecho. A veces los poemas nacen de la música; otras veces, la música nace después de los poemas, y también hay veces en que las palabras vienen reclamando una música para completar su perfección.

En realidad, nunca he hecho distinción entre lo que llamamos poesía y lo que llamamos canción. Era una especie de expresión que se imponía con belleza, ritmo, autoridad y verdad. Todas esas ideas estaban implícitas. Daba igual que Fats Domino cantara: “Lo que me estremece está en Blueberry Hill”, o que Yeats dijera: “Solo Dios podría amarte por ti misma y no por tu pelo rubio” —“For Anne Gregory”, 1933—. Yo no hacía ninguna distinción entre la expresión popular y la literaria. No establecía ninguna jerarquía. Nos gustaba la música como algo natural. Luego empecé a mostrar verdadero interés por el flamenco.

A partir de la influencia de los poetas de la generación Beat es frecuente hallar ejemplos de cómo las aspiraciones literarias de los grupos o cantantes de *rock* han sido constantes. Los cancioneros de Leonard Cohen, Bob Dylan, Nick Drake, Lou Reed, Jim Morrison, Tom Waits, Nick Cave, David Tibet de Current 93, Peter Gabriel, David Bowie, Tom Verlaine, Kate Bush, Tom Petty, Siouxsie and The Banshees, Steven Stapleton de Nurse With Wound, Nina Hagen, Mark E. Smith de The Fall, Micah

P. Hinson, Jarvis Cocker, entre muchos otros, son una evidencia de ello. Muchos de estos autores, en buena parte de su obra, han logrado un equilibrio, conscientes de que, por lo general, cuando hay un afán desmedido de intelectualizar la canción en exceso, es decir, poetizar su simbología, sus metáforas, sus alegorías, etc. estas se ven resentidas perdiendo fuerza e interés, unas veces en su música y otras en las mismas letras.

### El *rock*, un territorio literario

Para muchos autores del *rock*, el lenguaje poético les ha posibilitado una manera de llevar a otro nivel su conexión y expresividad con el público. En un tiempo el lenguaje casi panfletario de denuncia por el constreñimiento del sistema y un deseo de liberación fue la constante, así se convirtió en una expresión de la contracultura. Canciones que provenían de un sentir liberador y a las que se fue incorporando su particular significado del erotismo, del amor y de otras dimensiones de la percepción provistas por las drogas recreativas, no eran otra cosa que la contra respuesta a la gazmoñería de un sector de la sociedad que no tenía como ser un referente moral. No comprendían que a veces en sano juicio la vida es insostenible y que requiere abrir otras “puertas de percepción”, tal como lo definió Aldous Huxley<sup>6</sup>. Luego este lenguaje se fue refinando y en el camino encontró formas de escritura afines a la narración literaria y poética.

En 2017, la artista Laurie Anderson decía a la prensa argentina:

No creo que las palabras sean suficientes. El mundo está lleno de cosas que son muy difíciles de poner en palabras y que sólo una imagen puede describirlas en su profundidad. Hay imágenes tan simples en las que se puede caer de un modo completamente sensual y cargado de sentidos. Un cielo celeste, por ejemplo. No es necesario pensar imágenes muy complicadas.<sup>7</sup>

Una nueva generación de cantautores ha ido un paso adelante en la superación de ese carácter rupturista del lenguaje del *rock* y la impronta poética asumiendo este con

mayor conciencia. Es quizá por ello que ya no suena descabellado que cierta estética y atmósfera que envuelve las historias y los textos provenientes del *rock* haga presencia en las últimas décadas en los relatos de importantes autores contemporáneos, tal como lo señalábamos inicialmente. Esto se hace evidente en la novela de Haruki Murakami *Baila, Baila, Baila*, en el vértigo que imprime Ray Loriga en *Tokio ya no nos quiere*, en *Nocturnos* “Cinco historias de música y noche” de Kazuo Ishiguro, donde el hilo conductor es la música, al igual que en muchos pasajes de las obras de Roberto Bolaño que transpiran la sordidez de personajes que parecieran extraídos de las catacumbas del *rock*, o en los de Stephen King y Neil Gaiman, quienes no tienen reparos en admitir esa impronta. Ese inconsciente colectivo ya se hace presente y espontáneo en la escena de la gran literatura actual.

Hoy, un amplio grupo de lectores jóvenes de menos de cuarenta años tienen, entre la diversidad de sus lecturas, aquella literatura que emana de los insumos rústicos que ayudan a gestar las letras del *rock*. Líneas que en muchas ocasiones se aprenden de memoria con la misma mística que los letrados de antaño memorizaban los sonetos de sus pasajes poéticos favoritos. Las citas y epígrafes literarios hoy pueden provenir con facilidad de una canción del *rock*, muy a pesar de ese sector de autores que han decidido continuar en su panóptico de libros e imágenes, del que se niegan a descender y donde solo podrán ver a su modo un producto de masas, frívolo, monótono y homogenizado.

Tal como lo describe Bruce Cook, para esta nueva generación de lectores, las letras de las canciones —ya sea vociferada, aullada, rugida o gemida a través de los micrófonos, altoparlantes o los medios de difusión pública—, tienen la misma importancia absoluta, más que lo que cualquier auditorio le ha otorgado a la poesía y a la literatura. Estas últimas generaciones de jóvenes y, por supuesto, de músicos se han percatado de la banal intelectualización de muchos de los textos, se usa y se abusa de ellos en publicidad, se hace un *rock* contestatario, así como también hay una poesía

en ese sentido; se canta en las iglesias, pero también hay un buen segmento de esa producción que deviene en estetizantes metapoéticas y experimentales giros con poderosa abstracción literaria, donde en esa analogía entre canción y poesía, solo se percibe una desvanecida línea delgada. Los otros usos son la evidente y descarada penetración para influenciar la mente de cualquier consumidor desprevenido.

Lou Reed afirmaba alguna vez

Siempre creí que mis letras iban más allá del reportaje y que adoptaban posiciones, aunque no morales, sí emocionales. En las primeras letras esto a menudo se interpretó como una celebración o una glorificación de lo que generalmente se consideraba pecado. Conductas y acciones pecaminosas que no recibían su castigo. Que esto ocurriera en una grabación ya se consideraba pecaminoso en sí mismo. Un mejunje sonoro de pecados. Esto sumado al respaldo de Andy Warhol creó una mezcla explosiva.<sup>8</sup>

John Lennon, por ejemplo, decía: “Yo canto mi poesía, lo considero poesía, simplemente la canto. No hay tiempo para leerla, pero hay tiempo para escucharla”<sup>9</sup>. Esa búsqueda es llevada a otros confines del sentido y la percepción por cantantes como Diamanda Galás, que no solo interpretan su propia obra, sino que al lado de su repertorio ponen en el mismo nivel de importancia poética la obra de Nerval, de Baudelaire, Pasolini, Vallejo o Pavese con los legendarios bluseros de principios del siglo XX. Un ejemplo más afín a nuestra experiencia es la perfecta conjunción que procuró Joan Manuel Serrat con la obra de Miguel Hernández y Antonio Machado, Paco Ibañez con los poemas de Quevedo, Góngora, Celaya, León Felipe, Lorca, Gil de Biedma, Gloria Fuertes, entre otros; y Amancio Prada con los de Rosalía de Castro, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, etc. Relaciones valiosas entre poesía y música.

El *spleen* de Baudelaire, las largas jornadas por Abisinia de Rimbaud, el ampollado amor de Sade o la alegre tristeza de los Blues, fueron retomados por vociferantes voces, que nos afirman que la poesía es esa vida hecha a contramano y no la fatua

<sup>8</sup> Anthony De Curtis, Lou Reed. *Una vida* (Barcelona: Editorial Planeta, 2019).

<sup>9</sup> John Lennon y Yoko Ono, *Plastic Ono Band: in their own words & with contributions from the people who were there* (New York: Weldon Owen Editions, 2020).

<sup>10</sup> David R. Axelrod y Greg Vines, *La historia del Rock'n'roll*.

palabra con la que algunos se unieron y se proclamaron poetas. Nunca han sido muchos los nombres que decidieron renunciar a las lentejuelas y a la prosopopeya para abrigarse y acompañarnos con una palabra más perdurable y calurosa que la fama: la poesía.

La trivialización de la educación, de la formación intelectual y la ausencia de un criterio que permita un pensamiento crítico, en parte tienen su origen en un amplio sector de la radio, la televisión, la publicidad, los *magazines* o la internet. Esto ha afectado y ha impregnado de pasividad esa búsqueda curiosa de diversas formas de lectura del mundo, entre ellas la literatura y la música. Pero ahí quedan las canciones, a través de ellas la poesía, que en su audición repetitiva van consiguiendo en parte de ese espíritu de la época un sentido y un referente de nuevas formas de escuchar y leer la literatura.

El acceso al *rock* se transmitía a través de un disco y a la literatura por medio de libros, ahora esto, además, se ha ampliado al inconmensurable mundo de la internet. En este momento la poesía se graba en discos y el *rock* (sus letras) se edita en libros, pero también existen las redes sociales como *YouTube* y otra cantidad de plataformas que están a la mano de cualquier curioso desprejuiciado.

El *rock* es poesía cuando, a partir de la obsolescencia de algunos elementos que otras artes desechan, es capaz de renovarlos, permitiendo que emerja una obra novedosa. Hoy Poesía y *Rock* conviven a menudo en los mensajes: el tono que emplean y las temáticas que tratan, el *rock* ha conseguido con ejemplos claros sutileza y capacidad de abstracción de una poesía que suele ser mucho más sutil sobre sus focos de interés, que ya no solo van sobre la rebeldía, las libertades sexuales, la violencia, los llamados de un sistema a ser triunfadores o sus valores de riqueza, la inquietud por el amor y las relaciones.

Más adelante en el poema *La salvación del Rock*, Patti Smith continúa

Acastañada en el espacio, Zeuz, Cristo. Eso ha sido siempre el *rock* y eso seguirá siendo. Dentro del contexto del neo *rock* debemos abrir nuestros ojos y arrancar el velo de humo que el hombre llama orden. La contaminación es un resultado de la ineptitud humana para transformar el desperdicio. La transformación del desperdicio es quizá la preocupación más antigua del hombre.

Se habla a menudo de la muerte del *rock*, también de la agonía de la poesía, y la que realmente está atribulada es la industria, y con ella, aquel otro sector de músicos y escritores que, en su afán de fama, obedecen a trucos y estrategias de estandarización de cualquier idea con esencia y sustancia, la cual siempre termina ablandada. Si bien, esa relación entre poesía, literatura y *rock*, insisto, no ha sido ni es una constante, existe un vigor poético en la música de una inmensa minoría de artistas que defienden su lugar y quehacer, es decir ese pequeño grupo de creadores que hoy nos ha convocado a este encuentro.

“De eso se trata el *rock'n'roll*: de interpretar todos los sentimientos hacia otros, solo entonces las canciones viven. Viven y respiran”, afirma Polly Jane Harvey.<sup>10</sup>





Homenaje a Manuel Quintín Lame | 2013 | Fotografía del artista ejecutando la obra Cortesía: Casas Riegner Bogotá y Sucesión Antonio Caro

Nací en diciembre de 1950, en Bogotá, la capital de Colombia, un país con grandes inequidades económicas, políticas y sociales.

Quiero, en los días que me quedan de vida:

Comer pescado fresco sin los estragos de la congelación.

Comer frutas y vegetales no afectados por la colecta precoz, el cambio de clima, el transporte.

Ver, hasta donde puedo ver, soy miope, animales silvestres en su propio hábitat y los domésticos, en relativa libertad.

Oír y ver pájaros e insectos no perjudiciales.

Bañarme, no soy buen nadador, en aguas libres y limpias de cascadas, mares, lagos, lagunas, pozos, ríos y quebradas.

En fin, disfrutar de lo mucho o de lo poco que queda de la naturaleza.

Intentare:

Comer balanceado y frugal sin perder el apetito.

Hacer alguna clase de ejercicio y de actividad física. No practicar deportes.

Seguir los consejos y aplicar los remedios de los médicos, con formación alopática que cuidan de mi salud y que están haciendo un empalme con la Medicina Tradicional Indígena de la selva amazónica.

Comunicarme con más niños y tratar de ser como ellos.

Acercarme a los animales, aflorar mi parte animal.

En resumen, buscar mi propio bienestar.

Espero lograr algún hábito de vida que, al menos, disminuya mi propia polución.

No tengo más oficio que el arte y lo seguiré practicando porque es mi única forma de vincularme a la sociedad.

Ojalá mis propuestas visuales ayuden en algo, a mi desvalido país.

Antonio Caro. Bogotá-Colombia. Diciembre 2007.

# Soy CARO Muy CARO

Oscar Roldán-Alzate

oscar.rolدان@udea.edu.co

*“Nací en diciembre de 1950, en Bogotá, la capital de Colombia un país con grandes inequidades económicas, políticas y sociales”<sup>1</sup>*

Antonio Caro.

Quizá una de las cosas más atractivas, y a la vez chocantes, que tienen las artes actualmente es que nunca se sabe dónde saltará la liebre; incluso, hasta su nominación cambia con tal rapidez que es difícil ajustarse a sus reclamos de dignidad. Artes plásticas, visuales, contemporáneas, actuales, o simplemente del acontecimiento son algunos mote que este medio expresivo de la humanidad baraja para hablarnos, o mejor, para retornos a entender cosas más allá de lo evidente. No empero, los atributos de su existencia son invariables a la lógica de la estética moderna: extensión e idea o materialidad y concepto son las únicas maneras que tiene una manifestación artística para habitar esta dimensión, ya está en nosotros darle otros más trascendentes, como su halo mágico o poder de transformación del cual tanto se habla por estos días.

A diferencia de tiempos pretéritos, cuando la maestría en la ejecución de los objetos artísticos dejaba claro que una creación era merecedora de admiración, además del poder mismo que el símbolo conseguía encarnar, hoy no hay una clave certera que indique qué cosa puede ser o llegar a ser considerada una pieza maestra del Arte; y eso, ya puesto así, es una delicia para

cualquier persona que ame la incómoda incertidumbre, goce de los límites del conocimiento, o por qué no, se sienta interesado por las inversiones económicas más alocadas, que por lo general resultan ser las más prestantes, pero también, decepcionantes.

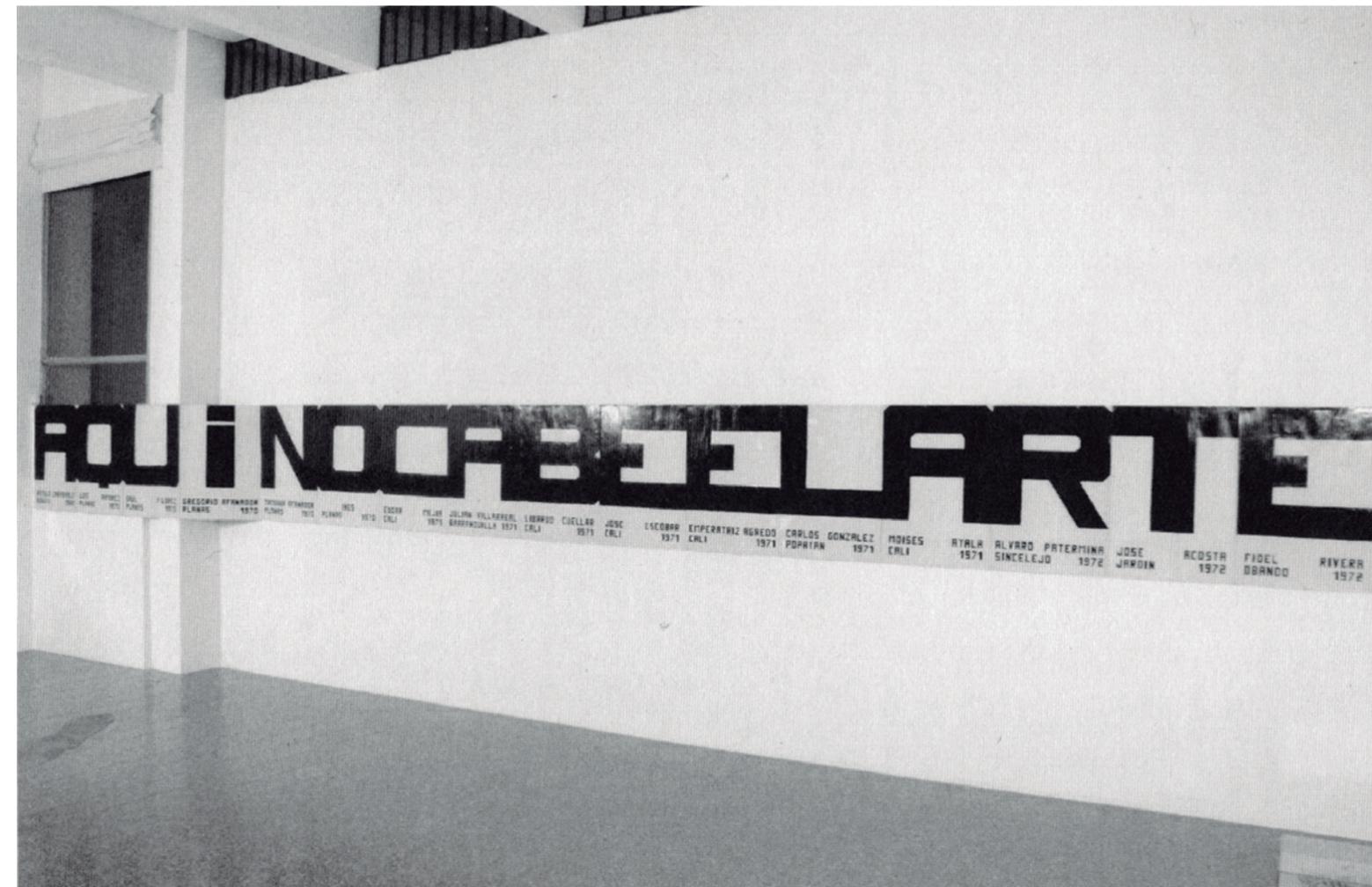
En este sentido, que el arte sea caro no es un secreto. En buena medida es entendible y tiene que ver con un principio comercial que dice que todo aquello que se ubique en el atributo de la extensión y que sea finito –con existencia escasa, y por tanto exclusiva–, y dependiente de variables que lo hacen único e irrepetible, como la vida de su artífice: la cual está necesariamente acotada por un periodo corto de tiempo; o la creatividad: que resulta ciertamente mucho más escasa, por no decir rara, en un momento en el que pensar en crear algo nuevo es ya una utopía. Y en este sentido, lo interesante tal vez está en la posibilidad de invertir la ecuación y reconocer que “Caro” sea Arte, eso hace la diferencia. Un juego semántico que tiene sentido en nuestra historia local del arte y que nos aprestamos a ver.

Antonio Caro (1950-2021) se convierte en una celebridad en el mundo del arte con una idea que, según él mismo, no se explica

cómo a alguien más no se le había ocurrido antes. Su humor satírico, que hollaba en sus desventajas físicas frente a los demás, las cuales supo poner a jugar a su favor, como su miopía, la que le permitía ver diferente, antecedió cualquier posibilidad de juicio, y en tanto, era difícil saber cuándo hablaba en chanza y cuándo en serio. Según sus relatos, y trascurriendo el año de 1976, decidió no esperar más para bajarla del mundo de las ideas al de la forma, parirla a través de la fascinante capacidad *poiética* que tiene el arte. Él se encargó de que esa entelequia se abriera paso entre las cosas que llamamos existentes, y que hoy por hoy se ha vuelto una marca de país, cuando de arte se trata; he aquí una de las definiciones actuales del ser artista según Nelson Goodman: aquel que cuenta con la capacidad de crear mundos.

El vocablo “Colombia”, que designa el nombre del país de su natalicio, fue escrito, a la manera del logo símbolo de la mundialmente conocida bebida de extracto de hoja de coca y nuez de cola: Coca-Cola. Es

preciso recordar que, para esta época, y bajo el influjo creciente de los límites de la profesión de la publicidad en la vida social y política de las naciones, el arte logró una de sus grandes emancipaciones: se liberó de aquellas viejas e incómodas finalidades trascendentes, como el culto al credo, a la belleza o al orden político, grabando incessantemente la gesta de las élites triunfantes. A la postre, esto allanó el terreno para que las prácticas contemporáneas del arte se desmarcaran de su rol propagandístico y se ubicaran inteligentemente en problemas, si se quiere más anodinos, cercanos y mundanos, que ya la modernidad había experimentado, anulando cualquier viso narrativo en sus creaciones. Ya desde antes, pero especialmente en estos años, los artistas visionarios (valga la redundancia) supieron ubicarse del lado correcto de la línea y tomar para sí parte de una soberanía que se creía perdida bajo la teoría del pacto social, no obstante, las fuerzas dinámicas de la caída del estado de bienestar hicieron nacer formas de organización y producción que aparecieron hace poco con



Aquí no cabe el arte | 1972 | Acrílico sobre cartulina  
Cortesía: Casas Riegner Bogotá y Sucesión Antonio Caro

<sup>1</sup> Antonio Caro participó de un proyecto del artista Uruguayo Luis Camnitzer llamado *El último Libro* (2007) su colaboración fue una carta que comienza así.



Marlboro Colombia | 1975 | Impresión offset  
 Cortesía: Casas Riegner Bogotá y Sucesión Antonio Caro

un neologismo resultante de la suma de las palabras artista y activista: *artisvista*.

### Entre publicidad y arte

Entre los años 1969 y 1970 nuestro *caro* amigo estuvo matriculado y asistió a las aulas de arte de la Universidad Nacional. Su permanencia en el claustro fue fugaz. Salió de huida, tras comprender que de quedarse allí terminaría siendo un “artista”, y esto, después de experimentar y analizar concienzudamente el entorno, y, en especial, las limitaciones inducidas por la tradición, le pareció aterrador. —¡Un artista por negación, qué interesante postura y qué brillante intuición! Fue entonces cuando el creador se inscribió en una escuela sin rótulo ni licencia, una academia profana para el mundillo caprichoso y excluyente del arte. Por una palanca, como lo reconoce en varias entrevistas, cayó y solicitó trabajo

en una agencia de publicidad, donde todo estaba dado para que su genio compaginara y, paradójicamente, fue allí donde encontró, en medio de la libertad perdida, o mejor, vendida a las excentricidades del mercado, su libre albedrío, su soberanía.

Leo Burnett, la mundialmente conocida y exitosa casa creativa, fue la catedral contemporánea donde este joven amanuense expandió sus extraordinarias capacidades con el lenguaje y la palabra, la cual es punto, línea y plano en su gramática artística. La agencia, que nació en 1935 en Chicago con el nombre de su socio fundador, ícono para ese momento de la todopoderosa profesión que, casi de manera mágica, lograba, juntando teorías de percepción con rudimentos de la psicología de masas y muchísimo glamur *fancy* entre y con los miembros del *Jet set*, influir en las personas para que adquirieran cosas que

nunca habían siquiera imaginado anhelar, mucho menos necesitar. En una avanzada mercantil de esas que ha quedado identificada desde los estudios culturales como poscolonial, había llegado años atrás a Latinoamérica la máquina multinacional de la publicidad, y en su centro de operación de Bogotá contaba con una pléyade de increíbles y talentosos jóvenes, entre los que se contaban poetas y escritores como Soto Aparicio, Fausto Panesso o artistas de la talla de Bernardo Salcedo y Carlos Duque, incluso personalidades de la alta sociedad y el espectáculo de voces tecnicolor como Otto Greiffenstein. Carito, como cariñosamente le llamaban, y que uno de estos mismos colegas, Jotamario Arbeláez, el insigne poeta del “Nadaísmo”, recientemente en una suerte de obituario en el periódico *El Tiempo* lo recordó como un “joven flaco de rasgos indiscretos y de melena esponjosa, que se mantenía haciendo velitas en los andamios y recitando como un maníaco frases sin ton ni son, que los demás creativos iban copiando y después aplicaban como eslóganes a sus productos”<sup>2</sup>. Él logró lo que solo los artistas de verdad consiguen: habitar el infierno, aprender en él, consiguió descubrir cosas nuevas y, finalmente, salirse con la suya: un método único y propio para hacer de su mundo uno posible para otros. Volvió a la hija proscrita del arte, a su peor enemiga, la publicidad, una mina.

Era la época del Pop Art, de hecho, hay críticos que lo catalogan en esta tendencia. Algo habrá de eso. Para finales de esa década se decía que había tres imágenes que siempre coincidían en cualquier calle de un comercio en el planeta: además de la bebida apropiada por Caro, estaban **Kodak**, la compañía de films, químicos y papeles para fotografía fija y la marca de tabaco rubio **Marlboro**, con la que también trabajó eventualmente. Las marcas se perfilaban como aparatos supranacionales y su existencia superaba el simbolismo de la decadente entelequia del Estado-Nación. La traducción de pop art a arte popular no coincidía ni hacía el mismo sentido en ese entonces, menos ahora. El arte popular en nuestro contexto, lejos de acercarse a la gente bajo un poder económico igualitario, como pasa con la idea original de Andy Warhol, las divide, las enemista, las separa, les recuerda de manera cínica que hay alta y baja cultura. Caro, aunque usó la fórmula de serialidad,

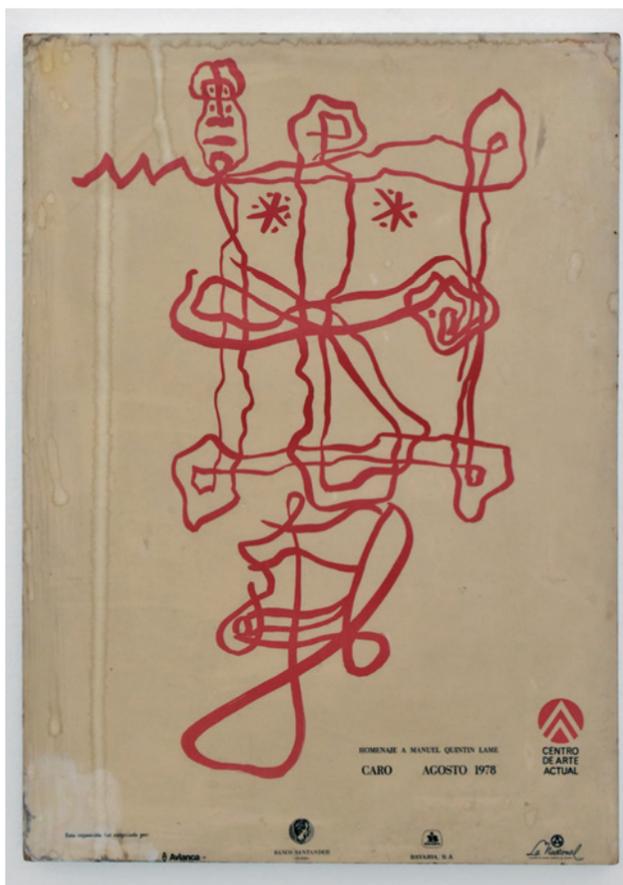
producción y comunicación descubiertas por las teorías comunicacionales, en especial lo referido al *marketing*, lejos estaba de hacer una crítica llana a la sociedad de consumo. Se apropió sí, pero bajo una premisa en una dirección opuesta. Fue uno de los primeros apropiacionistas de Suramérica, en especial de las marcas y campañas como la de *Marlboro Man*, con las que su *alma mater*, la agencia Leo Burnett, había alcanzado un enorme monopolio global de mercados.

En contraste con los artistas modernos, que se fueron a su tumba con sus secretos de estilo y formulaciones de arte, Caro contaba todo. Le encantaba hablar de su obra. Sabía que el discurso y su presencia eran necesarias para activar la cosa. Cada uno de sus proyectos era un complejo sistema orgánico de vasos comunicantes que se iba conectando con todo lo que hacía, haría y había hecho. Por ejemplo, para Marlboro-Colombia nos dejó saber que era una aparición lógica después de haber trabajado con Coca-Cola, en especial por la cercanía de la marca con la palabra marihuana en su composición morfográfica y gramatical. Él provocaba el dispositivo, la mente del transeúnte y el espacio público hacían lo suyo, y esto es una variable para nada menor, pues su trabajo fue netamente urbano y cosmopolita. La ciudad era parte de la misma creación, como lo es para la acuarela un papel de algodón.

No cabe duda de que no le tomó mucho tiempo comprender las enormes posibilidades que se le estaban presentando y, en consecuencia, aprehender para su arsenal creativo las maravillas tras el universo del sofisticado sistema de persuasión de la publicidad y el diseño moderno, el cual se convierte en sus manos en herramientas de arte, especialmente si consideramos que su trabajo artístico de ese momento no tuvo pretensiones mercantiles, no se realizó para generar inflación, ni mucho menos se convirtió en mercancía. Por el contrario, aparecía como una suerte de guerrilla visual<sup>3</sup>, sin mayores ínfulas que las de mover, trastocar y sacudir el ánimo de sus congéneres. Tal vez por esto, y con la conciencia firme en no dejar entrar al monstruo del capital a su góndola, su ser creador se refugió, en la madurez de su carrera, en las prácticas pedagógicas como tallerista del Banco de la República, oficio que amó

<sup>2</sup> *El Tiempo*, <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/jotamario-arbelaez/tres-caras-del-amor-1-columna-de-jotamario-arbelaez-579005>.

<sup>3</sup> Concepto del argot publicitario para designar propuestas no convencionales y que el crítico y artista Luis Camnitzer utilizó para calificar la obra gráfica de Caro.



desde siempre y que le permitió expandir su legado, ampliar sus conocimientos de geografía colombiana, atender necesidades de minorías y estar con la gente del común, la misma a la que le entregaba todo: su sapiencia, atención, cariño y compromiso. Siempre defendió la máxima boyciana, esa que dice “cualquier persona es un artista”. Esta práctica, sin duda, soportó no solo sus necesidades básicas, también cimentó y dio estructura a un proceso deliberadamente comprometido con el otro, con la construcción de tejido social, con un país que vivió, criticó, amó, y trató siempre de entender, en medio de las más grandes adversidades.

### Colombia

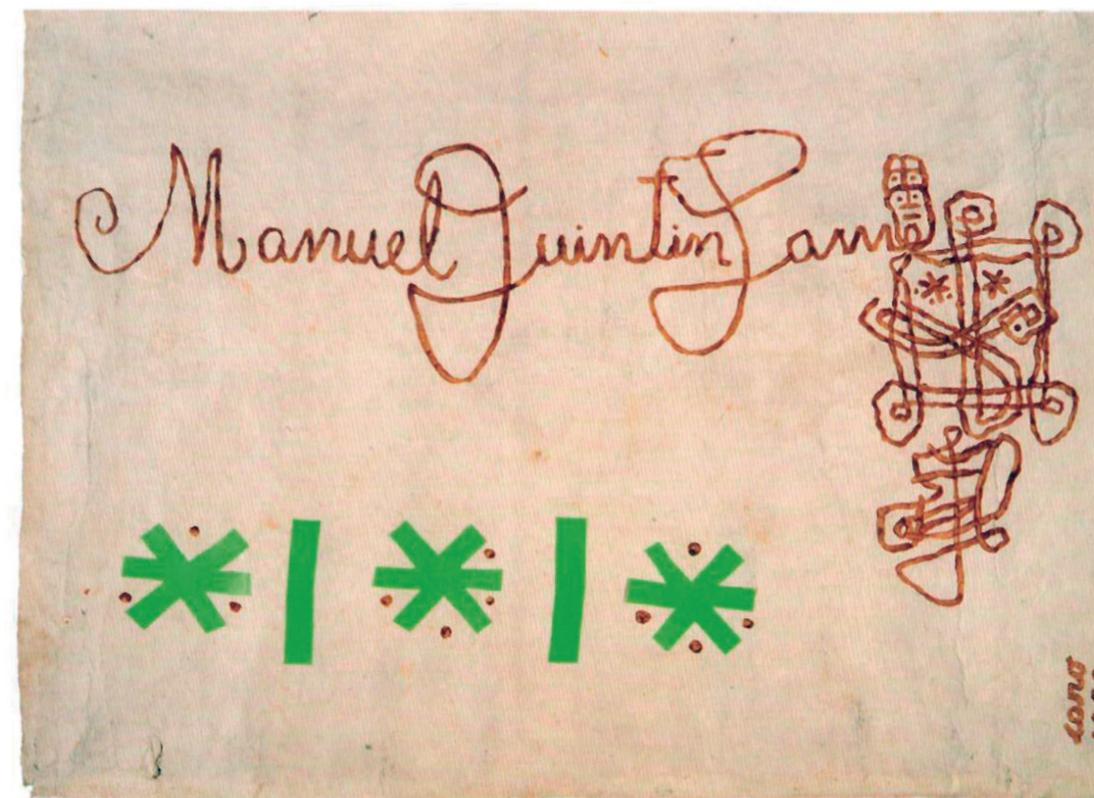
Pero volvamos a Coca-Cola, o mejor dicho, a Colombia –perdón, a veces en este país no resulta claro de lo que se está hablando cuando se invoca la palabra Colombia—. Pintado a mano alzada con

<sup>4</sup> La Violencia, con uve mayúscula, refiere el periodo histórico en el que, desde 1948 y por algo más de una década, en Colombia, se produjo una guerra intestina, en la que la sociedad en su compendio se vio envuelta en una guerra civil no declarada que confrontó a las bases populares y zanjó una división irreconciliable entre Liberales y Conservadores. Las consecuencias pueden rastrearse no solo en la obra de Antonio Caro, también en el espectro más amplio del arte de la segunda década del siglo XX y buena parte de lo que hoy por hoy define el arte de este país.

esmalte corriente, sobre lata –como los letreros de usanza en la época, que aún empleaban hábiles artesanos–, en letra blanca sobre el inconfundible rojo de la compañía gringa, apareció la obra que hoy, pocos meses después de su temprana partida, ha reclamado un sitio privilegiado en el circuito del arte internacional. La palabra que recuerda al conquistador veneciano, Cristophorus Columbus, y que geopolíticamente designa uno de los países de mayor inequidad del planeta, continuó desde ese momento, al igual que muchas otras de sus piezas, repitiéndose casi como un mantra, una oración, una cosa que debía aparecer en la escena cada tanto para ser connotada con los sucesos del momento.

La lata roja y blanca pintada a mano –como procede con la omnipresente publicidad, por un tercero– en un principio, y bajo los movimientos sociales de esa década, tuvo asociaciones críticas con el imperialismo yanqui, posteriormente con cocaína y sangre, después con colonialismo intelectual, algunas otras con el arribismo chauvinista de un país con complejo de nación. En fin, este es y seguirá siendo un gesto con el que, ya no desde la maestría propia de la manufactura, pero sí de una nueva forma, la mente-factura, el arte colombiano entró en una dimensión que hasta ese momento apenas era sospechada: la del arte desobediente, disidente, provocador y decididamente político, al margen del llamado arte militante, que se practicó en la época tratando de estetizar la política participativa y que, efectivamente, trataba de hacer cosas con consignas obvias, dando ecos a las arengas políticas de la izquierda revolucionaria producto de las guerrillas liberales y toda la fragua de la Violencia<sup>4</sup>. En contraste, la obra de Caro evadía el lugar común, era audaz y cáustica desde los planteamientos simbólicos, lo que le otorgaba una carga de drama y sarcasmo particular, casi inocuos, pero tan solo en apariencia. Su contenido siempre ha estado al alcance de todos.

Un arte de concepto, también llamado hacia finales de esa misma década, como esguince a la dominante postura norteamericana, con la chapa de “No objetualismo”, tendría en Antonio Caro un precursor y adalid, una forma que comenzó paulatinamente a someter la extensión (la materialidad)



bajo el poder simbólico de la idea, a hablar con materiales ordinarios, también llamados “pobres”, con herramientas básicas y, en contraste con las escuelas precedentes, para nada sofisticadas. Qué más alejado de las posibilidades de ocupar un estrado de honor en una colección de arte que un pedazo de lata pintado por una persona que ni siquiera fue quien la imaginó, o pliegos de cartulina pintados con vinilo común, como si de una marcha de estudiantes se tratara.

Era inminente la llegada de un arte de estas características al territorio nacional. Ya unos años atrás habían aparecido cosas extrañas, pero jocosamente celebradas, como una hectárea de heno: en la II Bienal de Coletejer, una montaña de pasto cortado, delicadamente embolsado en 500 paquetes plásticos debidamente marcados con números seriales, entronizó la exposición que se presentó en el edificio donde, desde ese momento, opera el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia. Su autor, uno de los maestros y mentores reconocidos por Caro, y que a la vez fue su compañero de trabajo en Leo Burnett: Bernardo Salcedo. La escena del arte nacional estaba cambiando, urgían nuevos relatos, no para ponerse a la par

<sup>5</sup> Antonio Caro se refiere así a Quintín Lame en “Yo soy un filántropo”, 1984.

con las tendencias internacionales que necesariamente hurgaban cerca, no, más bien para atender asuntos locales obviados sistemáticamente por la crítica, por el Estado, por la empresa privada y, en general, por las gentes pudientes que aún creen en la estirpe del caballero hidalgo, y sus derechos de nación y conexión divina. La plástica entraría en este terreno para experimentar muy de cerca la angustia y traducir las pasiones tristes en formas sublimes. Después, y como proceso apenas obvio del mercado, estas formas e ideas se comenzarían a filtrar por las rendijas de las casas de la rancia clase dominante y ocupar las paredes de los que sin saber han estado dispuestos a pagar importantes cantidades de dinero por un *statement* gráfico como lo fue el cuidadoso dibujo ejecutado por un hombre miope representando la firma del líder indígena Manuel Quintín Lame, quien ingresó a los anales de la historia sociopolítica como “un luchador, un activista, una especie de abogado de los pobres o de leguleyo, pero con un gran valor”<sup>5</sup> que puso a flote el eterno tema de la tenencia de tierras y el respeto por las comunidades originales de América.

El caso es que la hectárea de heno de Salcedo avizoró, de manera altamente hermética, tanto como el sellado de cada bolsa, esta cuestión de la tierra y su tenencia; una forma muy intelectualizada y cifrada en la que la idea cabalga desbordada lejos del cuerpo del “caballo”. Los reclamos abiertamente expresados por minorías étnicas, sociales y políticas comenzaban a aparecer poéticamente, mediados por las manos del arte, con un formato de alta penetración entre la clase dominante, es decir: la oligarquía de siempre, que de tumbo en tumbo se ha turnado la batuta en el país.

El caballo de Troya, que se esconde tras el arte contemporáneo, estaba armado. Con este tipo de expresiones se pretendía, al menos, que “el que tuviera ojos para ver que viera”, y así evitar discusiones bizantinas y retórica enconada, y de paso reemplazar la intolerancia por la empatía humanista; una nueva labor del arte en el siglo XX bajo la caída del estado de bienestar, respaldada en planteamientos como el “Autor como productor”, presentada por Walter Benjamin en 1934; y posteriormente revisados por Hal Foster, finalizando los noventa del siglo pasado, en su teoría del “Artista como etnógrafo”; o en la visión creativa de la “*multitudo*”<sup>6</sup> en el “Militante político Contemporáneo”, esgrimida por Tony Negri en su obra a cuatro manos con Michael Hardt: *Imperio*, quienes ya desde sus trabajos sobre el poder constituyente, de la década de los 70, habían dejado clara la necesidad de interpretar las manifestaciones sociales desde su capacidad poetizante, muy bien explicada en la noción de “Revolución molecular disipada” de Félix Guattari, célebremente puesta en nuestra escena macondiana por la política de derecha hace algunos días, con una visión bastante acomodada del término.

Aunque con perspectivas diferentes en los autores anteriormente mencionados, analizar el trabajo de Caro implica remontarse o acudir a formas interpretativas justas para un arte que deliberadamente renuncia a la belleza, a las formas clásicas y académicas, a la supervaloración de la extensión sobre la idea, y reclama del hacedor (artífice) un rol que lo haga bajar del pedestal de genio para mimetizarlo con la multitud, donde la conciencia del accionar actual, es decir en potencia, sea un componente intrínseco de la producción y cese la

<sup>6</sup> Tony Negri, recupera el concepto de Spinoza para signar una colectividad, la cual, a diferencia de la masa de Marx, refiere a una sumatoria de singularidades creadoras.

<sup>7</sup> Ana María Cano. *El Mundo*. 23 de junio de 1979, Medellín.

representación para dar paso a la presentación que no cabe sin la posibilidad misma del cuerpo del artista.

“Nadie sabe lo que puede un cuerpo” fue una de las consignas centrales de Baruch Spinoza a lo largo de su sistema filosófico, y aquí es donde reposa la capacidad activa del arte de militantes armados de mente e ingenio como Antonio Caro.

### MALPARIDOS

Jotamario Arbeláez, en el artículo ya mencionado, dice que “Antonio Caro, [era] un encanto mientras no se pusiera bravo, un artista diferente, un creativo sin antecedentes comerciales, un genio en bruto”. Caro, de haber podido leerlo, con su mordaz inteligencia e ironía, se quedaría de esa semblanza tan solo con el “bruto”. En otro de los míticos artículos con formato de entrevista, publicado por el periódico *El Mundo*, y reportado por Ana María Cano en 1979, Caro decide sin aspavientos lanzar otro dardo, como por lo general, para dar justo en el blanco: “Como yo soy bruto me bajo una idea por año y esa misma la machaco hasta cansar la gente. En eso todavía me queda algo de la publicidad que hice en la agencia de Bogotá”, declaró quizás para evadir la explicación de que un artista necesario, uno que está entre la gente de carne y hueso, no es una máquina de producción serial por más que haya bebido de las turbias corrientes de la publicidad. Y en efecto, sus apuntes, además de precisos, son los que son, ni uno más ni uno menos. Y para esto no se puede ser prolijo, despertaría muchas sospechas.

Como ya se ha señalado, su capacidad de auto-referencia y su conocimiento sincero de sus desventajas y hándicaps –listado al que hay que sumar su miopía–, siempre insistió tercamente en su idea de ser una persona de pocas ideas, lo cual a lo mejor no es ni siquiera una falsa modestia, tan solo una brillante declaración de realidad. Según Deleuze, “una sola idea original puede dar sentido a nuestra existencia”, y hay muchas personas, por no decir que casi todas, que pasamos por este plano existencial en blanco, solo repitiendo ideas de otros, que creemos o adoptamos como nuestras.

Caro puede ser eventualmente más conocido por el dispositivo que puso en juego en 1978 y que desde ese momento repetiría constantemente a cada llamado, no obstante, a cada paso una estela de ideas se materializaba en papelitos y consignas sueltas, como las que vociferaba en la agencia y los demás creativos agarraban en el aire sin dejarlas caer. Ese Caro debió haber sido fascinante, sin duda alguna. *Todo está muy CARO* apareció en otro de los salones nacionales y es claramente la obra que, a primer golpe, retrotrae la memoria al pensar en Antonio Caro. No es extraño, pues su nombre entra en el juego, y la auto validación negativa vuelve a poner el dedo en la llaga. ¿Quién más que un kamikaze se va a querer adular a sí mismo con una idea que entra en disputa con el bienestar y las refinadas maneras? Quejarse no es de gente de bien, dirían muchos.

Con el tiempo, Caro se vuelve Caro, y esto no quiere decir costoso, como la idea a la que lleva su consigna adornada con la muy propia figura

icónica de la mata de maíz que siempre lo acompañó. Caro crece con el tiempo y se reafirma en su personaje, uno que no es ya el del artista de pocas obras y por eso las repite sin cesar, no, para nada. Es más bien el de una sola obra encarnada en su cuerpo, con millares de versiones en cada una de sus edades y posturas; una escultura viva con pelo alocado, señalando el zenit, y palabras brotando de su boca como espuma; su mochila arhuaca de la que siempre salían, emergían mundos en forma de papelitos o cositas raras, como el panfleto aquel que al ser recibido nos insultaba. *MALPARIDOS*, en plural y mayúscula sostenida, todos, sin desmedro de beato alguno. Este panfleto impreso en tamaño de media carta, tenía en letra pequeña, como la de los contratos al margen inferior de la hoja, la consigna aclaratoria: “Luchemos porque el aborto sea reconocido como un derecho fundamental para que en Colombia haya menos MALPARIDOS”. Esta es una de estas piezas que es de todos y de nadie, que debe seguir apareciendo cada tanto, así Caro



Bicentenario | 2016 | Dibujo y serigrafía | Edición ArtNexus  
Cortesía: Casas Riegner Bogotá y Sucesión Antonio Caro

no esté más como cuerpo presente, ya sus ideas nos han sido legadas.

### Sal y Jabón

En 1970, una obra hizo las delicias del público en el XXI Salón Nacional de Artistas. No fue precisamente la empatía resultante de la contemplación de una cosa bella la que lo logró, por el contrario, más bien se trató del *shock* suscitado por muchas cosas poco convencionales que, al verlas juntas, lograron más que la suma de sus partes. Con muchos vaivenes por las lógicas políticas de un Estado en convulsión constante, este certamen oficial, que fuera fundado en 1940 por el entonces ministro de educación Jorge Eliecer Gaitán, había logrado ser un púlpito interesante para tomar el pulso, no solo a las formas cambiantes del arte en un país bastante ortodoxo, también fue el lugar donde las discusiones sobre sus límites y, en especial, su conexión con la realidad iniciaba su eco.

Entre muchas pinturas y esculturas, una urna de vidrio con un busto dentro, tallado burdamente en sal, más unas gafas reales, de plástico, negras, y todo esto sobre un pedestal de madera, recordaba y hacía presente al presidente que hasta unos días atrás se había turnado el mando como el tercero de cuatro varones propuestos por el bipartidismo, para tratar de volver a la normalidad tras el luctuoso paso de la nación por un golpe de Estado y una junta militar, que habían actuado tras el pavor de la expansión de la izquierda en este país del Sagrado Corazón de Jesús. Cuando ni siquiera se hablaba de “arte procesual”, de “acción” o “performance”, ni mucho menos de “instalaciones asistidas”, una versión más veinteañera de Caro, ayudado por sus compañeros, inundó el salón, tal como narró la crónica publicada al día siguiente de la apertura en *El Tiempo*<sup>8</sup>. Eso es el arte, más que la suma de sus partes, como lo dice la teoría de la complejidad. Siempre será así, pero en este caso resulta ejemplar, pues un titular de prensa –¡Se inundó el Salón! – termina siendo la fuerza catalizadora que reunió todos los errores bajo la casuística interpretativa de un espontáneo. El trabajo originalmente se tituló *Homenaje tardío de sus amigos y amigas de Zipaquirá, Manauere y Gale-razamba*, pero ya en manos del público adoptó el nombre de *Cabeza de Lleras*.

<sup>8</sup> Alegre Levy, *El Tiempo*, 17 de octubre de 1970, Bogotá.

Mucho se ha especulado sobre el rol de la periodista y su oportuna visita que transmitió a todos la perfidia como un valor nunca advertido por el artista. Se suponía que la urna debía aguantar con casi tres cubos de agua, los que en contacto con la sal harían desaparecer la representación del político y, en consecuencia, dejarían solo unas gafas anegadas en la lechosa solución; una imagen que, sin haber sido escrita aún, recordaba el *Ensayo sobre la ceguera* de Saramago.

Caro mismo, al hablar del suceso y aceptar como otro de sus hándicaps su impericia técnica, reconoce que fue precisamente el *radio bamba* el que le dijo y dio sentido a sus inquietudes futuras. Supo después de esto qué tipo de artista era él: un artista de ideas con incursiones políticas, pero no político. Lo cierto es que la urna no debía dejar escapar el agua, el salón no preveía haberse inundado, la prensa no tenía por qué hacer eco al accidente. Volviendo sobre la sal, esa que preserva y purifica, la misma que a los primigenios habitantes de estas tierras les ayudó a encontrar formas societales complejas, fue, según el mito del arte en Colombia, el inicio de una obra que terminaría por voltear las cosas y dejarnos ver el reverso del decorado.

La última obra conocida y ejecutada por el mismo Caro fue presentada a menos de un año de su defunción. *JABÓN*, bendito jabón fue el *copy* que, nuevamente, con ayuda de un maestro artesano de la tipografía comercial, desvinculado del sistema productivo gracias al desarrollo y el tan anhelado avance tecnológico, apareció en una hermosa casa del norte de la capital colombiana. En una de las ventanas cristalinas se podía ver la consigna dibujada cuidadosamente, con un diseño exclusivo, y rellenada a la manera de la mancha pictórica con *Jabón Rey*, quizá la marca de jabón doméstico más conocida y popular por estos lares. La metonimia, además, estaba acompañada por el cuerpo del artista. Su galería, Casas Riegner, la cual ocupa esa bella mansión aún, convocó, bajo detalladas instrucciones, a personas que, sin filtro ni exclusión, se inscribieran para ir a lavarse las manos con el bendito jabón y luego apretar las del artista, que estuvo presto a recibir las palmas ansiosas de “otro”, tras una sequía de amistad y amor a causa del estricto confinamiento que significó buena parte del 2020.

En palabras de la versión más actual, iluminada, sabia y beata del maestro, en conversación con el gurú del arte contemporáneo, Hans Ulrich Obrits, este gesto fue como su primera incursión en la vida pública con la sal, otro homenaje a un elemento también purificador, a un insumo vital que tuvo nuevamente sus quince minutos de fama para permitirnos existir en medio de la contingencia, al humilde y ordinario preparado de grasa y álcali. No deja de ser interesante que no solo las manos recibieron el jabón, también la casa, Casas Riegner fue ungida con el purificante detergente.

Múltiples homenajes rindió Caro a lo largo de su carrera, a través de su obra, un trabajo que, reiteradamente, en la bibliografía asociada, se ha calificado de exiguo o escaso. Sigo pensando distinto y creo que ahora llegó el momento de rendirle homenaje a un personaje que está en todos los que amamos el arte. Ya se señaló al comienzo, extensión e idea o materialidad y concepto son las

únicas maneras que tiene una manifestación artística de habitar esta realidad. En consecuencia, la extensión de su obra es su cuerpo, las ideas, ya sabemos, se siguen entremezclando para ampliar el espectro del aura de su producción. Este señor no es un artista de pocas obras, es el creador de una sola. Y ahora está en nuestras manos tenerlo siempre al lado, apropiarlo y, por qué no, dibujar en casa una mata de maíz o pintar con laca blanca sobre rojo un letrero que, con las letras de Coca-Cola, diga Colombia. Y así usted podrá decir con propiedad:

Soy  
CARO  
Muy CARO. 🇵🇪



Cortesía: Casas Riegner Bogotá y Sucesión Antonio Caro

# Microteatro: un universo en microsegundos

Mario Sánchez Vanegas

Director, Dramaturgo y docente de teatro, [mario.sanchezv@udea.edu.co](mailto:mario.sanchezv@udea.edu.co)

“El siglo XX con sus vanguardias, búsquedas, rupturas y reformas en todos los estratos de su creación y producción, situó al teatro en un lugar artístico en el que la diversidad vuelve a ser la seña de identidad de su sentido artístico y lingüístico”.  
G. Heras

“Para el teatro lo más importante es el tiempo vivido, la vivencia del tiempo que comparten los actores y los espectadores y que, evidentemente, no se puede medir con exactitud, pues se da solo como experiencia”.  
H-T Lehmann

A diferencia del cine, al teatro no se le categorizaba o tipificaba por la duración de la historia llevada a la escena, no, es decir, en el cine hay cortometraje, medimetraje y largometraje, en el teatro no.

En la literatura, por ejemplo, a la novela la clasifican por su extensión: novela corta o novela larga; las obras de escritura dramática o textos dramáticos no, o ¿cómo definir, para diferenciar por su extensión en cantidad de palabras, a *Medea*, escrita por Eurípides, de *Gatz*, una propuesta del grupo neoyorquino Elevator repair service (ERS) en la que se lee *El gran Gatsby* de principio a fin, sin alterar ni suprimir palabra alguna escrita por su autor Francis Scott Fitzgerald en 1925? Esta última solo por poner un ejemplo de una puesta en escena de seis horas de duración, aunque se me hace inevitable no traer a cuento *El Mahabharata*, la obra teatral de P. Brook de 1985, una obra titánica de 9 horas de duración.

Cuando íbamos a ver una obra de teatro, decíamos sí, que era corta o larga— y ya sabemos lo que significa el tiempo si estamos o no sentados en un carbón encendido—, pero esa relatividad temporal, sin embargo, no afectaba el acuerdo de haber presenciado una obra de teatro, hasta que

surgió el *Microteatro*, también llamado, según el país: «fast food teatral», «teatro breve» o «teatro express», y no hablo de lo que comúnmente se le nombra como *sketch*: término del siglo XVII de origen inglés que denota «esbozo» o «bosquejo», surgiendo de ahí la brevedad de la creación llevada a una puesta «entre escenas» de *vodeviles* y *music halls* de finales del siglo XIX y comienzos del XX, siendo sus principales características su duración no mayor a cinco minutos, con un elenco integrado por pocos actores y actrices y, sobre todo, en tono humorístico, grotesco o satírico, y «sin una caracterización rigurosa o una intriga repleta de peripecias, poniendo el acento en los momentos divertidos y subversivos»<sup>1</sup>, no, estoy hablando de una propuesta de escritura y puesta en escena con todos los dispositivos que articulan su totalidad significativa como matriz narrativa y estética; sin embargo, no podemos esperar más allá de una casa en desuso (casi siempre) con muchas habitaciones como escenario, ni esperar gradas (la mayoría de propuestas se ven de pie o sentados en sillas Rímax); sus puestas son de pocos efectos visuales y, como espectadores transfigurados en mónadas errabundas, trashumantes, de habitación en habitación, no hay acomodadores.

Con el Microteatro, vamos a ser espectadores de una obra con reglas y convenciones de lectura tradicionales, no es ningún tipo de *performance* o de trabajo de improvisación; son relatos de escritura previa con su inicio o presentación de personaje(s) en situación, con su conflicto y desenlace, y su final, trágico, pocas veces, en comparación con muchas otras en tono cómico, ¿será por exigencia misma del formato? Puede ser.

Paráfrasis: El Microteatro es al teatro, lo que el filminuto al cine o el haiku a la poesía.

Contexto: Madrid, España. Año: 2009. Cuando todo busca sobreponerse a la Gran Recesión iniciada en el 2008 con punto final en el 2014, un prostíbulo abandonado en la calle Ballesta, barrio de Tribunal, va a ser demolido, y el teatro dándose su lugar en medio de la crisis, como siempre, aparece de la mano del director Miguel Alcántud —por cierto, nacido en Cartagena—, que se apropia de aquel local con 10 habitaciones, dos baños y una cocina, invitando a 13 grupos de teatro independientes a que se tomen uno de estos espacios cada uno, bajo la condición de elaborar una obra de teatro de 15 minutos para 15 espectadores (lo de los 15 m<sup>2</sup> por espacio, aparece luego).

Esta primera vez se nombra: «Microteatro por dinero», y la temática es: La prostitución.

Las propuestas eran presentadas tantas veces como cantidad de público espectador hubiera, regalándose una peregrinación teatral polifónica en narrativas y estéticas, sobre el tratamiento y perspectiva del mismo tema. El éxito era confirmado por las largas filas de espectadores para ver las propuestas que se llegaron a presentar hasta 15 veces por jornada, y llegó a tal punto que su creador y director decidió abrir un nuevo espacio en el año 2010, pero esta vez fue en una vieja carnicería de la calle de Loreto y Chicote en Madrid, precisando condiciones: Obras de teatro de 15 minutos de duración, para 15 espectadores en un espacio de 15 metros cuadrados. Un género teatral (?) que de Madrid se lanzó a Barcelona y Sevilla, dando tantos argumentos creativos y teatrales que Venezuela fue la primera en recoger y hacer la primera temporada de Microteatro bajo el nombre «Teatro de 1/4», luego este formato o género teatral, llegó a principios de la segunda década de este, ya no tan nuevo siglo XXI, y se consolidó en México, Colombia, Chile, Argentina, Ecuador, Brasil, Estados Unidos, y sigue en expansión.

Del Microteatro, su fugaz y afilada brevedad. Esa pequeña dosis de adrenalina y vértigo compartida con el público espectador en una especie de *CraZanity*, ese péndulo al que te subes para ser elevado hasta 53 metros y caer luego, a una velocidad de 120 km por hora, esto mismo en un microsegundo de 15 minutos de arte y poética teatral.

Una característica del Microteatro es su capacidad de simultaneidad, permitiendo en un solo momento para el público espectador, o la vivencia de un acontecimiento desde diferentes puntos de vista o la vivencia de múltiples acontecimientos, en una especie de interminable galería de microuniversos no idénticos comunicados por escaleras, pasillos, ventanas, puertas, en una especie de urdimbre que tejemos y destejemos entre todos: artistas y espectadores, en un cuarto de hora por cada cuarto o habitación por 15 minutos.

El Microteatro es un macro-laboratorio en el que pueden acontecer inagotables aleaciones técnicas, estéticas y poéticas entre dramaturgas y dramaturgos con directores y directoras, actores y actrices; amalgamamientos con la danza, el canto, la escenografía, la luminotecnia, el vestuario. Un macro-laboratorio en expansión e impacto a un público espectador ávido de historias, sobre todo ahora, en la era digital, donde la inmediatez y la prisa por (sobre)vivirnos nos arrebató el tiempo que nos hemos gastado por adelantado, una realidad devorada por la virtualidad y de personas engullidas por la masa, parafraseando a de Távira. El Microteatro es una inhalación profunda, una pausa breve, llena de consciencia; un prisma artístico y creativo que le propone cambios al quehacer teatral y otros ritmos a la sociedad.

La micro-fórmula: Obras con un máximo de 15 minutos en espacios diminutos que permiten la calidez de la intimidad con los actores y las actrices.

El Microteatro es un concepto de teatralidad todavía emergente que tiene resistencias ante su viabilidad, riesgo y calidad. La ventura de ser presa de una noria que nunca tendrá la oportunidad de sobreponerse o superar un mal texto, una mala actuación, una mala puesta escena o una mala dirección, haciendo más difícil su superación porque, a diferencia de una propuesta corriente en esta época de lo digital, el *multitasking* y los algoritmos a la carta, no tiene más de 15 minutos para transformar el mundo. 📺

<sup>1</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, (Buenos Aires: Ed. Paidós, 2011), 426.

# A Adela no le duele la cabeza

Carlos Pérez Pérez

Actor, Improvisador, Dramaturgo, [carlosperezactor@yahoo.com](mailto:carlosperezactor@yahoo.com)

## Pregunta el curioso:

¿Pueden las copas de las palmas de cera resistir el peso de una mujer de unos 60 kilos aproximadamente?

## Responde el Experto:

Es importante decir que la especie *Ceroxylon* puede alcanzar una altura de hasta 60 metros (o más). Esto, sumado al diámetro de su tallo, que ronda entre 12 y 25 centímetros, le da la fuerza necesaria para soportar grandes pesos; en definitiva, sí, puede resistir dicho peso.

ADELA, SENTADA EN LA COPA DE UNA PALMA DE CERA, LANZA AL VACÍO A SU HIJA

ADELA: 2, 3...



Aún me hueles a zapote, a labial de cereza de tienda de regalos, a champú de café.

Mis labios, en cambio, saben a sidra fermentada, ni el sabor de tu bello nombre puede quitar lo rancio de mi saliva, pero no es que me esté pudriendo, solo estoy expulsando por la boca la furia que sale en forma de placa bacteriana.

7, 8...

¿Alcanzas a escuchar, mi niña? Ha llegado el viento a curiosear este acto macabro y circense.

9.

¡Estás borracho, viento!

¿Cuánto aguardiente necesita tu especie para embriagarse? Debe ser también muy grande tu pena, para andar por ahí asechando gente, árboles y ganado, ¡Mientras tú corres el riesgo de caer al suelo, volverte pesado y convertirte en arena, yo estoy tan liviana que puedo convertirme en palo de flamenco y moverme al compás de tus corrientes de aire! Pero sigue así, viento, embriágate más si es necesario y desliza tu desgana fresca por mi piel de armiño, aprovecharé para dejar que se sequen mis cejas, ¡hoy me las pinté con óleo!

Hace poco me enteré que Simón Bolívar pasó por estos lados, allá, a principios de 1830, ¿qué hubiese dicho si hubiera visto a alguien acá arriba? ¿Ah? Seguramente nada, hubiese lanzado un disparo de su pistola de chispa y seguiría cabalgando a Perú.

¡La extrañeza .de los caminos! Hoy nadie sigue pasando por acá, estamos solo ella, yo y tú, viento, que soplas con aire de aguardiente agrio intentando sumergirme en tu mismo desasosiego.

Desde acá se ve hermosa mi niña ¿cierto?, con esa bata de cuadros que cocí con la tela que cubría la máquina de moler que se oxidó desde que se acabó el maíz.

Mi niña, si vieras cómo la ebriedad del viento mueve tu bata a un ritmo desmedido, casi como un caleidoscopio, formando réplicas de los cuadros de la bata, pero en diferentes gamas alrededor tuyo. Ese malicioso viento sí que supo descomponer su nitrógeno, oxígeno y argón para hacer de las suyas.

Yo, en cambio, no tuve tanto hierro en mis venas para soportar el abandono. Lanzarte desde este punto, que parece eterno, fue la única manera de verte bailar *sin pena, sin hambre, sin quejidos.*

Ahhhhhhh...



¡Qué bien se siente estirar! Lo aprendí por la radio vieja que alcanza señal en invierno. Ahora tendré más tiempo y más capacidad de concentración para aprender nuevas poses. ¿Cómo es que se llama esta?... ashta... ashtamalan... no, ashta... cráneo... no... ashtakra... sanas... *ashtakasana*. Sí. ¡Ah, qué bien se siente incluso recordar!

¡Ay, Maldito viento! Le tapaste a mi pequeña Pava Maraquera la carita con su pelo sucio. Desgraciado alcohólico.

A veces agradezco que sea difícil conseguir papel higiénico en esta zona.

¿Cómo sería de tu furia, viento, si los mercaderes hicieran de las suyas en este lugar?

No lamento que no se me haya ocurrido la idea de volverme negociante de bolsillo y llamar la atención con puestos ambulantes, carros con licor de contrabando y montañas rusas para traer turistas y funcionarios a admirar nuestra miseria, para luego seguir en las mismas, recogiendo servilletas untadas de salsa de tomate, de asco y de engaño.

¡Qué bien se siente no hacer nada!

¿Me escuchas, mi niña? Ya no tendrás que andar con el culito quemado por la escasez y el vacío de las incertidumbres. Solo yo quedo vacía de ti, de tus pataletas de abeja y tus risas de pájaro.

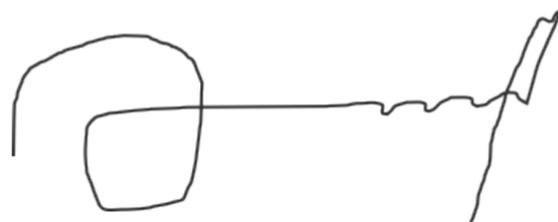


Huele a vino caliente con naranja y canela, a flor de Jamaica. Estoy segura de que andan por ahí los diminutos escarabajos, casuales, siempre a la moda, socavando cada flor con la tranquilidad de su existencia, y llevando polen, sin intención premeditada, de las palmas machos a las palmas hembras provocando la reproducción de la especie.

¡Qué insistente es la naturaleza! Pero qué sabios son estos altos tallos que, en su silencio y discreción, también deciden no hacerlo. Hoy me siento tallo sin ningún signo de descomposición.

Con el genio maligno que tengo debería estar más arrugada, pero no, tengo el rostro llano, capaz de soportar cualquier otro abandono. Inclusive si tú, viento, me dejaras, los gases consumirían mis músculos y huesos hasta volverme carbón y al contacto con la nada se expandirían por los aires personificando al mismo Eolo, sería una y toda, más ebria que tú seguramente, con la furia capaz de recoger todo el mar Egeo.

Ahhhhhhh...



Qué bien se siente flexibilizar la espalda y poder hacer arco, podría quedarme así todo el día, contemplando el horizonte al revés, mirando como todo pende de un hilo, esperando para caerse, sostenido,

*adan al ed azeñatxe al ne osremni.*

18, 19, 20...

Qué chiquita te ves ya, concadenando una materia oscura, parece que succionaras hacia ti todas las galaxias cercanas y solo dejaras escapar pequeñas fugas de luz.

21...

No, no, no...

¡Aléjate!

¡Sé a qué has venido con tu cuello blanco, basal carnosa y color hueso! Aléjate asquerosa ave de rapiña. Apareces cuando la desgracia ha hecho nido para para posarte altivo como en tu escudo.

¡LÁRGATE!  
¡LÁRGATE!  
¡LÁRGATE!

Por favor, deja que mi niña se estalle y descomponga, necesito ver que su forma ya no es mi forma, que es un algo otro que ha merecido mutar.

No ufanes de tu semblante que a muchos ha decepcionado; prometo que si alargas tu pico te buscaré, no importa que me demore eternidades, y cuando te encuentre, molere tus huesos y los usare para curar el reumatismo y la parálisis de los cazadores, para que siempre puedan levantarse y salir a acabar con los tuyos.

Haz algo, viento, te lo ordeno, vomita hasta derrumbar todo a tu alrededor, no importa que yo también sea presa de tu ira. ¿Por qué te quedas quieto?

AHHHHHHH...

¡Qué necio y frustrante eres!

**Pregunta el curioso:**

La mujer se abrió una herida en el brazo con sus dientes, chupó su sangre y luego la escupió para alejar al ave, ¿Se puede hacer eso?

**Responde el Experto:**

Es importante decir que la fuerza de mordida, que es generada por la máxima fuerza entre los dientes maxilares y mandibulares, depende de muchos factores, entre ellos la eficiencia masticatoria, la dieta, edad, sexo y del tipo de movimientos de fuerza que el susodicho realice, movimientos que a su vez son intervenidos por el sistema nervioso, entre otros factores; dado el estado de la mujer puedo decir que sí, se puede hacer eso.

Tranquilo, no culpo tu perpetua indiferencia, todo lo contrario, tus acciones me han beneficiado.

Al desprender mi piel, en un acto que no fue humano ni animal, pude sentir que la muerte no es mi compañera; siento como si las flaqueadas falanges de mis manos se convirtieran en raíces y se mimetizaran con la llanura, y el color ocre de mi piel se enclavara a este lugar en un acto inconmensurable, infinito y bello.

Las lipoproteínas de baja densidad deben estar por debajo de los cincuenta miligramos por decilitro; sí, a pesar de todo el sebo de cerdo que he tenido que comer ante la escasa posibilidad de una tarta con leche de almendras, sé que con el escupitajo he liberado toda esa grasa consumada y retorcida de mi cuerpo, esa que destruye hasta la más pequeña de las esperanzas.

35, 36, 37...40.

Ya puedes caer con más calma, mi niña.

He saqueado a la sagaz e inoportuna ave de cuello blanco que intentó llevarte como a una de sus crías para alimentarte, comerte tus ojos y amaestrarte, y luego posar en los álbumes de historia que tienen dibujos a todo color, plastificados y con pegatina.

45...

Estamos nuevamente tú, el viento y yo. Pronto solo él y yo, pronto solo yo y algún día no muy lejano seguirán solo los tallos; por ahora solo queda poner todo el peso fuera de sí para que los tallos se doblen y me impulsen hacia arriba y pueda rebotar en el aire como única manera de exorcizarte, lanzarme como cuando yo te alzaba y sentías que volabas, mi pava, mi pavita.

Mientras tú vuelas por última vez, en caída, con el peso de mi angustia, yo muevo mi cuerpo hasta fluir con las sales y abrir los poros de mi cuerpo para en cada orificio sembrar una palma.

¿Te das cuenta, arrogante viento? Mira como bailo sin cesar sobre mis rodillas para demoler sin temor mis tejidos y así habitar nuevos músculos, las venas marcadas de mi frente están tan dilatadas de excitación que las arterias extracraneales se dispersen entre mi dermis delgada.

No hay vuelta a atrás. Ni las rocas Cianeas pueden impedir el balanceo de este tallo.



**Pregunta el curioso:**

¿Es posible generar una fuerza de impulso en una palma de cera, tal como lo hizo la mujer, para generar un rebote en el aire?

**Responde el Experto:**

Para generar altura en un salto, impulsada por un objeto, esta tuvo que generar una gran fuerza cinética gravitatoria, ayudada en este caso por una fuerte flexión de la palma para que esta le genere potencia; pero la palma de cera no tiene esa capacidad de flexión, entonces la mujer no pudo generar, por ende, dicho salto con altura y rebote.

**Pregunta el curioso:**

Pero es evidente que sucedió la acción. ¿Cómo pudo darse esta fuerza de aceleración o impulso si la palma no tiene, como usted lo dice, dicha flexión?

**Responde el Experto:**

No tengo respuesta a esa pregunta.

Con el chasquido de mis dientes formo una caja musical,  
 con la música remuevo mis intestinos,  
 con la mierda abono el patio trasero de las casas abandonadas,  
 con la soledad de las termitas hago polvo los recuerdos,  
 con el lóbulo occipital amaso una barca,  
 con el mar me baño y que el sol intente secarme para que se atenga al poder de las montañas donde él  
 acostumbra *escondese*

50 51 Hasta el eco podría perderse en este silencio. Quiero que los días permanezcan así, doblgando al incesante ruido a perder su espacio. Sé que en la nada es cuando más vemos el todo, pero estoy dispuesta a combatir un monstruo más, varios, si es necesario.

Ni el golpe de mi niña se escuchará, no se quedará impregnado en mí como el dolor de cabeza que me producen las uvas pasas; esa es la benevolencia que ofrece el ponerse frente a la oscuridad.

Si algo llega a suceder, como es primario en la naturaleza, invocaré a Harpócrates y me las arreglaré para alagar el silencio.



La bata de cuadros ya parece un punto sin color.

El viento se ha ido, ingenuo y cobarde.

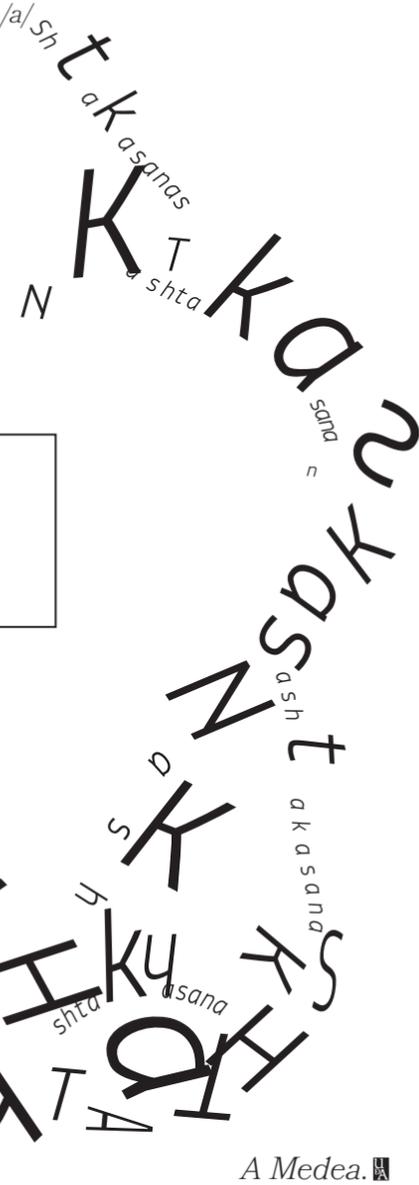
Ahora me haré amiga de los escarabajos, beberé de su bioluminiscencia y aprenderé, como ellos, a viajar en línea recta utilizando la Vía Láctea para cambiar de palma o habitat, si así ellos quieren, pero eso sí, con la plasta que deje el cuerpo haré una bola y rodaré cuando esté cansada de caminar.

57, 58, 59...

Este tallo empieza a apretar mis pulmones.

Ashtakasana para recuperar el aliento, *ashtakasana*, /a/s/h/t/a/k/a/s/a/n/a/

60.



**Pregunta el curioso:**  
¿Es posible recuperar el aliento?  
El experto no responde, muere de un infarto.

A Medea.



**1° Premio internacional de Cuento, Universidad de Antioquia**

**José Barcelona Martínez**

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

**Beatriz Elena Duque Hincapié**

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

**Catalina Contreras Urrea**

**14° Premio Nacional de Creación Audiovisual, modalidad cortometraje**

**Carolina Mejía Salazar**

**45° Salón Nacional de Artes, Mutis 2020**  
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

**Nicolás Bonilla Maldonado**

# La mujer otoño

**Ricardo España Velásquez**

Maestro en Arte Dramático U. de A., Director de la compañía DeReojo Teatro (Medellín-Colombia), Actor, Dramaturgo y Director, [derreojoteatro@gmail.com](mailto:derreojoteatro@gmail.com)

Una pequeña sala, la luz es emitida por dos lámparas, una de pie y otra de mesa. Por las paredes afiches de cantantes y películas, un sinnúmero de porcelanas, platos decorativos de diferentes países y estantes llenos de licores aún sin destapar.

Karla: Mírame cuando te lo digo.

Mirlo: No, hoy no quiero mirarte a la cara.

Karla: Siempre me miras y cuando lo haces parece como si tuviera un espejo ante mí.

Mirlo: El hecho de que seas casi mi madre no te da la potestad de pedir eso y menos en este momento.

Karla: La vida es dura, nadie dijo que no lo iba a ser, nadie dijo que al mundo nosotros veníamos a pasar de lo mejor. ¿Quieres comer algo?, tengo pastas del domingo.

Mirlo: Estoy cansado de ese juego de letras en medio de las palabras.

Karla: Pues si estás tan cansada debes hacer algo para poder seguir viviendo. Aquí estamos pensando en que cada día que pasa nos podemos morir.

Mirlo: No me preocupa morir, me preocupa el cómo voy a morir, el problema de la vida siempre será el cómo.

Karla: Ya hemos visto a tantas morir. A tantas irse.

Mirlo: Quiero un chocolate.

Karla: No creo que acá exista un lugar cercano donde comprar un chocolate.

Mirlo: ¿Quién dijo que iba a comprarlo?, yo siempre cargo lo mío, siempre cargaré lo que quiero. Así como siempre tengo que arrastrar con todo lo que soy.

Karla: No es momento para arrepentirse.

**(Pausa).** Si vas a comer chocolate me regalas un poco, por favor.

Mirlo: ¿No lo odiabas?

Karla: Creí odiarlo, a Pastora le encan...

Mirlo: No quiero hablar más de eso. Estoy cansado de esta vida, de estos vestidos, de estos tacones, de esta sensación de vomitar de miedo cada vez que camino por la calle, esto no es fácil.

Karla: No. **(Pausa).** ¿Estás llorando?

Mirlo: Sí, ¿No debería hacerlo?

Karla: Cuando pasa algo como esto vale la pena volverse río.

Mirlo: Pues yo me quisiera ahogar en el mar.

Karla: El mar es demasiado grande, te perderías y nunca volverían a encontrarte.

Mirlo: Pues sería mejor. Pastora hubiera sido más feliz si se la hubiera comido un cardumen de peces y no...

Karla: Por favor, Mirlo, no lo digas. Estoy derrotada, lo tengo que confesar, cada vez es más difícil vivir.

Mirlo: Siempre ha sido difícil vivir bajo nuestra condición.

Karla: No me parece que esto sea una enfermedad.

Mirlo: Solo dije condición.

Karla: ¿Por qué te la quitas así?, la vas a dañar.

Mirlo: Me da calor esta peluca, tengo que pensar con la cabeza fresca, que le entre aire, ella es la que toma las decisiones.

Karla: Tic, tac, tic, tac, tic, tac.

Mirlo: Me gustaban mucho.

Karla: ¿Qué?

Mirlo: Los tic, tac, ¿recuerdas?, eran esos pequeños dulces en esa cajita de plástico transparente.

Karla: Me refería al tiempo.

Mirlo: Yo me refiero a lo mismo, ¿Cuándo fue la última vez que comiste tic - tac?

Karla: ¿Es con c o con k?

Mirlo: Un sonido es un sonido, no tiene ortografía, los sonidos se entienden solos, están ahí y llegan al oído, como ese grito espantoso de Pastora.

Karla: Trata de no pensar en eso.

Mirlo: No es de tratar, es solo que no lo puedo evitar.

Karla: ¿Te vas a desnudar?

Mirlo: Sí, no quiero más esta ropa, no quiero ser más esto.

Karla: Haz lo que quieras, a esta hora de la noche puedes hacer lo que desees.

Mirlo: A cualquier hora del día puedo hacer lo que me plazca, igual voy a morir.

Karla: Todos vamos a morir.

Mirlo: Es que no entiendo por qué nos ven así, por qué nos ven como bichos raros.

Karla: Porque cuando la mente es estrecha no alcanza a dimensionar el todo, se queda perdida, se queda ahí, con la poca información que cabe. Ven para acá.

**(Silencio).**

Mirlo: Me gusta cuando me haces cosquillas en la cabeza, hace mucho no lo hacías, además casi siempre estoy con la peluca, siempre soy otro.

Karla: Tu pelo es muy lindo.

Mirlo: Se me está cayendo.

Karla: A todo el mundo se le cae el pelo.

Mirlo: Pero a mí más que a todo el mundo, debí haber nacido diferente.

Karla: Antes de nacer no sabías qué querías ser.

Mirlo: ¿Crees que hemos vivido muchas vidas?

Karla: Lo creo.

Mirlo: Entonces, si hemos vivido muchas vidas viviremos más hasta llegar a una supuesta perfección.

Karla: La perfección no existe.

Mirlo: Con razón me siento como el ser más imperfecto del mundo.

Karla: Todos somos imperfectos.

Mirlo: Sí, pero nosotros somos basura, somos un escándalo a donde vamos.

Karla: Solo somos diferentes Mirlo ¿Vas a comer, entonces?

Mirlo: No.

Karla: Duerme, necesitas descansar.

**(Silencio).**

Mirlo: No, no voy a descansar, no como tú quieres, siempre me mandas a descansar y yo no quiero descansar ahora.

Karla: Me puedes hacer el favor de dormir un poco.

Mirlo: No eres mi madre, no eres eso. La de verdad murió a mis 22, cuando yo tenía 16. Siempre lloraba cuando le decía que mi cuerpo no era este, que quería ser mujer. Me hablaba de Dios, yo le decía: si Dios quería lo mejor para todos porque me dio este empaque que no me corresponde.

Karla: Deja ese cuchillo.

Mirlo: Estás vieja. ¿Sabes qué pasó después de que a Pastora la golpearon y la violaron los 5 tipos esos homofóbicos de mierda? La cortaron, su mano salió volando.

Karla: Por favor, Mirlo, me asustas, suelta ese cuchillo.

Mirlo: No me digas Mirlo, soy Fabio. Maldita sea, soy Fabio, maldita sea mi nombre, mi cuerpo. Y luego la empalaron, a Pastora, ¡la empalaron! Es que nos matan, nos matan a todos, por ser hombres, mujeres, niños, negros, perros, homosexuales, travestis, indígenas, sindicalistas, trans... nos matan.

Karla: **(Llora)** No te cortes más, por favor.

Mirlo: Yo me corto lo que quiera. Yo hago lo que se me dé la gana, Octavio.

Karla: **(Llora)** Sé que fue duro, sé que fue fuerte.

Mirlo: ¿Duro? ¿fuerte? No hay palabras. Cuando volví en mí no podía creer todo lo que veía. Pastora ahí, no, Manuel ahí, cortado, mutilado. Era como ver un otoño, ver a la mujer otoño con las hojas caídas. No, no se le cayeron, se las cortaron, estaban regadas, era un tapete de esos de película, como cuando llega el otoño, como cuando está todo café, el piso lleno de muerte. Pero el piso no era café, era rojo, había una mano, pedazos de dientes. A ellos los provocó nuestro aspecto, nuestra forma de ser, nuestras profundas ganas de intentar ser felices, por qué no nos dejan ser felices. Al comienzo, al comienzo. Todo comenzó... Un hombre se acercó a él, a Pastora, le dijo algo al oído, nosotras o nosotros o nosotres hablábamos del fin del mundo. Pastora le dijo que no interrumpiera. El hombre insistió. Pastora se volteó y le dijo que era de mala educación interrumpir una conversación ajena. Ahí fue el primer golpe, yo quedé impactado, en *shock*, quieto, ella, él, en el piso, los hombres la pateaban, había gente alrededor y nadie hacía nada. Nos matan, nos matan por ser diferentes. Voy a dormir, ahora sí quiero descansar.

Fin. 🗨️



# Espasmos de un personaje

## Una contracción sostenida e involuntaria (Texto libre para ser montado)

Estefanía Gil Suárez

Licenciada en Educación Básica en Danza, investigadora del cuerpo,  
elcuerposinnombre@gmail.com

**La desobediencia permite jugar con la realidad; la rebeldía permite encuentros con la libertad. El ejercicio creativo, hace posible la construcción de diálogos desde lenguajes no habitados desde la cotidianidad. Desobedecer hace viable el encuentro de nuestro personaje con la oscuridad rebelde de la existencia misma. La pregunta es: ¿ha sido usted un personaje que sufre de espasmos? ¿qué tan rebeldes son sus espasmos?**

### Sinopsis:

La contracción sostenida e involuntaria de la mente de un hombre abulta el trasegar de su vida, reduciendo de manera prolongada la oxigenación de su existencia. Todo esto solamente para pretender llegar a ningún lugar. ¿Esto sería posible?

### Personajes:

**HOMBRE** (Sin nombre, sin edad ni descripción física).

### VOZ EN OFF

### ÚNICO ACTO

*(EL ESPACIO VACÍO. AL FONDO EN LA PARED, JUSTO EN LA MITAD, SE VEN UN PAR DE OJOS QUE OBSERVAN AL INFINITO. NO HAY CUERPO, SOLO OJOS. DE REPENTE EMPIEZA A APARECER SOBRE LA PARED LA PALABRA "ESCRIBIR" DE MANERA ALEATORIA, Y AUMENTANDO LA VELOCIDAD. LOS OJOS OBSERVAN AL FRENTE, TAN SOLO PARPADEAN. POR UN MOMENTO LA PARED LLENA DE PALABRAS SE SUSPENDE CON LA IMAGEN DE LOS OJOS ABIERTOS. TODO SE OSCURECE).*

*(APARECE UN HOMRE POR EL ESPACIO CAMINANDO EN ZIGZAG Y DE ESPALDAS, MIENTRAS SE DESPLAZA, SUS MIEMBROS SUPERIORES —BRAZOS, ESPALDA, CABEZA, TORSO, COLUMNA— ESCRIBEN SIN PARAR DESDE LA ACCIÓN HASTA LLEGAR AL PROSCENIO DEL ESCENARIO. SE DETIENE. DE ESPALDAS).*

**HOMBRE:** Escribía porque necesitaba gritar, escribía porque necesitaba llorar en silencio. *(SE DESPLAZA POR EL PROSCENIO DE ESPALDAS).* Hemos hecho tanto con tan poco que cualquier cosa puede suceder, ahora todo puede suceder. ¿Por qué resistirse? O, más bien, ¿Qué es resistir...? Escribía para sentirme, escribía para escucharme, escribía desafortunadamente, desprevénidamente todo lo que fuera posible. Escribía porque sí. *(SE DETIENE. SE ESCUCHA SU RESPIRACIÓN. SU BRAZO DERECHO SE EXTIENDE LENTAMENTE HACIA EL ESPECTADOR. LUEGO GIRA LA CABEZA HASTA QUE SU ROSTRO SE ENCUENTRA CON SU MANO DERECHA).* Aún tengo ganas de sentir el río de lágrimas que solía correr por mi rostro. Aún tengo ganas de salir corriendo mientras apoyo mi cuerpo en medio de la nada.

*(DE REPENTE LA ILUMINACIÓN DEL ESPACIO CAMBIA, TODO SE TORNA A UN CUARTO DE HOSPITAL. PEQUEÑAS LUCES APARECEN DE MANERA ALEATORIA, ACOMPAÑADAS DE SONIDOS COMO CUANDO*

*SE CORTA UN PEDAZO DE ICOPOR. EL HOMBRE INTENTA TAPARSE LOS OÍDOS, SILENCIAR LAS LUCES, HASTA LLEGAR AL DESESPERO. SOLO REPITE).*

**HOMBRE:** ¡Por favor! No quiero visitas. Compréndame, no quiero visitas, así estoy bien. Por favor no lo permita.

*(EL HOMBRE REPITE HASTA QUE EL ESPACIO EN SU TOTALIDAD REGRESA AL ESTADO ANTERIOR, AL CUARTO DE HOSPITAL. EL HOMBRE EN ESTADO DE CONFUSIÓN EMOCIONAL OBSERVA ALREDEDOR Y SE QUITA LA ROPA. CADA PRENDA ES COLGADA EN EL ESPACIO COMO PEDAZOS DE CARNE EN EXHIBICIÓN, CUANDO TERMINA).*

**HOMBRE:** Todo caminar es una progresión uniforme, y en él, toda ruptura supone contingencia o accidente.

*(ENTRA UNA LUZ. EL HOMBRE DEBAJO DE ELLA SE MUEVE EN COMPAÑÍA DE UNA VOZ EN OFF).*

**VOZ EN OFF:** A partir de este momento, nuestro hombre se llama personaje. Descripción: El personaje desea vivir como si fuera el último día de su vida. Algo de bruma se posa en su aspecto. Desea un vino. ¿Cómo se siente saber que es el último minuto? La palabra, las letras asoman su rostro sobre el personaje. ¿Cómo puede cerrar los ojos sabiendo que no puede hacerlo? Otro cuerpo como si no fuera de uno, como si no fuera de él, eso es lo que soy, ¡disculpe!, eso es lo que es nuestro personaje.

*(EL PERSONAJE SE TROPIEZA, CAE. EL ESPACIO REGRESA A LA ATMÓSFERA ANTERIOR DE LA VOZ EN OFF).*

*(HOMBRE OBSERVA LA ÚLTIMA PRENDA DE ROPA COLGADA EN EL ESPACIO).*

**HOMBRE:** Los estados de ánimo me confunden, pareciesen pequeños lugares de verdad.

*(EL HOMBRE EN UN JUEGO CORPORAL DE RETROCESO POR EL ESPACIO, SE PONE DE NUEVO CADA PRENDA COLGADA, EXHIBIDA Y NO VENDIDA. CUANDO TERMINA CAE LENTAMENTE DE RODILLAS).*

**HOMBRE:** En definitiva, somos filetes bien servidos en la mesa (**RIE**), o ... en definitiva puedo ser quien se me ocurra, ¿yo?... ¿usted?... ¿él? A los demás solo les queda ser lo que son, o... lo que somos.

*(EL HOMBRE PERMITE DESGARRAR SU CUERPO MIENTRAS SE OBSERVA EN LA FANTASÍA DE LA IMAGINACIÓN. BAILA POR EL ESPACIO, EN UNA VELOCIDAD QUE VA EN CONTRA DEL TIEMPO, SU CUERPO SE FUNDE EN LA TEXTURA TERRENAL).*

**HOMBRE (EXTASIADO):** ¡Mi cuerpo se fragmenta como pedazos de libros abiertos!

*(DE REPENTE LA ILUMINACIÓN CAMBIA, Y TODO SE TORNA DE NUEVO A UN CUARTO DE HOSPITAL, CON LAS PEQUEÑAS LUCES QUE APARECEN DE MANERA ALEATORIA, ACOMPAÑADAS DE SONIDOS COMO CUANDO SE CORTAN PEDAZOS DE ICOPOR. EL HOMBRE INTENTA TAPARSE LOS OÍDOS, SILENCIAR LAS LUCES, HASTA LLEGAR AL DESESPERO. SOLO REPITE).*

**HOMBRE:** ¡Por favor, no quiero visitas, así estoy bien! ¡Por favor no lo permita...!

*(ENTRA UNA LUZ. EL HOMBRE DEBAJO DE ELLA, SE UBICA EN POSICIÓN NEUTRA. VOZ EN OFF).*

**VOZ EN OFF:** Momento crítico para nuestro personaje. Las visitas no son bienvenidas en su cuarto. ¿Quién es? ¿Qué es? ¿Por qué?

*(DE NUEVO TODO SE TORNA AL CUARTO DE HOSPITAL).*

**HOMBRE:** ¡No! Por favor no lo permita, comprenda que así estoy bien. *(SE ACERCA AL PROSCENIO, LE SUSURRA AL ESPECTADOR).* Pongo en peligro mi existencia estando en un cuarto conmigo, eso me gusta..., la posibilidad de no existir, siempre es más interesante.

*(DE NUEVO APARECE UNA LUZ, EL HOMBRE SOLO ENTRA EN ELLA PARTES DE SU CUERPO. VOZ EN OFF).*

**VOZ EN OFF:** Nuestro...

**HOMBRE (INTERRUMPE VOZ EN OFF):**  
Permítame seguir desgarrando mi cuerpo...  
(EXTASIADO BAILA POR EL PISO).

(POR UN MOMENTO TODO SE DETIENE,  
SE ESCUCHAN PASOS QUE SE ACERCAN.  
EL HOMBRE SE PONE DE PIE, ASUSTADO  
OBSERVA A LOS LADOS. SOLO RESPIRA  
DESPUÉS DE CADA PASO ESCUCHADO.  
CUANDO EL SONIDO DE LOS PASOS SE  
DETIENE, UNA PAUSA DE 3 A 5 MINUTOS  
HABITA EL ESPACIO. EL HOMBRE, INCLUSO,  
DEJA DE RESPIRAR. TODO SE OSCURECE).

**HOMBRE:** La reverberación de mi voz me hace recordar lo inútiles que somos. Frente al acto infantil nos quebramos con el juego, nos permitimos huir. ¿Cómo comprender que también es posible desear no venir de algún lugar?

---

(EL ESPACIO SE ILUMINA Y SE HUMEDECE  
LENTAMENTE).

**HOMBRE (HABITANDO EL ESPACIO SIN ENERGÍA Y CON LOS OJOS VENDADOS):**  
Arrancar forzosamente los pedazos de mi piel, me permite disfrutar dolorosamente de las rupturas que hacen parte de la historia de la increíblemente mundana humanidad. (RÍE COMO UN NIÑO PEQUEÑO). Vengo de un mundo al revés y no tengo intención alguna de enderezarlo. Soy detenido, me gusta como la atemporalidad me produce movimientos inconscientes.

(SE ESCUCHA EL SONIDO SUTIL DE UN  
TIMBRE, SEGUIDO DE UN MINUTERO QUE  
EMPIEZA A CORRER).

**HOMBRE (ANSIOSO):** Mis pesadillas permiten los disparos de las cicatrices grabadas en mi cuerpo. Masas que se ennegrecen en el palpitar contaminante de la ciudad, trasiegan equilibrios precarios de delgadas tintas que marcan los caminos.

(EL MINUTERO ACELERA SU RITMO,  
HOMBRE CONTINÚA SENTADO EN LA  
PALABRA).

**HOMBRE (EN SUSURRO):** No tienen ojos, en realidad ven solo lo que piensan, como ¿yo? ¿cómo él? ¿cómo quién? (MIRA A LOS LADOS). Me gusta galopar entre las voces bajas (SE

ACELERA), desnudando los cadáveres, naufragando en la indiferencia para huir de la ambigüedad de las palabras. (SU CUERPO EMPIEZA A BALANCEARSE HACIA LOS LADOS. EL MINUTERO MARCA CADA SEGUNDO CON MÁS VELOCIDAD). Ya solo esto implica una hermosa alteración de conciencia. (RÍE A CARCAJADAS MIENTRAS SE BALANCEA RÁPIDAMENTE, HASTA QUE SE ESCUCHA EL SONIDO SUTIL DE UN TIMBRE. EL ESPACIO SE HA HUMEDECIDO EN SU TOTALIDAD. EL HOMBRE SE SUSPENDE EN UNA PIERNA). Me extasían los ojos de vagabundo, mi alma vacía se relaciona con la inmovilidad (CAE AL PISO COMO SI LO HUBIERAN SOLTADO DE ALGÚN LUGAR).

(ENTRA UNA LUZ. SOLO SE VE SU SOMBRA).

**VOZ EN OFF:** Nuestro personaje...

**HOMBRE (INTERRUMPE VOZ EN OFF):**  
¡No....! (SE PONE DE PIE) ¡Ahora...no! (CAE).

---

(TODO SE TORNA A CUARTO DE HOSPITAL,  
DEJANDO APARECER LAS PEQUEÑAS  
LUCES DE MANERA ALEATORIA ACOMPAÑADAS  
DE SONIDOS COMO CUANDO SE  
CORTAN PEDAÇOS DE ICOPOR. ESTA VEZ  
EL HOMBRE YA NO INTENTA SILENCIAR  
LAS LUCES, NI TAPARSE LO OÍDOS, SOLO  
SE DESESPERA LENTAMENTE. GRITA).

**HOMBRE:** ¡Hey, por favor! (DE INMEDIATO EL ESPACIO SE AQUIETA POR 30 SEGUNDOS. EL HOMBRE SE HUMEDECE EL ROSTRO. SUENA UNA PUERTA QUE SE ABRE. EL HOMBRE SONRÍE AL ESPECTADOR).

**HOMBRE (EN SUSURRO):** Gracias... he muerto por última vez. (RÍE A CARCAJADAS).

(TODO SE OSCURECE).

---

(EL ESPACIO VACÍO. AL FONDO EN LA  
PARED, JUSTO EN LA MITAD, SE VEN UN  
PAR DE OJOS QUE OBSERVAN AL INFINITO.  
NO HAY CUERPO, SOLO OJOS).

**FIN.** 🗨️





# La búsqueda del náguatl como práctica artística en la obra de Miguel Polling Zimmermann

Germán de Jesús Arrubla Arrubla

Artista Plástico y Visual, coleccionista y ambientalista,  
germanarrubla@hotmail.com

A propósito de la generosa donación al Museo de Antioquia de varias obras del artista Miguel Polling Zimmermann por parte de su familia, considero oportuna una aproximación a su proceso artístico y búsqueda personal como hombre de conocimiento.

Miguel Polling nació en Barranquilla, hijo de padre holandés y madre alemana. Por cuestiones de trabajo, su familia se mudó a Sabaneta, Antioquia, cuando él era muy niño. En el colegio debió enfrentar el matoneo de compañeros porque su estatura era mayor y porque acompañaba a misa a su abuela holandesa, quien nunca aprendió a hablar el español y llevaba ropas extrañas para el común de la gente en esta región. Estudió Ingeniería electrónica en la Universidad Pontificia Bolivariana, aunque debió suspender esos estudios por una lesión de columna ocasionada por su caída desde lo alto de un árbol. Durante el tiempo de su recuperación se dedicó a la técnica del bonsái y tomó la decisión de abandonar la ingeniería y matricularse en la carrera de Artes de la Universidad de Antioquia. Allí adelantó estudios y demostró sus destrezas en el dibujo, en técnicas del grabado como la tinta seca y agua fuerte; además exploró en pintura, collages y fotografía.

Durante el tiempo que tuve la oportunidad de acompañarlo, me percaté de su fascinación con las culturas japonesa e indígenas latinoamericanas, en especial las de la Amazonía y la de los Toltecas en México. No lo asistía interés alguno en indagar sobre su origen europeo desde su proceso artístico: su fascinación estuvo en Latinoamérica y en las disciplinas japonesas e insistentemente buscó aproximarse a ellas con una mirada descolonizadora, para recabar y auscultar sus conocimientos ancestrales.

## El cuestionamiento

Muchas de las obras de su primer período son inéditas y no fueron expuestas al público, manteniendo ese privilegio en quienes pudimos verlas en su casa. Esta etapa está marcada por una mirada crítica a los procesos de colonización y evangelización. Es un momento con un acento muy similar al usado por el artista argentino León Ferrari; Polling procesa su lenguaje, influenciado de alguna manera por el arte pop. Podemos ver el uso constante de superficies cubiertas por empaques de papas fritas usados como fondos de imágenes de papas, precisamente, pero los del Vaticano (desafortunadamente la mayoría de estas piezas se deterioraron o perdieron).

En 1980, Polling hizo su primera exposición individual, titulada *Imágenes*, en la Sala de Arte de la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia. En ella daba cuenta de su producción artística en la década anterior. En el texto que acompaña dicha muestra, Hugo Santamaría incorpora una cita de Eugenio Barney Cabrer a, sin dar mayores referencias:

De este encuentro pues, nada surgió de inmediato para la cultura plástica. A cruz y espada, viruela y hambre, mandoble y horca, con arcabuces y perros y al amparo de las divisiones intestinas de los indígenas, el “puñado” de europeos acabó de un tajo con la tradición plástica aborigen. Los templos



Miguel Polling el día de su graduación como bachiller. Germán Arrubla, a partir de una copia análoga

fueron destruidos y sobre ellos edificadas las capillas cristianas.<sup>1</sup>

Santamaría, además, prosigue, en esta extensa cita que me parece apropiada por su escasa circulación, por lo que he decidido incorporarla completa:

A manera de exordio a la obra de Miguel Polling, esta cita de carácter histórico-social [de Barney Cabrera] ayuda a comprender mejor la intención temática y el lenguaje plástico de una producción que muestra los vaivenes permisibles de todo comienzo y apenas se inicia con visos de homogeneidad. La historia del arte recurre a otras disciplinas o saberes para ubicar adecuadamente una obra; se apropia de la arqueología, la política y/o la religión; y por su parte el trabajador del arte puede —y debe— hacer otro tanto. Es así como Miguel Polling retoma de manera especial el ámbito político-religioso: parte del conocimiento y la comprensión del anquilamiento racial y cultural iniciado en el siglo XV de la historia de América —y de otros continentes. / No hace un recuento de los acontecimientos, se limita a presentar las características y situaciones a las que actualmente han llevado esos hechos, en momentos en que, de la Inquisición, se ha pasado a la advertencia a sus súbditos “rebeldes” por parte del pontífice a no inmiscuirse en asuntos que no sean los del amor fraternal sin distingos de clase o color, y los arzobispos —Virreyes fueron relegados a nuncios y cardenales. / ...En algunas facetas de su

representación se observa el resultado de esos cambios. El adoctrinamiento demoníaco de la colonia ha sido reemplazado por los encuentros juveniles y las convivencias. Se ha despojado de la capucha a los inquisidores para mostrar el rostro amable del jerarca a través de la televisión, en dramática competencia con la simpática faz de Carter o la angelical figura de ‘Marco’. Del encastamiento en oscuros conventos se pasa a ser un papa viajero, universal. Su imagen ya no llega tardía como en siglos pasados, con meses y años de retraso a causa de penosos viajes marítimos, en estampas litografiadas en España, Italia o los Países Bajos, sino en directo, casi instantáneamente desde cualquier lugar terreno gracias al ‘Milagro’ de las comunicaciones. / El Papa es pues, como tantas otras, una imagen visual de consumo, a la que Polling le agrega, superándola, una dosis de sarcasmo y amarga ironía no exenta de humor. / Su trabajo se sitúa en un expresionismo emotivo, a veces ofuscante. Utiliza además de la textura táctil, el material, el collage. El cromatismo es fulgurante, directo, con predominio de colores primarios planos o ligeramente degradados. El lenguaje icónico es radical, inmediato, su contenido parece rozar con la pancarta; en eso radica su peligro: el mensaje se presenta tan elocuente sin evasivas que aparenta ser inicu; el propósito sin embargo es racional, pausado, la intención crítica mesurada. Desde luego existe cierto desorden, pues un proceso de investigación no puede ser codificado unilateralmente, las ideas son claras pero la manera de expresarlas a veces no lo es, la forma parece anarquizarse, diluirse. Si bien la forma no es lo más importante, ella es la encarnación y concreción de la experiencia transmitida, después de todo debe producirse un arte de calidad. / A diferencia de los fanáticos al mero esteticismo formal, desligados por acción u omisión de todo contacto con la realidad circunstancial, en la obra de Miguel Polling el significado está íntimamente ligado al contexto social y ubicado categóricamente en su correspondiente marco histórico. El contenido gana a la imagen, pero en ella, en su estructura, radica el fundamento de aquél; de ahí que su investigación, más que a lo visual, incite a conceptualización. / Conceptualización y análisis de un aspecto concreto como es el fenómeno de la religión —caso la católica— y su incidencia actual a cinco siglos de impuesta en América y posteriormente en África y otros lugares más.<sup>2</sup>

## El despertar

A inicios de los ochenta, Polling comenzó a frecuentar el Municipio de Caldas (Antioquia), donde entabló una fuerte amistad

<sup>1</sup> Eugenio Barney Cabrera, en: Hugo Santa María, Sin título, *Imágenes* (Medellín: Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia, 1980), folleto de exhibición, sin más datos disponibles.

<sup>2</sup> Hugo Santa María, Sin título. En: *Imágenes*. (Medellín: Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia, 1980) folleto de exhibición, sin más datos disponibles.

<sup>2</sup> Ver: Carlos Castaneda, *Las enseñanzas de Don Juan*. (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1974); y Carlos Castaneda, *Viaje a Ixtlán*. (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1975).

con un grupo de jóvenes universitarios muy entusiasmados con los libros de Carlos Castaneda, los cuales estaban en furor durante aquella época (la cultura tolteca es origen del linaje de náhuatl —o chamanes—). Todos inquietos, practicantes de las orientaciones consignadas en “Las enseñanzas de Don Juan”. Polling, ser sensible e independiente, abierto a nuevas formas de habitar el mundo y siempre dispuesto a romper paradigmas, se adhirió al grupo y emprendió un nuevo camino: la disciplina del auto control, el descontrol y los “no hacer” (en el imaginario castanediano) coparon su rumbo.

Era frecuente que adelantara sus prácticas con el grupo de “Toltecas” en Caldas (grupo interdisciplinario de estudiantes de diferente lugar, que tomó ese nombre para dialogar en torno a las lecturas de Castaneda y fundaron entonces un sitio cultural con imaginarios de esta cultura a modo de decoración), reunidos hasta altas horas de la noche o muy de madrugada: se trataba de nuevas acciones nada convencionales, que podrían pensarse como una especie de contra-deporte, contra-corriente o

contra-normalidad, por lo descabellado que podría ser contemplarlo desde la razón. “Parar el mundo”, “parar el diálogo interno”, “borrar la historia personal”, “perder la importancia personal”, “ser inaccesible”, “tomar lo menos posible del mundo y de los otros”, fueron preceptos planteados por Castaneda que Miguel fue adhiriendo a su rutina de vida<sup>3</sup>. Muy obsesivo, vinculó estos comportamientos a las instancias de su cotidianidad, cuidando siempre no afectar su mundo inmediato ni a las personas con las que interactuaba: es el plano del “Tonal”. Según Don Juan Matus, persona (o personaje) del célebre libro, Nagual (o Náguatl) es el chamán, “el hombre de conocimiento”: cuando se logra la cúspide de la autodisciplina y control y se elige un camino de corazón y se le sigue. El Tonal es el organizador del mundo: es todo lo que somos y conocemos, lo que nos envuelve y percibimos ordinariamente, pero tenemos también que reducir o soltar aquello de lo que debemos desprendernos.

Alternó al camino emprendido, sus planteamientos estéticos dieron un giro drástico. La necesidad de acrecentar sus estados de

consciencia se convirtió en *leitmotiv* de sus nuevas prácticas emprendidas. Sus dibujos de estándares académicos y proporcionados dentro de la retícula establecida empezaron a dar un viraje y mostraron cambios drásticos, al igual que el guerrero náhuatl, que pierde su forma humana para transformarse en animal.

Apareció así el *alter-ego* de Polling: transformado en entes eróticos deformados y monstruosos para los cánones tradicionales y convencionales. Las flores y plantas alucinógenas invadieron sus imaginarios dialécticos, los seres amorfos, andrógenos o animalizados se configuraron en una especie de travestismo náhuatl. Se trata de una anti-narrativa que iba en contra de sus planteamientos anteriores. No fue infundado ni casual el salto formal y conceptual que logró su propuesta: Polling no fue complaciente con lo aprendido y con lo dominante en la escena local y nacional, estaba desligado de la academia y lo “debidamente correcto”, ubicándose bien lejos del “buen arte”. Fue así como el “no hacer” se instauró en sus discursos pictóricos: des-aprendió e inició el camino del cinismo (en referencia al pensamiento fundado en la antigua Grecia por Diógenes de Sinope) con la clara intención de adoptar esa escuela como filosofía de vida.

La visibilidad supone vulnerabilidad. Esto le quedó muy claro a Polling, quien persiguió ante todo “la impecabilidad de un guerrero”, pero que por su vocación de creador y transformador consignó —como en una especie de diario o bitácora— un universo alterno que crea y recrea. La construcción estética de ese mundo es su respuesta al “tonal”, contrapuesto al estado del nahuatl, como compendio de esa incesante búsqueda que se instauró en todos los espacios de su vida. Tal vez lo único que lo anclaba a su mundo real, el de “los muertos vivientes” y el de “la muerte como consejera”, tal cual los enunciaba Don Juan a Castaneda en las enseñanzas impartidas. En este punto cabe mencionar también “la muerte de pie” para Ko Murobushi (el último descendiente directo de la visión original del Butoh, creada en 1950 por Kazuo Ōno y Tatsumi Hijikata): donde el

desapego cultural (entendido como irreal) nos devuelve al animal que un día fuimos.

El Zen y su fascinación con la filosofía y la cultura japonesas se reflejaban en su vivero y sus bonsáis, así como en sus teteras y utensilios traídos de Oriente. Los espacios del taller se convirtieron en su refugio... Muchas veces encontré a Polling en función de su mayor búsqueda, como queriendo materializar una metáfora, una obsesión: perder la forma humana, permitirse ser desde su memoria genética-ancestral, para que emergiera la bestia, el tigre, el águila, un ente; otro animal o ser. Algo similar a la búsqueda de los artistas iniciáticos de la danza Butoh, que, en palabras de Ko Murobushi, eran:

sobrevivientes a la bomba de Hiroshima, cuyo impacto fue tan brutal que quedaron en estado de *shock* y el silencio total se instauró dentro de ellos sin modular palabra o gesto alguno, empezaron a sentir y a indagar introspectivamente sobre la memoria corpórea, inscrita en los músculos, las venas las células, los huesos; sus movimientos eran extraños y desconocidos, los sonidos emanados y gesticulados provenían de la oscuridad...<sup>4</sup>

Se trataba de una resistencia a la memoria cultural e impostada, producto de la tradición que se va estableciendo en la sociedad y la civilización. En aquel lugar, donde está contenida la semilla, el ser deviene en otro ser, en animal o en un mundo amorfo, retrocede a los orígenes percibiendo y sintiendo ser pez, ave, o cualquier otro... como si de alguna manera se estuviese re-descubriendo en los eventos y las formas grabadas dentro de nuestro material genético y reconociera la cadena evolutiva planteada por Darwin.

Al contemplar la obra de Polling a la luz de estas teorías y después de constatar su incansable disciplina en el viaje de regreso y el viaje iniciático, planteado por Castaneda, se puede observar cómo el artista plasmó los espacios y los seres que percibió en ese camino de aprendizaje. Fue una forma de aterrizar y de evidenciar lo corroborado, el subjetivismo de sus estados de consciencia

<sup>4</sup> Notas mías de conversaciones con Ko Murobushi, en el Taller impartido por él en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2012.



Paraíso terrenal | Grabado / Linóleo | Miguel Polling  
Cortesía MUUA

acrecentada, los actos de ver enfrentados al miedo y el otro ser que borraba su historia personal. Él plasmó lo que sintió caminando hacia atrás mientras trepaba un sendero que lo lleva a la cima de una montaña, como en un *performance* pegado de una cuerda que sostenía el líder por diferentes trochas, en las que iba con los ojos vendados durante trayectos de largas horas. ¿Cómo se manifestó su conciencia y qué vio durante el largo tiempo sentado al pie de una hoguera a media noche? Basta con mirar las escenas y los paisajes que conforman el corpus de su trabajo para encontrar las respuestas de las diferentes representaciones de ese, su mundo alterno y nihilista, como crítica social o postura existencial.

Definitivamente, todo lo que antecedió a su práctica y reconfiguró el proceso artístico en su segunda etapa, constituyen gestos performáticos: desde las acciones en las afueras de su taller hasta las consignaciones dentro de él... no hay fotografías o videos de ellos, ni hubo ningún interés en documentar esas acciones. Quedan solo pinturas y grabados como documentos y registros de su incansable búsqueda por el poder personal, por la libertad de ser desligada del condicionamiento social y cultural. Para acercarse a la obra de Polling se requiere de un cierto grado de conciencia sobre las acciones que anteceden sus formalizaciones y planteamientos; si no se avanza en tal sentido, existe el peligro de quedarse en lo superficial y lo anecdótico que él fácilmente reduce a figuras monstruosas y grotescas realizadas en impecables linóleos o en descuidadas pinturas. La esencia de su ser artista está en el recorrido que emprendió como hombre de conocimiento, de igual manera que en el *Viaje a Ixtlan*, el guerrero que emprende la marcha en busca de sabiduría nunca podrá retornar a casa: la casa de los afectos, la casa académica, social y culturalmente predecible.

Lo autóctono e indígena, lo cultural y la expoliación colonial, abordados en su primera etapa, se consolidan en su obra final que está gestada a través de sus diferentes acciones en bosques y veredas del campo colombiano, inspirada en el yagé, en la ayahuasca, en las tribus indígenas y en los saberes alternos de un mundo perdido, no científico y no occidental, que tiene asidero en el universo de la percepción y la conciencia universal.

Desafortunadamente, no pudimos contemplar el resultado final de sus búsquedas, en la etapa de su madurez artística: la violencia de este país cegó su vida. La muerte, su consejera, se le presentó como un ladrón disparándole un tiro de gracia.

Anexo: lista de exposiciones destacadas de Miguel Polling Zimmermann:

**1980**

- *Imágenes*. Universidad de Antioquia.

**1986**

- *VII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe*, Puerto Rico;
- *XXX Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá;
- *12 Exhibition Kanagawa Prefectural Gallery*, Japón.

**1987**

- *The Hangá Annual*, Japan Print Association, Japón;
- *XXI Salón Anual de Artistas Colombianos*, Medellín.

**1988**

- *VIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe*, Puerto Rico;
- *XXXII Salón Anual de Artistas Colombianos*, Cartagena, Colombia.

**1989**

- *Made in Medellín, Traveling Show in USA*;
- *XXXIII Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá, Colombia.

**1991**

- *Art as an Heterogeneous Event. A Colombian Contemporary Art Exhibition*. La Haya, Holanda;
- *X Bienal Internacional de Arte*, Valparaíso, Chile;
- *Trienal Osaka "91"*, Japón;
- *Artistas para el Mundo*, Miami, Costa Rica, Venezuela, Ecuador;

- *Grabado Actual Colombiano*, Museo Colsubsidio, Bogotá, Colombia.

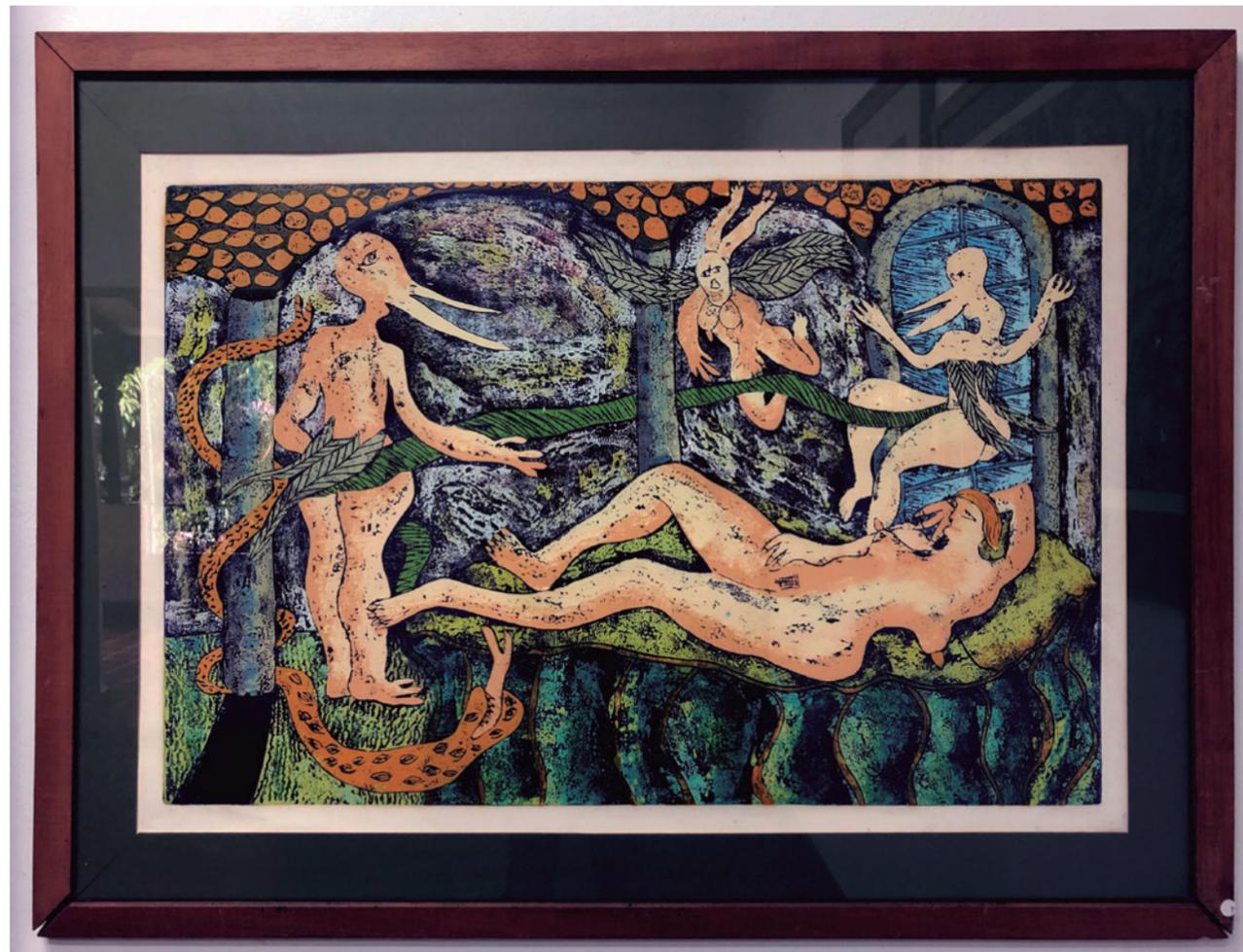
**1992**

- *ID*. Galería El Museo, Bogotá, Colombia;
- *V Salón Regional de Artistas de Medellín*, Medellín, Colombia;
- *XXXIV Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá, Colombia.



El ilusionista 4/6 | Grabado / Linóleo | Miguel Polling  
Cortesía MUUA

Trio en movimiento 15/20 | Grabado / Linóleo | Miguel Polling  
Cortesía MUJA



S.t. (Mujer acostada) | Grabado / Linóleo | Miguel Polling  
Cortesía MUJA



# No son solo un número

**Sandra Patricia Arenas Grisales**

Bibliotecóloga, profesora en la Escuela Interamericana de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia, [sandra.arenas@udea.edu.co](mailto:sandra.arenas@udea.edu.co)

**José C. Coimbra**

Psicólogo, profesor en el curso de Especialización en Psicología Jurídica en la Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro (PUC-Rio), [arcoim@yahoo.com.br](mailto:arcoim@yahoo.com.br)

Durante el estallido de la pandemia de Covid-19, la urgencia marcó el ritmo de los hechos: saber qué era el virus y cómo se transmitía, contener el contagio, encontrar formas de tratamiento, ampliar el sistema de salud, descubrir la vacuna, implementar medidas de contención y restricciones a la movilidad, sortear las crisis económicas y sociales derivadas de estas.

Luego nos enfrentamos a los números. Diariamente se transmitían por medios de comunicación y por redes sociales los datos de contagiados y de muertos. Números que abrumaban por la rapidez con la que aumentaban. Llegaron las vacunas y los números siguieron en el centro de la atención, cuántas dosis compraba cada país, cuántas eran efectivamente entregadas, las dosis aplicadas y los meses y años necesarios para vacunar a toda la población.

Más allá de los números y los discursos oficiales sobre la efectividad en la lucha para responder a la pandemia, la realidad es que la actual crisis sanitaria ha afectado especialmente a las poblaciones más vulnerables. Por eso nos preguntamos: ¿Cómo se recordará esto en el futuro?

En la urgencia por crear el registro con el cual se construirá la memoria en el futuro, hay disputas

que se insinúan o se hacen explícitas en las afirmaciones en torno a la pandemia y sus efectos. Ella ha permitido constatar el manto de vulnerabilidad que nos cubre a todos, incluso a unos más que a otros. No obstante, las pérdidas pueden ser borradas por los discursos victoriosos de quienes saben aprovechar el momento para reclamar para sí la victoria sobre la enfermedad. El escritor chino Yan Lianke advirtió de la importancia de la memoria individual para evitar que la memoria oficial borre el dolor, el llanto, la pérdida: “La verdad es que tenemos memoria y recuerdos, y aunque carezcamos de la capacidad de cambiar el mundo y la realidad, podemos al menos, frente a la verdad centralizada y programada, susurrarnos: “¡Las cosas no son así!””.<sup>1</sup>

Inicialmente, el imperativo de registrar se apoderó de muchas personas, era frecuente encontrar en los medios de comunicación y las redes sociales diarios escritos por personas reconocidas o anónimas; universidades y asociaciones de archivistas en el mundo crearon sistemas para registrar la vida cotidiana durante la pandemia. Pero una vez que las muertes comenzaron a aumentar y la pandemia mostró su fase más dolorosa, la individualidad de los sujetos fue sustituida por las cifras de muertos. La vida cotidiana durante la pandemia y la cuarentena se registró copiosamente, pero las

vidas perdidas se transformaron en datos que invisibilizaban las historias de vida y no permitían ver el impacto real de esas pérdidas.

Varios gobiernos nacionales y locales se apresuraron para construir monumentos en homenaje a las víctimas por el Covid-19. Lugares de memoria que pretenden contar una historia única sobre la pandemia, que transforman en piedra el significado de la tragedia. Para luchar contra esas narrativas triunfalistas y unificadoras, se han creado varios memoriales que buscan recuperar las historias de vidas de personas que han muerto a causa del Covid-19. Son creados para recordar los hechos, los nombres, para pedir justicia y exigir formar parte de una historia colectiva. Hablamos de pequeños altares espontáneos de memoria, construidos en el espacio público, ellos revelan la respuesta ante la violencia, la injusticia y la acción política implícita en la creación del altar.

Una revisión sistemática en Internet nos permitió identificar varios ejemplos de esos altares espontáneos. *Inumeráveis*, en Brasil, es uno de ellos. Es un memorial dedicado a la historia de cada una de las víctimas del nuevo coronavirus en ese país. “Es una celebración de cada vida que existió y que existe, y de cómo podemos entrelazarlas para construir memoria, afecto, respeto y futuro [...]”.<sup>2</sup> En *Inumeráveis* es posible ver las ondas expansivas de los daños producidos por la muerte, que se manifiestan en familias, amigos y vecinos.

En Holliston, Massachusetts (EE.UU.), una mujer y su hija colocan una pequeña bandera blanca con el nombre de su marido y padre, muerto por Covid-19, en un altar construido frente a la iglesia. Afirman “no esperen que sigamos adelante sin dejar un espacio para el duelo”<sup>3</sup> (traducción propia). Otra mujer de Irving, Texas, dibuja corazones amarillos y en ellos y dibuja las siluetas y escribe los nombres de las víctimas. Su altar creció tanto que se instaló en un museo local. Ella se inspiró en otra iniciativa de Facebook llamada *Rostros de las víctimas de Covid*, creada por una joven para

rendir homenaje a su abuelo fallecido. El lema de estas iniciativas es “No olvidar. No es solo un número”<sup>4</sup> (traducción propia). En Nueva Jersey, Rima Samman, honró a su hermano a través del *Rami's Heart Memorial*. En la playa, con conchas marinas, dibujó un corazón, y dentro de él colocó una piedra con el nombre de su hermano. Invitó a sus vecinos a hacer lo mismo y la playa se llenó de corazones amarillos con piedras pintadas con sus nombres. La gente se reunió en la playa para encender velas y recordar a sus muertos.<sup>5</sup>

El extenso muro que rodea el hospital de St Thomas en Londres, referencia para la atención de enfermos por Covid-19, se llenó de corazones rojos dentro de los cuales están los nombres de miles de ingleses que fallecieron, es llamado el *National Covid Memorial Wall*.<sup>6</sup>

La Basílica de Guadalupe en Ciudad de México abrió un espacio en su explanada donde los familiares de los fallecidos por el coronavirus acuden a dejar un mensaje en memoria de sus seres queridos. El altar improvisado contiene fotografías, velas, flores, mensajes escritos en pequeños trozos de papel que se pegan en la pared (Monumento a las víctimas, 2021).

En Chile, un grupo de jóvenes artistas se reúne en una plaza de Santiago para bordar una gran tela: “Para memoria del dolor. Tela conmemorativa de los muertos en Covid-19”. Mientras bordan, otras mujeres que pasan por allí se unen a ellas. En sus testimonios, hablan de un duelo subterráneo, de un dolor inacabado, piden no dejar “en el aire” ese dolor y hacer rituales de despedida. Pero también quieren hacer una crítica social a la gestión de la pandemia por parte del gobierno chileno. Mientras hacían la tela, una mujer adulta se acercó a ellos para participar. Durante la dictadura había realizado telas llamadas “arpilleras” que denunciaban la violencia del Estado y las desapariciones. Esta acción de bordado es a la vez una terapia artística y una forma de denuncia pública. Las telas recorren la ciudad para ser expuestas e invitar a

<sup>1</sup> Yan Lianke, “Que cuando esta epidemia acabe nos quede la memoria”, *El País*, 20 de marzo de 2020, [https://elpais.com/cultura/2020/03/20/babelia/1584729446\\_793122.html](https://elpais.com/cultura/2020/03/20/babelia/1584729446_793122.html)

<sup>2</sup> *Inumeráveis*, “Memorial dedicado à história de cada uma das vítimas do coronavírus no Brasil”, <https://inumeraveis.com.br/>.

<sup>3</sup> Julie Carr Smyth, “US memorials to victims of COVID-19 pandemic taking shape”, *AP News*, 31 de julio de 2021, <https://apnews.com/article/lifestyle-joe-biden-health-pandemics-coronavirus-pandemic-cb2f3aafbc8516f4cea089f6268belc2>.

<sup>4</sup> Yellow Heart Memorial, <https://www.yellowheartmemorial.com/yellow-heart-memorial-gallery>, 2021.

<sup>5</sup> Stella Grace Lorenze, “Monumentos improvisados homenajean a 608 mil muertes por COVID mientras se pide memorial nacional formal: Los activistas desean un memorial para honrar a los muertos y educar a un público futuro sobre los traumas sufridos por víctimas y sus sobrevivientes”, *Zenguer*, 2 de agosto de 2021, <https://www.zenguer.news/2021/08/02/monumentos-improvisados-homenajean-a-608-mil-muertes-por-covid-mientras-se-pide-memorial-nacional-formal/>.

<sup>6</sup> Doryan Lynskey, “Wall of love: the incredible story behind the national Covid memorial”, *The Guardian*, 18 de julio de 2021, <https://www.theguardian.com/world/2021/jul/18/wall-of-love-the-incredible-story-behind-the-national-covid-memorial-led-by-donkeys>.



la gente a añadir otros recuadros que simbolicen a sus muertos.<sup>7</sup>

El tejido de las chilenas nos recuerda la fuerza que pueden tener estas iniciativas desde abajo, de pequeños grupos, de memorias subterráneas. Es imposible no relacionarlo con otra iniciativa creada en el contexto de una pandemia: *The AIDS Memorial Quilt* exhibido en el National Mall en Washington, DC, en 1987. El SIDA es también una pandemia producida por un virus. Durante los primeros años, luego de ser descubierta por los científicos, los gobiernos hicieron poco por abordar esta crisis de salud pública. En Estados Unidos los familiares de los enfermos y muertos por SIDA crearon bordados Quilt. Cada tela contiene la historia de vida de aquellos que murieron en la pandemia. La iniciativa creció de tal forma que en 1987 fueron expuestas en Washington 1 920 piezas, como forma de protesta en demanda de políticas públicas para la atención de los enfermos, pero en especial, como forma de luto en el espacio público. Hoy, esa gran colcha contiene más de 48 000 paneles y sigue en aumento. Está en San Francisco, bajo el cuidado del *National AIDS Memorial*. La colcha no es una pieza de museo, ella viaja por todo el país recordando las historias de las vidas perdidas y el dolor de sus seres queridos. No es un monumento de esos tradicionales hechos con piedra que cuentan historias únicas, en ella se expresan la diversidad, la dimensión del daño, el poder del trabajo colectivo y la fuerza política de las emociones.

Los altares espontáneos de la memoria actúan en el umbral entre la conmemoración y el activismo social<sup>8</sup>. Son una forma de acción social que pretende llamar la atención sobre lo sucedido, poner de manifiesto que estas personas son mucho más que números o datos, incitan a la acción, a expresar la indignación y pedir respeto por estas historias de vida. Los altares de la memoria surgen cuando las muertes son sentidas, de alguna manera, como propias por una

comunidad, creando mecanismos de elaboración del luto en el espacio público.

Los altares problematizan la separación entre el dolor que siente la persona directamente afectada y el sentimiento de luto colectivo; entre la memoria individual y la memoria colectiva, entre lo privado y lo público. Al considerar que una muerte es injusta, al pensar que es necesario actuar para que no se repita, que la muerte no es un problema privado sino colectivo, se hace un uso conmemorativo del espacio público. Este uso transforma el lugar de la muerte en un escenario para la elaboración y ritualización del duelo. En los casos citados anteriormente el propósito es muy claro desde el principio: ante la imposibilidad de la despedida, del velorio, las memorias se convierten en un espacio de traducción del dolor y de reconocimiento de la pérdida. Ante el silencio frente a las vidas perdidas, propone construir con palabras el ámbito del duelo.<sup>9</sup> Las historias revelan la vida de gente corriente, pero por eso mismo muestran lo que es común a todos: la vulnerabilidad ante la enfermedad.

En adelante, la lucha de los familiares será por el reconocimiento de que sus seres queridos no sean números. Los relatos inscritos en los artefactos de la memoria son una forma de archivo del momento histórico en el que se vive. En estos registros están las voces de quienes se negaron a permitir que sus familiares muertos fueran olvidados, traducidas en números o datos. Estas narrativas de los márgenes dan paso a las memorias que disputaran la arena pública y política para oponerse a las narrativas triunfalistas y silenciadoras. Rescatan las trayectorias de las vidas perdidas para mostrar la magnitud de los daños y resaltar lo común frente a las tragedias pasadas y presentes.■

<sup>7</sup> Diana Porras, "A un año de primera víctima por COVID-19 en Chile: memorial textil busca remendar el ritual extraviado", *Diario U de Chile*, 14 de marzo de 2021, <https://radio.uchile.cl/2021/03/14/a-un-ano-de-primera-victima-por-covid-19-en-chile-memorial-textil-busca-remendar-el-ritual-extraviado/>.

<sup>8</sup> Jack Santino, "Between commemoration and social activism: spontaneous shrines, grassroots memorialization, and the public ritualesque in Derry in": P. Margry, C. Sánchez-Carretero (Eds.) *Grassroots memorials: the politics of memorializing traumatic death* (New York: Berghahn Books, 2011).

<sup>9</sup> Peter Magry y Cristina Sánchez-Carretero *Grassroots memorials: the politics of memorializing traumatic Death* (New York: Berghahn Books, 2011).



# Archivo y activismo digital: repositorios y narrativas para resistir

Sebastián Alejandro Marín Agudelo

Archivista, investigador y docente de la UdeA, [sebastian.marin@udea.edu.co](mailto:sebastian.marin@udea.edu.co)

José Daniel Moncada Patiño

Bibliotecólogo, investigador y docente de la UdeA, [jose.moncada@udea.edu.co](mailto:jose.moncada@udea.edu.co)

Ximena Vásquez Salazar

Comunicadora en Lenguajes Audiovisuales, [ximena.vasquez.salazar@gmail.com](mailto:ximena.vasquez.salazar@gmail.com)

<sup>1</sup> Marta Lucía Giraldo, "Archivos: vehículos de la memoria colectiva, baluartes de los derechos humanos", en *Narrativas de la memoria. Aproximaciones desde el campo de los archivos y los lugares de memoria*, ed. por L.C. Toro (New York: Peter Lang edition, 2017).

<sup>2</sup> Citlali Villafranco, "El papel de los medios de comunicación en las democracias", *Andamios* 2 (3), 2005, [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=51870-00632005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=51870-00632005)

En el bien titulado texto *La pulsión de archivar*, publicado en la *Agenda cultural* No. 193 de noviembre de 2012, de nuestra *alma mater*, la profesora Marta Lucía Giraldo decía:

El archivo nace del deseo y de la necesidad de los seres humanos de dejar huella en documentos que registran y conservan los actos cotidianos de la existencia. Gracias a esta práctica se ha podido representar la historia de sociedades, anteriores a la nuestra, cuyos vestigios escriturales han permanecido a través del tiempo. Ahora bien, esta necesidad y este deseo se concretan de múltiples maneras y generan diversos tipos de archivos que tienen en su origen distintas funciones, lo que implica, también, que deben afrontar diferentes retos.

Entre estos retos, devienen, por ejemplo, los problemas de represión y conflicto social, en los que sufren, constantemente, abatimientos, borramientos y fragmentaciones. Todo esto no es gratuito, vemos hoy, brechas de acceso y de activación de la memoria histórica, social y colectiva, cuyos elementos posibilitan, sin duda, la cohesión social. Es por eso por lo que los archivos, en este contexto, son, como también lo señala Giraldo (2017), archivos vivos, creados para ser utilizados activamente y como complemento a la documentación oficial, que muchas veces sufre pérdidas importantes; configurando un espacio de interacción, en la relación entre los ciudadanos y

los gobernantes, especialmente en procesos de aplicación de justicia restaurativa, en tanto útil en contra del olvido.

Ahora bien, como respuesta a la crisis de las instituciones y del sistema democrático moderno resultado del advenimiento de las corporaciones económicas (lícitas e ilícitas) que ostentan ahora más poder que los mismos Estados, consecuencia de la globalización y el neoliberalismo y de las posibilidades de las tecnologías de la información y los medios de comunicación masivos en pleno siglo XXI, que responden, como lo señala Villafranco (2005), a las lógicas del mercado, en oposición al principio de información, en tanto su tendencia a la concentración, es urgente el equilibrio entre la libertad de prensa y la libertad de información, en cuya relación se encuentra la posibilidad de consolidación y ampliación democrática.

En los últimos años, en el mundo y en América Latina, movimientos y protestas sociales han emergido dejando personas muertas, heridos, detenidos y desaparecidos en países europeos, orientales y latinoamericanos. La larga crisis de los Estados, la deuda generalizada de todos los países de la región con la educación y, especialmente con la educación superior, los rumbos abiertos y descarados que ha



tomado la corrupción en Latinoamérica y, claro, la desigualdad general que procura esta corrupción sumada a un Estado profundamente burocrático y clasista, podrían señalarse como las más generales causas de esta oleada de revueltas mundiales y regionales.

En este contexto y como eco al accionar internacional, se han dado movilizaciones sociales en Colombia entre 2019 y 2020 que han sido de las más multitudinarias del país en el siglo XXI, un ejercicio de participación y protesta histórico en la última década en el país. Se trata en buena medida de diferentes manifestaciones de distintos sectores de la sociedad colombiana que se dieron a partir del 21N, denominado así por la fecha en la que se realizó este evento: 21 de noviembre de 2019. Esta gran movilización estuvo liderada especialmente por los movimientos estudiantiles de las universidades públicas y privadas del país. Es por eso que las universidades son el epicentro, al mismo tiempo, de diversos enfrentamientos entre estudiantes y el Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD) de la Dirección de Seguridad Ciudadana de la Policía Nacional de Colombia, creada desde 1999. Producto de estos enfrentamientos muere el joven Dylan Cruz de 17 años en Bogotá, que se convierte en un símbolo de la movilización. Este movimiento ha sido ligado a grandes antecedentes como la larga historia de corrupción en el país, la desigualdad y la guerra y la paz. Los motivos de estos movimientos tienen que ver con la reforma laboral, la reforma pensional, el *holding* financiero, la criminalización de la protesta social y el incumplimiento de los acuerdos previos de paz, por decir los más relevantes. Esto lo convierte en un movimiento social generalizado, con raíces profundas en aspectos sociohistóricos que han marcado a la sociedad colombiana.

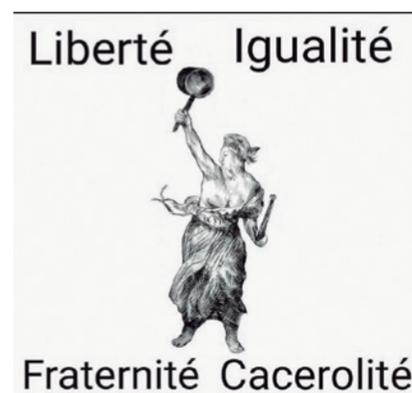
Este tipo de hechos como cualquier otra actividad que devenga del pensamiento humano deja, como hemos señalado, diversidad de registros. En el contexto digital actual, además, existen registros efímeros de estos hechos de represión y protesta social, que circulan mayoritariamente a través de las redes sociales y que narran nuevas versiones de la historia, a través de distintas prácticas de documentación: fotografías, panfletos, grafitis, memes de Internet (un nuevo tipo de panfleto, en el contexto político), *tweets* (una de las nuevas formas del debate público), entre otras narrativas. Todos estos registros dan cuenta de las discusiones que suscitan estos acontecimientos y de los

cuales a continuación se presentan algunos ejemplos, para el caso del Paro Nacional del 21N, de 2019:

Las movilizaciones de este tipo en Colombia, como ya hemos visto en otros contextos, no son nada nuevo. En 2018, por ejemplo, se dio también



Ruta de marchas 21N- Medellín

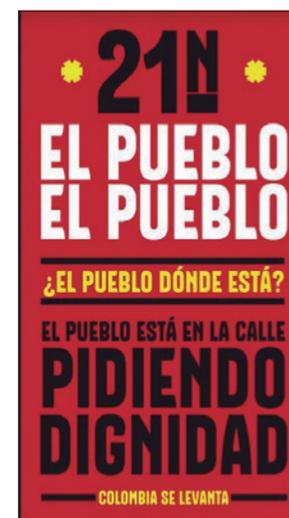


Meme sobre el paro Nacional 2019 - 2020

Cuando no te dan permiso en el trabajo para salir a marchar.



Meme sobre el paro Nacional 2019 - 2020



Cartel compartido por la artista Natalia Calao en una carpeta de Google Drive para que las personas imprimieran y portarán el día del paro.

un Paro Nacional Universitario en contra del Gobierno de Iván Duque Márquez, y del cual se derivaron una lista de pactos que hoy son una de las razones para las movilizaciones actuales, en tanto no se han cumplido enteramente. Entre los demás sectores que se han adherido a las movilizaciones sociales están el sector de la cultura, educadores, sindicatos, transportadores, entre otros. Razón por la que estas movilizaciones se convierten hoy en un reto para el gobierno nacional y los distintos gobiernos universitarios, en tanto influyen sobre distintos aspectos relacionados con las garantías para el ejercicio del derecho a la protesta social, así como en aspectos de interés nacional como lo son la paz, la corrupción pública, los derechos humanos, la financiación de la educación pública en el país y el cumplimiento de acuerdos por parte del gobierno nacional.

En este contexto, activismo digital y archivo toman relevancia en la vida pública, a través de una dedicación activa en el campo de lo social, lo político, lo ambiental, entre otros aspectos, en contraposición al quietismo y el mutismo que imponen las circunstancias y las situaciones de conflicto social. Este movimiento, especialmente promovido en países como Estados Unidos, Canadá

y Australia, crea para la universidad, los archivos y otras instituciones encargadas de custodiar la memoria y el conocimiento, nuevos roles en los que la recuperación y puesta a disposición del público de distintos documentos permite visibilizar y darle voz a hechos, personas, familias, grupos o movimientos sociales históricamente silenciados, en lo que se refiere al esclarecimiento de graves violaciones a los derechos humanos, o para la reivindicación de grupos sociales tradicionalmente invisibilizados por la historia oficial, como las mujeres o las comunidades LGBTQ+; también en los que se refiere a la producción estética, donde artistas y escritores usan cada vez más el archivo y el documento en sus procesos de creación.

Esto quiere decir un énfasis en el acceso abierto a recursos de memoria y la apertura a experiencias colectivas, para propiciar formas de creación interculturales y democráticas, y es, al mismo tiempo, una manera de darle valor a ciertos objetos culturales creados por y desde las comunidades o grupos particulares. Los archivos, en este sentido, contienen en sí mismos un rol y una función social cada vez más evidente en situaciones de conflicto. Es por eso por lo que la mirada vira en la actualidad

(...) hacia otros productores que aporten diversas formas de ver los hechos y acciones de la sociedad. Nuevos productores que documentan sus actividades en sus propios términos (...), como respuesta a las múltiples desigualdades sociales que se presentan, sobre todo, en América Latina, región donde han surgido productores documentales relacionados con la protección de los defensores de los derechos (humanos, civiles, sociales, económicos), la identidad de género, las comunidades étnicas, la defensa de los animales, el medio ambiente, entre muchos otros.

Lo anterior, es, de cierta manera, el abandono de lo tradicional, pasando de la mediación a la proyección de valor para la democracia y la justicia social. No es para menos, como mencionan Betancur y Jaramillo (2021), la creciente aprobación de leyes de acceso a la información en América Latina desde la década de 1990;

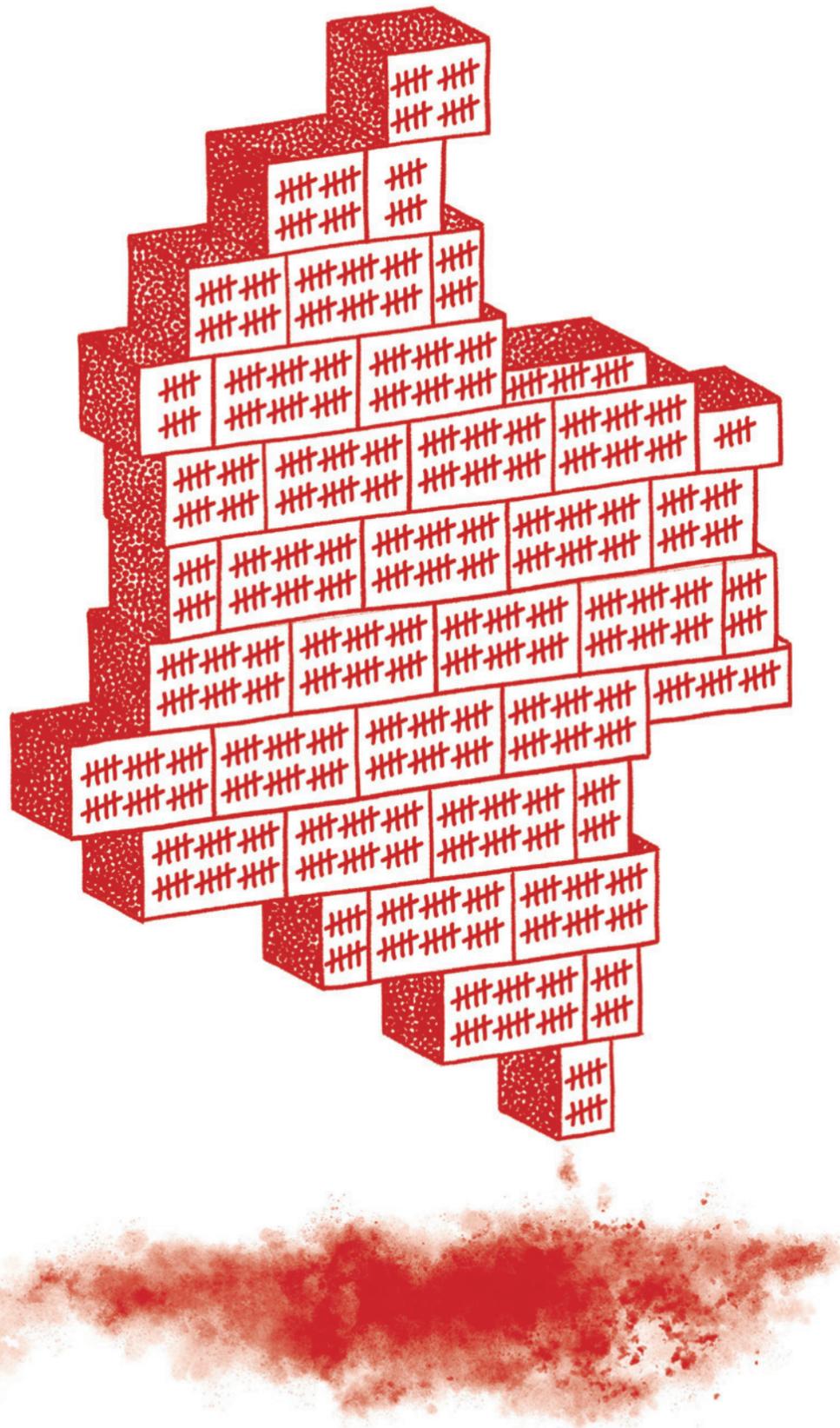
<sup>3</sup> Orlanda Jaramillo y María Cristina Betancur, "Propuesta de definición de la Archivística desde un análisis bibliográfico y contextual", *Revista General de Información y Documentación* 31 (1) (2021): 214.

en Colombia se aprueba la Ley Estatutaria 1712, sobre Transparencia y Acceso a la Información Pública desde el 2014, por ejemplo.

Los repositorios digitales, entre otros repertorios, como las redes sociales, por ejemplo, han venido promoviendo nuevas posibilidades de visualizar objetos de valor cultural, político y patrimonial, al articular un conjunto amplio de contenidos digitales de diferente naturaleza e interés para diversos tipos de comunidades. Es por eso que, grandes bibliotecas, archivos, museos, universidades y entidades de diversa índole en el mundo, han creado repositorios con fines muy particulares, desde los académicos y culturales, hasta técnicos y estéticos, que proveen además de contenidos, una serie de servicios que promueven

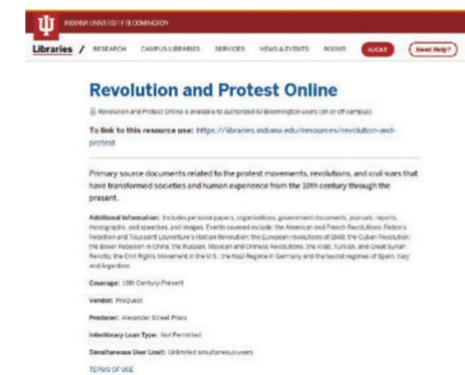
la apropiación de los mismos, así como el trabajo colaborativo y la co-creación de nuevas narrativas de la memoria. Particularmente, herramientas como los repositorios, en tanto intencionados y planificados, escapan de los discursos de odio que circulan en las redes sociales y fomentan una actitud crítica sobre la producción de estas narrativas. En aspectos como la memoria y la protesta social, encontramos repositorios como los siguientes:

Iniciativas digitales de este tipo se convierten en espacios de resistencia *glocal* que, de acuerdo con la Real Academia de la Lengua (RAE), es el acrónimo de global y local. Según la investigadora



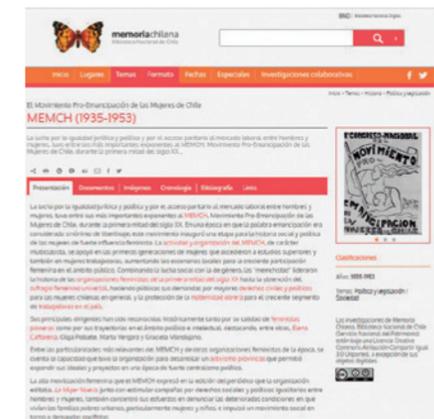
Interfaz repositorio de Derechos Civiles.

Biblioteca Digital de Georgia. Recuperado de: <http://crdl.usg.edu/?Welcome&Welcome>



Interfaz repositorio Revolution and Protest Online

Indiana University. Recuperado de: <https://libraries.indiana.edu/revolution-and-protest-online>



Interfaz repositorio Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (1935-1953).

Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3611.html>



Interfaz repositorio Archivo Transgénero Digital (DTA). Colegio de la Santa Cruz, la Commonwealth digital y el American Council of Learned Societies. Recuperado de:

<https://www.digitaltransgenderarchive.net/>

Silvia Cristina Mantilla, en lo que concierne a los conflictos actuales, es evidente que esta dinámica de lo “glocal” se hace cada vez más presente por cuanto los recursos, las motivaciones, las estrategias, y a menudo los discursos y actores, se mueven en gran medida en un escenario global, pero a la vez, las confrontaciones y sus consecuencias políticas, económicas y humanas continúan ocurriendo en espacios locales delimitados. Un ejemplo de esta conexión en el contexto del paro nacional en Colombia puede verse, por un lado, en la protesta social misma, consecuencia del debilitamiento de la institucionalidad democrática colombiana, a causa de la globalización y la manipulación *massmediática*, de quienes detentan el poder, común a otros contextos, como se ha dicho; y, hechos como la muerte del joven Dylan Cruz a manos del ESMAD, el atentado a la profesora Sara Yaneth Fernández de la Universidad de Antioquia o la muerte del estudiante de educación física de la U. de A. Andrés Orrego Álvarez por la manipulación de explosivos en la protesta, por otro lado, que siendo locales, juegan en el terreno de lo global, en cuanto a su transmisión a través de Internet y el ciberespacio.

Sin duda, las nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) han permitido, de cierta manera, que se consoliden grandes hazañas en cuanto al uso potencial de la información, por ejemplo, la filtración de documentos e información por parte de WikiLeaks en 2016, o, el uso inapropiado de datos extraídos de usuarios de las redes sociales para fines políticos e ideológicos, atribuidos a la firma Cambridge Analytica, también en 2016. Lo anterior, significa que, en el terreno de lo político, la formación ciudadana y la justicia social, la configuración de archivos (o de colección, o de acervo, en tanto su conformación intencionada) y la activación de espacios de memoria, promueven la apropiación social de los hechos desde diferentes perspectivas, visiones del mundo y formatos, por parte de diversos públicos y audiencias, al ofrecer fuentes de información para diversos y variados fines y propósitos, contribuyendo, al mismo tiempo, a la garantía del ejercicio del derecho a la protesta social, como un derecho ciudadano, es decir al fortalecimiento de la democracia, la formación política y la cultura de la participación, así como a la recuperación de la memoria del conflicto armado en países como Colombia, donde fomentar los lazos de cooperación entre los distintos actores y sujetos políticos

que intervienen en la discusión, configura elementos para nuevas reivindicaciones sociales.

Dentro de esta línea se podrían inscribir prácticas literarias, audiovisuales y artísticas, donde los documentos de archivo no solo sirven como referencia para la verosimilitud en la creación de las historias, sino que también se han convertido en otro elemento más usado dentro de la narrativa, de donde surgen productos audiovisuales, por ejemplo, donde los archivos y colecciones no solo hacen parte de la elaboración del guión, sino que son el relato mismo. Por ejemplo, *La segunda guerra mundial a todo color*, serie documental disponible en Netflix, por lo que cuenta con una alta difusión, que muestra los momentos más dramáticos de la Segunda Guerra Mundial en videos que han sido restaurados a color y en alta definición; otro ejemplo de esto es *Cesó la horrible noche*, un documental creado con el material fílmico del abuelo del director, quien retrató a Bogotá días antes del estallido del Bogotazo, siendo el hallazgo de estas imágenes y su contenido los que justifican y dictamina el rumbo mismo de la narrativa de la película.



Póster de la película “Cesó la horrible noche”



Fotograma de la película “Cesó la horrible noche”



Póster de la serie documental “World War II in Colour”



Fotograma de la serie documental “World War II in Colour”

Herramientas o dispositivos de memoria versátiles como los repositorios digitales contribuyen, en este sentido, de diversas formas, a la apropiación social de los hechos desde diferentes perspectivas, así como a formación y consolidación de una memoria colectiva de los movimientos sociales del país y del mundo, que ya de por sí es parcializada, estigmatizada e históricamente silenciada; más aún cuando la experiencia de las luchas sociales del país ha mostrado que esta fragmentación de la memoria en las prácticas aprendidas, en el terreno de la protesta social, ha causado que se incurran en los mismos errores metodológicos y de accionar político. Pablo Taibo II en el documental *Los días de Ayotzinapa*, señala que:

en sociedades como las nuestras donde todo es efímero, la información vuela y desaparece, la vulgaridad de la manera cómo se cuentan las cosas y se abandonan, se olvidan, no hay contextos, no hay explicaciones... vivimos ruido mediático más que información [...].

La producción de relatos y narraciones, cuya base ha sido la memoria documental de los movimientos sociales, muestra no solo a los actores sociales, a los investigadores y a la ciudadanía una cara de la historia de las acciones políticas, las demandas sociales y la relación Estado - sociedad, lo cual constituye también un escenario de formación ciudadana y de opinión pública, sino además, una configuración del lugar del registro en la construcción de narrativas y en la producción de discursos alternativos y complementarios al discurso oficial.<sup>14</sup>



# El En-Canto de la loma

Jesús Antonio Reyes Benavides

Estudiante de Doctorado en Sociología IDAES/UNSAM. [jesusreyespsi@gmail.com](mailto:jesusreyespsi@gmail.com)

En Medellín la larga noche, siempre que el silencio lo permita, se convierte en una pregunta. Como lo tararea Alcolirykoz, “acá no dicen ser o no ser, aquí dicen ¿Eso es bala o pólvora?”. En este inmenso cuadro de cerros tutelares y casas como pesebres que cobijan el centro de la ciudad, la vida de las lomas es la pequeña obra de todo un país, que a su vez reproduce las vidas de las interacciones que todos los días unes y otras damos en traspies por las calles de ese mundo paisa.

Conocemos muy bien ese lenguaje, en ocasiones mudo y lleno de silencios, que los rostros manifiestan tras un rumor, tras un chisme que recorre desde el Cristo hasta la Iguaná, o de Carpinelo hasta San Cristóbal. Mas, asimismo conocemos sus códigos, su cifrado y los símbolos que auguran como figura fija el retrato de un suceso. El tiempo sirve de testigo a los hechos relatados, pero a su vez, cuestiona los despertares y las noches en las que muchos creyeron que el fuego y la palabra podrían pasar de ser un mero ejercicio de la literatura, para convertirse en un símil de la digna rebeldía.

La historia me la contó Julián, amigo a su vez de Ratón, quien le dio fuego a un plon mientras en el parque los muchachos cuidaban la vuelta.

—Que noche me quedé en el parque. Mi cucha me sacó del rancho, dijo que vinieron a buscarme los de la SIJIN, estaban preguntando por mí, y doña Martha, la cucha de las empanadas, les dijo que yo vivía por acá. Mi cucha se asustó toda, nea, si viera cómo se puso, me dijo: “Mijo, mejor que se vaya, por acá lo están buscando”. Pero, cucho, le voy a contar cómo fue que pasó todo.

Usted sí sabe, ¿no?

Acá el barrio lo manejan los de los Gaitanistas, y de acá hasta el cerro, todo está con ojos de esos manes. Nada se hace sin que ellos lo sepan, o sin que la Policía sepa lo que están haciendo, pero obvio, les cobran la vacuna a los muchachos, y ellos se la cobran a los del barrio, todo es una cadena. Acá traen de todo, este es un paso por ser la carretera vieja hacia Urabá.

El policía pasa por acá, les cobra lo de la semana, ellos están en la nómina de los paras. Los paras les pagan y en últimas ellos no vienen por acá. Los muchachos, que uno los conoce porque estudió con ellos, pasan entonces por la tienda, por los parqueaderos, por las ventas y cobran el impuesto de la semana. Algunos cobran 5000 pesos, 10 000 pesos, dependiendo lo que usted gane, así le cobran por su seguridad.

Y ellos son bien, ellos no se meten con uno a menos que den la orden. Usted sabe que las órdenes vienen de arriba. Entonces el rico da la orden y el pobre la dispara. Son los mismos amigos de uno, con los que creció. Ellos cuidan esta parte del barrio que limita con Robledo, pero también con la parte de debajo de Kennedy, eso allá es otra cosa, mi fafa.

El hecho fue que yo estudié, yo entré a la U. de A., pero me quedé sin plata para continuar. Tenía que cuidar la casa y los cuchos, pero entonces mi papá murió. Es que pille, le voy a contar la historia.

Mis papás vivían en Carepa. Y en esas los paras los sacaron corriendo, ellos tenían una parcelita y de allá los sacaron a plomo, cuando los sacaron ellos con sus cositas se fueron para Arboletes, pero allá “El Tigre” les quitó las tierras de los abuelos.

—¿Quién es El Tigre?— pregunté.—El Tigre, cucho, El Tigre era un escolta de Castaño, que

ahora anda con eso de la restitución de tierras amenazando a la gente. Entonces les dice “hágale yo le devuelvo su tierra, pero apenas salga de la cárcel me la devuelve. Si no me la devuelve, los mato”.

Entonces, cucho, mis viejos me hicieron en Arboletes y se vinieron para Medellín. Y acá llegaron con mis tres hermanas mayores, aunque a dos las mataron, una por Enciso y la otra por allá por La Escombrera, porque mis cuchos llegaron fue a la 13 y de allá nos vinimos para acá. Cuando los paras y el Ejército se tomaron La Escombrera, eso lo llenaron fue de muertos, y entre esos muertos quedó mi hermanita, por allá tirada en un peñasco donde la botaron.

Mi otra hermanita sí se fue de la casa para Enciso, por allá se fue con uno de los muchachos y les hicieron cacería en esa guerra de combos, se les metieron en la casa y la mataron junto al marido. Los cazaron —nos contaron—. Los agarraron durmiendo, se les metieron policías con paras y los mataron. Ella estaba embarazada. Entonces los cuchos decidieron venirse para acá, para esta loma. Quedamos mi hermanita y yo. Entonces éramos dos.

Digo éramos porque mi cucha se quedó con mi hermanita y me sacó por acá para que no me pase nada. Digo para que no me pase, porque ahora la Policía nos está buscando.

Entonces, cucho, yo entré a la Universidad a estudiar educación, desde pequeño me metían que pille, que estudie, que tenía que dedicarme a estudiar y podía hacer varias cosas con eso para cambiar, que las cosas no podían seguir igual. Salf de la Universidad porque nos quedamos sin con qué comer. Entonces me puse a trabajar en la obra.

Comencé a trabajar en la construcción, salía de allá y nos íbamos a fumar con un parchecito, y llegaba a la casa. Tranquilo, si me entiende, el parche era trabajar y dedicado a la casa. Paramos el rancho, mi mamá y yo, ella se dedicó a vender tintos en la terminal, pero yo estaba en la construcción, aunque quería seguir estudiando.

Entonces hice un plan para entrar en el 2020 nuevamente a la Universidad. Pero llegó la pandemia y nos jodió a ambos. Mi mamá dejó de vender tintos cuando nos guardaron y a mí me echaron

porque necesitaban menos gente. Entonces ahí sí, tocó aguantar. Eso todo el mundo colocaba las banderitas rojas, pero nada llegaba. Los muchachos me dijeron un día que ellos podían dar unos mercados para la gente y se repartió eso.

Me di cuenta que podía hacer algo por la gente, entonces con otros dos parceros nos dijimos, “pues si lo que se necesita es comida, vamos a hacer comida”.

Me puse a recoger mercados por aquí y por allá, y hacíamos una olla en la esquina de la casa. Salía la gente por su platico de comida, llegaban los niños y todos felices comiendo, eso lo llena a uno. Vimos que eso servía, entonces, y como a mí me gusta parchar con la gente, hablando entre todos, dijimos que íbamos a cocinar. Comenzamos a cocinar, a ayudarle a la gente del barrio, pero en esas llegó la Policía y nos puso una multa. La multa era por violar la cuarentena, porque andábamos en la calle y debíamos estar encerrados en la casa.

Cucho, créalas que me reboté. Uno con hambre y estos pirobos a encerrarlo a uno. Me les iba calentando y salió mi cucha y me guardó de una. Me indigné, porque yo le decía: “no, cucha, es que tienen hambre y no dejan ni trabajar, pero tampoco ayudar con la comida”. Y entonces eso se armó por ese lado, se me fue creciendo todo.

Yo comencé a sentirme indignado hace mucho, pero esa fue la tapa. Ni rajan ni prestan el hacha, tampoco dejan vivir; uno no puede estudiar, no puede comer, no tiene salud, y por acá en la loma no es fácil conseguir oportunidades, o usted se pega al combo de los muchachos, o usted se va para la Policía, pero las oportunidades son pocas.

Nea, y entonces comenzaron este año las marchas después de tantas penas. El 28 me tiré con toda por allá, a mí no me da miedo salir, prefiero salir que quedarme en la casa quieto mientras otros pelean por lo de uno. Y cuando me tiré por allá me encontré con más gente de acá, de todo este lado. Entonces uno ya sabe, se asocia con los del parche de uno.

Nos subíamos y bajábamos juntos; uno se tiraba por acá caminando rápido para llegar a las marchas, y de vuelta igual, en la noche ya mamados nos subíamos caminando por el puente para arriba, aunque cuando ya coronábamos el Juanes, ya estábamos arriba.

# FUERZA PUEBLO



A UN MES INICIADA LA REVUELTA, SEGUIMOS ABRIENDONOS CAMINO \* TERRITORIO EN RESISTENCIA / 2021

Eso al comienzo fue duro. Todo el día caminando, a veces ni la comida teníamos. Y en la noche uno llegaba roto, pero entonces le dio a uno como eso de que las cosas pueden cambiar; al otro día uno ya estaba bajando temprano otra vez para pegarse a la marcha. Al comienzo fue más relajado, aunque nos daban duro. Esos tombos le pegaban a la gente con ganas, yo vi cómo le dieron a más de uno, eso nos fue indignando más. La gente peleando por los derechos y vienen los tombos, que reciben la plata de los paras y además del gobierno, y les pegan así a los que estaban con uno. ¡Uy, nea! Eso me heló la sangre más de una vez.

Acá se comenzó a organizar lo mismo que en todo el país. Algunos comenzaban a hablar por allá y por acá, que tal, que mire, que vamos a hacer algo para defender la marcha, que mire en Chile, que mire en Cali, que están solos, que toca en Bogotá, que Medellín qué pasa. Y así, poco a poco, fueron diciendo entonces que escudos, cascos y a defender las marchas. A mí esa idea cuando me la contaron, no me gustó. Era poner el cuero de uno para que los tombos le dieran.

Pero a los parceros con los que bajaba sí les gustó y se metieron de lleno, ya bajaban solos y me sacaban excusas como si no supiera que andaban en eso de la primera línea. Entonces iban y venían, y así todo, como sin decirle a uno. Y fue así hasta que se llevaron a uno de ellos que era de Robledo. Los tombos lo subieron y se lo llevaron en un carro particular. Lo tuvieron casi una semana y media. Pero son de esos que nunca se supo, porque acá a uno de pobre, ni siquiera la vida le vale. Pareciera que la mamá de uno no lo llorara porque no tiene plata y entonces a nadie le importa.

Lo que hacían los policías, entonces, era actuar de dos maneras. Una con el uniforme y la otra sin él. Entonces uno veía cómo operaban en ambas, en la ilegal y en la legal, pero en ambas actuaban con la misma brutalidad. Uno veía cómo salía de las tanquetas o de las patrullas gente encapuchada de civil, se metían y eso comenzaban a agitar y a decir lo que había que hacer. O tiraban molotov y comenzaban a gritar consignas y todo, eso era muy caja ver a los tombos gritando y saltando con uno, y uno viendo cómo salían de las patrullas. Más de uno me llegó, y preguntaban, que con quién hablaba para entrar a la primera línea. Y eso daban vueltas, le preguntaban a uno y a otro. Eso parecían de universidad, así con el cabello largo, con mochila, y hacían todo tipo de preguntas.

Uno no come de eso, uno sabe que el que mucho pregunta es tombo. Conociendo el gobierno de Colombia no cualquiera se mete en esto de salir a pelear. Y entonces les preguntan a todos que tal, que mire, uno se queda callado y le da la vuelta.

Pues en esas vueltas, de una a otra, yo siempre me metí al pogo. Cuando el ESMAD rompía las marchas, entonces me metía de una para ver cómo hacíamos que la gente saliera, siempre estaba era al frente, cucho. Y en esas vi cómo le rompieron la cabeza a uno de los parceros. La vuelta fue que yo estaba ayudando a sacar la gente para los puestos de salud. Y en esa, un tombo le tiró a la cara a uno de ellos, y le dio, y sabe qué, me lo alcé y lo llevé, cuando le quitan el casco y tal, resultó ser uno de los parceros. Nea, eso sí me calentó.

Le dieron al parcerero, y le jodieron la cara. Y comencé a ver ese día cómo les estaban dando con toda. Entonces me dije como “bueno, acá si es pa’ pararnos vamos a pararnos con toda”. Yo nunca salí con escudos ni nada de eso. Yo no necesitaba esconderme de nadie, pero muy tarde entendí que acá una capucha le puede salvar la vida a quien protesta, porque esos tombos andan de civil, hasta le ayudan a uno a llevar los heridos y están es con las cámaras, escondidos, viendo cómo llevarse a la gente o perfilando quiénes son.

Y así le pasó a más de uno, los tombos resultaban llevándoselos en carros civiles para fincas en Caldas, o los sacaban por el lado de Altavista, o por la carretera hacía Urabá y allá los torturaban, les daban duro. Nada de eso se denunció, ni se denunciará. Imagínese que se llevaban a la gente para la finca del “Diablo” le decían, cucho, allá picaron gente de la que marchaba, muchos desaparecidos están en esa finca enterrados o por esos lados. Pero lo que pasó, acá nadie lo contó.

Eso después de que se metieron en Resistencia todo comenzó a empeorar y yo por eso no parchaba por allá. Porque la Resistencia se la tomaron para vender vicio. Muchos se dedicaron fue a trabajar contra la resistencia, porque vender vicio es volver una plaza lo que se trabajaba como forma de luchar contra el gobierno y la Policía, y por ese lado de la venta de vicio, se metió la Policía y comenzó a armarse el caos entre los parches.

Resultaban con fotos de la gente, muchos y muchas resistían, y estaban dedicados a la lucha contra este gobierno, pero otros se dedicaban era

a manejar una plaza. Eso era lo más duro, que los paras se metían en todo lado disfrazados ahora de resistencia, disfrazados de lucha, por ese lado se nos metió la Policía y se llevó a más de uno.

Los estudiantes y los que antes marchaban lo miraban a uno ahora como el raro, terminaron por hacer lo que todos hacen. Entonces la lucha ya no era de ellos, llegaron hasta a decir que trabajábamos para los paras; los que hasta con hambre nos íbamos a pelear con los tombos, para que las marchas pudieran continuar, ahora para los estudiantes privilegiados resultamos siendo paramilitares.

Y, cucho, eso me indigna, usted no sabe, pero, marginados en las lomas, marginalizados por la misma sociedad, estigmatizados por el gobierno, y estos “compañeros” de lucha se convirtieron ahora en los mismos que nos daban dedo. Entonces comenzaron a decir que nosotros éramos puro vicio y a todos nos metieron en el mismo combo. Nadie iba hasta allá, no saben las dinámicas que se movieron adentro. Y no saben cómo los mismos policías infiltraron eso para destruir la resistencia, ellos solo juzgan desde sus teorías, desde la academia, como esos profesores que resultaron con novedosas formas de hacerle el juego al gobierno.

Pero bueno, le cuento cucho, me agarraron en una. Me jalaron para una casa en Aranjuez, eso lo reconocí de una porque yo parchaba por allá. Nos metieron como a cinco en un sótano, y allá nos agarraron a torturarnos. Nos mantenían encapuchados y nos ahogaban con agua, mientras preguntaban nombres y que a qué estructura pertenecíamos. Parcerero, ¿estructura?, ¿qué estructura iba a tener! Yo iba solo y allá nos encontrábamos para pelear contra el gobierno. De los parceros con los que nos llevaron, uno aún no aparece.

A otro de ellos se lo llevaron a dar vueltas y comenzó a dar dedo por allá en Resistencia, y comenzó a hablar de quién es quién. Así fue como capturaron a más de uno. A mí, cucho, los manes me metían agujas entre las uñas y me ahogaban, después nos agarraban a puños y bolillo durante un rato. Y al ver que no hablábamos entonces más rabia les daba, y así nos pegaban más duro.

A la final me sacaron en un carro y me botaron por la carretera a Urabá, me dejaron cerca a la

casa. Igual me quedé quieto como quince días, pero volví hasta que todo se fue quedando quieto de nuevo. Y en esas fue que noté que siempre se parchaba una moto con dos parceros por los lados de la casa.

Una noche me fui con una amiguita y no llegué, pues resulta que esa noche los tombos cayeron a buscarme. Entonces le preguntaron a la de las empanadas, a doña Martha, y la cucha cantó. Cayeron a la casa y le dijeron a mi mamá que me buscaban. Al día siguiente me echó de la casa, y así quedé en la casa de la parcerera. Pero se sigue la lucha, mi hermano. Acá la lucha sigue, aunque ahora lo que se viene es lo más riesgoso, los montajes de la Fiscalía o ser desaparecido por las Águilas Negras, que son la misma Policía. La injusticia nos persigue por rebeldes, aunque nos tacha de vándalos, los estudiantes nos dicen paramilitares, pero ellos siguen como rebeldes, y al parecer todo sigue igual, ahora lo importante son las elecciones y más de uno salió con candidato o como candidato.

Y mi mamá, cucho, mi vieja quedó sola con mi hermana. ■



# La valentía de rebelarse sin armas o las estrategias de los indefensos

Andrés Restrepo Gil

Profesional de Educación, lector de novelas, andres.restrepo28@udea.edu.co

“Henry, ¿se puede saber qué haces allí?” — preguntó con sorpresa Emerson, un amigo de Henry David Thoreau, luego de verlo tras las rejas, recluido en una cárcel. La sorpresa que sintió Emerson no fue menor a la que le generó a Thoreau el ver a su amigo disfrutando, gustosamente, de su libertad: “¿Qué hace usted ahí afuera?”— respondió Thoreau. La prisión es el lugar adecuado allí donde la injusticia ha alcanzado el estatus de ley. Por lo anterior, Thoreau estuvo tras las rejas, pues bajo las pretensiones de un gobierno racista y esclavista, asesino de nativos e invasor de países, el lugar adecuado para un hombre justo, que se niega a reconocer y financiar tal forma de gobernar, es la cárcel.

Según esta historia hay, por lo menos, una forma de hacerle frente a los mandatos de quienes deciden en las esferas del poder. Thoreau encarna esa forma al reaccionar frente a un gobierno que, con orgullo y cinismo, se ha erigido a sí mismo sobre unos fundamentos injustos e inmorales. Frente a quienes deciden, desde una postura más cómoda, menos polémica, más sutil, motivados por la indiferencia, *no hacer nada*, Thoreau lleva hasta las últimas consecuencias la fuerza de sus ideas y la convicción de sus principios. Para ello, debía romper las leyes injustas y, efectivamente, las rompió; debía transgredir los mandatos, las órdenes y, subsiguientemente, los transgredió. Ante una máquina voraz que decreta contra la propia humanidad, la respuesta es solo una: “Quebrantad la ley. Que vuestra vida sea un freno que detenga la máquina. Lo que tengo que hacer es asegurarme de que

no me presto a hacer el daño que yo mismo condeno”.<sup>1</sup>

La fuerza de algunas leyes y su aparente inviolabilidad, así como su legitimidad imperecedera e incuestionable no son más que mantos quiméricos que encubren los caprichos de quienes las dictan y de quienes nos obligan a cumplirlas. Todo ello porque, como le hizo saber Antígona a Creonte: “La tiranía tiene entre otros muchos privilegios el de hacer y decir lo que se le antoje”<sup>2</sup>. Recordemos que la condena de Antígona tiene como origen la decisión de Creonte de prohibir enterrar a Polinices, hermano de aquella, quien había muerto en un combate con Eteocles, quien también tuvo un destino fatal. Al primero se le condena a permanecer insepulto, como un festín para las aves, mientras que al segundo se le otorgan los honores que la tradición religiosa griega exigía para todos los muertos. Conociendo la voluntad y el decreto de Creonte, Antígona actúa en contra de la soberanía de aquel al dedicarle a su hermano los honores fúnebres que todo hombre merece. Para cometer un delito basta, muchas veces, con ser justo y apelar a lo que resulta correcto. En este caso, enterrar a un hermano.

En Colombia también hay muertos ilegales y entierros prohibidos. En *Desterrados*, Alfredo Molano nos cuenta, por ejemplo, cómo fue que terminaron los amigos de Aníbal, un pacífico anciano que vivía en La Boca del Cajambre en la Costa Pacífica colombiana, con el cuerpo de este a cuestas, buscando un santo lugar para velarlo, luego de que los paramilitares le metieron

tres tiros en la cara al juzgarlo como un hombre cercano a la guerrilla. ¿Y las autoridades? Según la Policía, tenían “orden de no abandonar el puesto” y, por lo tanto, no podían levantar el cuerpo. ¿Y el sacerdote? No podía “albergar muertos de esos en la iglesia”. Deduzco entonces que, por orden de los paramilitares, el cuerpo de Aníbal no tenía derecho a entrar a la casa de Dios. Ni a la casa de Dios, ni a la casa de nadie: “Nadie quería prestar la casa para velarlo y no encontraron un solo cajón en el pueblo”<sup>3</sup>. Aníbal termina en una mesa de billar, mientras *el loco del pueblo* entona las melodías fúnebres para, finalmente, entregar el cuerpo de aquel a la inmensidad del océano.

Colombia ha coleccionado, mediante la acumulación de eventos tristes, una inigualable cantidad de *tragedias*, que dan forma y provocan, a su vez, incontables muestras de valentía como respuesta a las desdichas, las injusticias y la guerra, mediante

la irrupción, la violación y transgresión de ciertas leyes, de ciertos órdenes, de ciertos mandatos. En medio de un sinnúmero de ocasiones en las que la injusticia se encarna en las imposiciones de los grupos armados, encontramos como reacción una valiente indiferencia de quienes deciden, simplemente, no acatar sus órdenes. Muchas veces, quienes imponen el miedo y la muerte como leyes encuentran en algunos seres indefensos y sin armas una muralla de resistencia. A veces, la desobediencia se encarna en el movimiento de una pelota de fútbol en medio de un caserío que hace tiempo dejó de ser un barrio para vivir para convertirse en un campo para la guerra. A veces, la resistencia toma la forma de un juego de cartas. Otras, la de una película en una calle pública. Finalmente, también hay rebelión y desobediencia encarnada en la palabra; palabra que se pronuncia mediante la fuerza, la valentía y la insolencia de dejar en evidencia que no siempre se

<sup>3</sup> Alfredo Molano, *Desterrados* (Bogotá: Penguin Random House, 2016), 34.

<sup>1</sup> Henry Thoreau, *Desobediencia civil y otros textos*, Vol. 148 (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2014), 42.

<sup>2</sup> Sófocles, *Antígona* (Buenos Aires: 1950, Jackson), 160.



Yojan Valencia @yojanv

está de acuerdo con quienes le apuestan a la verdad fundada en la fuerza de los fusiles.

En medio de un toque de queda, declarado por el Bloque Cacique Nutibara en San Carlos, Antioquia, algunos residentes decidieron salir de su casa, montar mesas para un bingo y una olla para el chocolate. Ante la exigencia armada de aguardar en sus casas, algunos pobladores de este municipio salen a recuperar el espacio que les pertenece, sin armas, sin violencia, para imponer su voluntad mediante un juego comunitario, en el que se comparte, a su vez, una taza de chocolate con un vecino. El mensaje no podría ser más claro: el espacio y las calles del pueblo no les pertenecen a quienes llevan sobre sus hombros un fusil. La potestad de los grupos armados se ve derrumbada con herramientas que no dejan muertos a su paso. Así, el campo de batalla se convierte en un alegre espacio para compartir, habitar y vivir en comunidad. La alegría de compartir la calle y un chocolate son también formas de rebelarse.

otras zonas, con las otras entidades comunitarias y tuvimos como respaldo entonces, por ejemplo, de los barrios y de otros grupos sacaron equipo femenino y masculino y hacíamos torneo. Un partido a las 10 y un partido a las 11, y a las 12 de la noche estábamos todavía jugando fútbol. Evitando y tratando de que vieran que había gente en la calle entonces que no se podía como suscitar cosas. Funcionó mucho, pues toda la jornada fue llena, fue la gente, la cancha llena, graderas llenas. Entonces la gente se movía y había un tránsito muy común, no había ese silencio de miedo, sino que había bulla de la gente caminando y los equipos volviendo a los barrios y la gente también ahí porque les poníamos música a todo taco.<sup>4</sup>

En El Carmen de Bolívar no fue el movimiento de una pelota, sino la proyección de una película el medio para resistir al miedo que querían imponer las balas. Ante el silencio y el vacío que habían dejado los artefactos de la guerra sobre las calles del municipio, un grupo de jóvenes se reunió para fundar un cine móvil, “el cine itinerante la Rosa Púrpura del Cairo” e iluminar, mediante las escenas, los diálogos, los efectos y la música, las calles deshabitadas.

Las imposiciones de un grupo contrastan notablemente con las propuestas comunitarias. Los unos, abogan por los toques de queda, por las calles cerradas, oscuras y en silencio. Los otros, afirman la alegría y la vida en comunidad mediante la música, el fútbol y el arte como las únicas estrategias para hacerle frente al conflicto. Para los primeros, la vida es un movimiento en medio de un plan para sobreponerse a la guerra. Para los segundos, la vida es el regocijo de compartir la existencia y ocupar los espacios. Y, puesto que los primeros son quienes muchas veces imparten las leyes, los segundos se ven obligados, motivados por una valentía sin armas, impulsados por el deber de afirmarse a sí mismos y por el derecho a la felicidad, a romper los caprichos de aquellos, así como a desobedecer sus órdenes y a rebelarse contra la tiranía de la guerra.■

San Carlos no es el único ejemplo. En Berrugas, Sucre, los paramilitares decidieron clausurar un espacio en una de las calles del corregimiento que ciertas mujeres utilizaban para jugar cartas. ¿La respuesta de las mujeres? Seguir jugando. No hubo un alzamiento de armas; no hubo una respuesta violenta. Simplemente, la interrupción a la norma. La indiferencia a las órdenes les permitió a aquellas mujeres la recuperación de su espacio y, al desobedecer, permanecer en sus hábitos e insistir en sus rituales.

Este tipo de posturas y de actitudes alcanza el nivel de la disputa. A veces, la fiesta, la música y el fútbol luchan contra el miedo, el silencio y la oscuridad. De un lado, unos jóvenes que abogan por su lugar, mientras golpean una pelota. Del otro, grupos armados dispuestos a silenciar la alegría de quienes celebran y afirman la vida en una cancha. A continuación, la versión de un joven de la Comuna 13 de Medellín durante los años 2001 y 2002:

Entonces nosotros: ¡Venga, parce, vamos a hacer un torneo por la noche! Y lo concertamos también con otros grupos juveniles de

<sup>1</sup> Henry Thoreau, *Desobediencia civil y otros textos*, Vol. 148 (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2014), 42.





# La piel política: resistir purulentamente<sup>1</sup>

Santiago Pinzón Alvarado

estudiante de Doctorado en Antropología de la Universidad de los Andes, interesado en élites, masculinidades y deporte, s.pinzon38@uniandes.edu.co

“¿Cómo se explica que en los últimos treinta años ningún hombre haya producido un texto innovador sobre la masculinidad? Ellos son tan locuaces y tan competentes cuando se trata de disertar sobre las mujeres, ¿cómo se explica ese silencio con respecto a sí mismos? Porque sabemos que cuanto más hablan, menos dicen”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Este texto surge a partir de una investigación autoetnográfica realizada entre el 2016 y el 2018, tratando de reconocer la capacidad que tiene una piel purulenta para producir derivas en una masculinidad dominante (gomela, en mi contexto).

<sup>2</sup> Virginie Despentes, *Teoría King Kong*, (Buenos Aires, España: Editorial Melusina, 2007), 118.

<sup>3</sup> David Le Breton, “Firmar o rasgar su cuerpo: las nuevas generaciones”, en *Disciplinas y prácticas corporales: Una mirada de las sociedades contemporáneas*, (México: Anthropos Editorial, 2010), 72.

Existen otras posibilidades políticas de la piel que sobrepasan el esencialismo de esta como pigmento. La piel, hoy en día, no puede seguir asumiéndose como un órgano inepto, coloreado: se fija y se estira, se exhibe a los ojos para ser vista pero también se aproxima a lo ajeno para mirar, con su tacto. Espacio liminal animado, intersticio entre el sujeto y el mundo y mapa en constante trazo, como la huele David:

La piel conserva, como si se tratara de archivos, las huellas de la historia individual, como un palimpsesto del cual sólo el individuo posee la clave: cicatrices de quemadas, de heridas, de operaciones, de vacunas, de signos grabados, etc. [...] Las marcas corporales son contrafuertes de la identidad, maneras de marcar límites sobre la piel. O a la inversa, encierra al sujeto en una identidad insoportable, de la cual desearía liberarse.<sup>3</sup>

Combativa, mi piel se aseguró de resistir a la gomelidad que se esparcía día a día en el Gimnasio Moderno, un colegio tradicional de Bogotá y reconocido por las clases dirigentes que han estudiado allá durante décadas. El resto de mis órganos hablaban de “marika” y de “weón”, y de a poco iban uniéndose al gomelo ideal, el que acaso fue cómplice del asesinato y la violación sexual que perpetró Rafael Uribe Noguera. Pero, mientras tanto, mi piel resistió y devino una masculinidad desobediente.

Un día cualquiera, la piel perdió su tibieza, su aparente cualidad neutra de piel blanca, impermeable y portadora de un cuerpo

común y corriente, y empezó a liberar numerosas, casi infinitas, protuberancias; granos con puntas blancas y negras, o granos sin puntas, de distinto grosor y altura. Ya una piel semejante había surgido por gringolandia, como lo recuerda Charles:

La adolescencia me sobrevino repentinamente. En el 8°. grado, a punto de alcanzar el 9°. , estalló el acné. La mayoría de los chicos lo padecían, pero no tanto como yo. El mío fue realmente terrible. Era el peor caso de la ciudad. Tenía granos y erupciones en toda mi cara, espalda, cuello e incluso en mi pecho. Me aconteció justo cuando empezaba a ser aceptado como líder y chico duro. Yo todavía era un duro pero ya no era lo mismo. Tuve que retirarme y mirar a la gente desde lejos, como si estuvieran en un escenario. Sólo que ellos estaban en un escenario y yo era el único espectador. Siempre tuve problemas con las chicas, y con el acné se convirtieron en imposibles. Las chicas eran más inaccesibles que nunca.<sup>4</sup>

Pieles actantes que se reflejan. Mi piel también, cuando estaba en octavo (el grado 8°), está siendo sometida a tratamientos dermatológicos. Tengo quince años cuando ¡pum!, mi piel emerge. Al igual que Charles, grano a grano, me convierto en la persona más purulenta de mi universo, y así empiezo a perder mi privilegio como macho alfa, adquirido por ser el chistosito, el matón y un buen jugador de fútbol.

Y es que octavo es un año en el que nuevas prácticas configuran al hombre gomelo ideal. Al fútbol, el humor y el matoneo se

le suma el factor clave de ser exitoso en el consumo de mujeres, aunque caballerosamente se considere como un cortejo. Mara lo dice mejor cuando afirma, después de estudiar la masculinidad por distintas regiones de Colombia:

desde temprana edad, los jóvenes aprenden de sus pares que el más hombre es el que puede jactarse y demostrar ante su grupo de pares su poder de conquista sexual y el que está siempre listo para participar en fiestas, tomando, bailando y demostrando sus habilidades físicas, principalmente.<sup>5</sup>

Pero en ese momento, mi piel se rehúsa a dar ese paso. Lleva ya tres años paseando por distintos consultorios, y en cada consultorio le sucede lo mismo una y otra vez: un esquema que la ensucia, enferma y abyectiza, progresivamente. Devengo enfermedad, emerjo pus, me encierro en un baño del colegio porque ese día mi piel amaneció peor, porque siempre amanece peor.

Recuerdo que de uno a otro dermatólogo, el proceso de abyectización de la piel siempre fue el mismo. Primero el jaboncito, el que le advierte a mi piel leves impurezas, contaminaciones listas a ser curadas bajo el ideal de la limpieza. Luego sigue la crema no tan fuerte, porque mi piel ya no está simplemente sucia, sino enferma. Pero no está enferma, sino severamente enferma, por lo que sigue la crema fuerte, que sí arde, que quema y pone rojo, mezclada con pepas. Y por último, porque sé que no será suficiente, se me receta una fórmula magistral: sin dejar las pepas, entro ahora a usar un extraño ungüento que tarda días preparándose en un laboratorio, llega luego a mi apartamento con una etiqueta en la que aparece mi nombre: es la loción elaborada a imagen y semejanza de mi piel, porque no hay piel tan enferma, tan abyecta, como esta.

Mi piel lleva ya tres años obligando a la boca a cerrarse, porque este alimento grasoso y este otro alimento picante producen las erupciones. Tres años complementado la cura del médico con panela triturada, con crema dental y otro montón de menjurjes; tres años mientras escucha que se nos llama “mazorca”, “Freddy Krueger”, “tostaco”, entre otras ridiculizaciones,

y en simultáneo hay una mirada que nos juzga: cómo olvidar la mirada, en apariencia inocente pero realmente juzgante, por estar todavía en ese momento sin filtro en el que no se sabe ser políticamente correcto, esa mirada atenta y prolongada de una niña que le pregunta a su madre, simplemente: “¿por qué tiene él eso en la cara?”.

Por eso mi piel se rehúsa a apostarle a la masculinidad dominante. Por todo lado está enferma, es rara y yo me ayudo a perpetuar esa rareza: me hago el enfermo para no tener que ir al colegio cuando siento que tengo muchos más granos, busco el amparo de la oscuridad y la distancia de ojos ajenos, pero ya no hay salida; aunque mi alrededor pase a veces días enteros sin dar importancia a mi purulencia, mis ojos son los que más condenan a mi piel.

En el mundo-imagen contemporáneo, globalizado, con su expansión tecnológica y audiovisual, el cuerpo se articula crucial como objeto de consumo y deseo: en constante imperfección, feo y envejecido, pide consumir, en aras de alcanzar un inexistente cuerpo cuyo supuesto origen es la región Noratlántica del mundo. Y la piel, que exterioriza potencialmente nuestra corporalidad, e incluso nuestra alma, si es que todavía aquello existe, está más expuesta que el resto de las partes del cuerpo a ser juzgada y tratada.

En esta puesta en escena es que, como he dicho antes, mi piel se abyectiza, se llena de asperezas, con espinillas, granos y barros. Julia señala como elementos abyectos del cuerpo los orificios, aquellos que menstrúan o producen excremento, o los que se asemejan al excremento, como la infección. Así: ¿qué más abyecto, entonces, que la infección en la piel, capaz de amenazar al conjunto social con numerosas emergencias listas a liberar material infecto, en todo momento y a todas horas?

No en vano, durante las diversas entrevistas en las que me he tomado un café o una cerveza con hombres que en su

<sup>4</sup> Charles Bukowski, *La senda del perdedor*, (Barcelona: Anagrama, 1995), 119.

<sup>5</sup> Mara Viveros, *De quebradores y cumplidores: Sobre hombres, masculinidades y relaciones de género en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002), 22.

adolescencia fueron diagnosticados con un “acné severo”, noté que todos tuvimos nuestra manera de negar el rostro y así sentirnos en el trayecto. Por ejemplo, siempre al salir de la ducha yo me aseguraba de dejar la luz apagada, porque así mi piel en el espejo reflejaba menos protuberancias, y la claridad de mis ojos no se perdía del todo; Antonio simplemente salía sin mirarse, porque un varoncito no tiene que fijarse tanto en las apariencias; y Jaime, que se había hiper-masculinizado forjando un cuerpo atlético, se aseguraba de quitar el vapor en el espejo de tal manera que pudiera ver su reflejo únicamente del cuello hacia abajo.

<sup>6</sup> Konsumo Respeto. Una noche más. En *Ahora que se ha ido el sol*. PM estudios, 2003.

<sup>7</sup> El Último Ke Zierre. Vuelta al infierno. En *¡Ay, De Mí!* Maldito Records, 2003.

<sup>8</sup> Audre Lorde, “Uses of the Erotic”, en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, (Nueva York: Crown Publishing Group, 2007).

<sup>9</sup> *Ibid.*, 56. Traducción propia.

<sup>10</sup> *Ibid.* Traducción propia.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 57. Traducción propia.

No en vano, Antonio miente cada vez que le preguntan por sus cicatrices en el rostro, inventando un accidente que tuvo de pequeño, y que sí le produjo una cicatriz, pero jamás rememora la otra circunstancia, la granosa, que le produjo muchas más. Jaime se deja la barba para ocultar sus cicatrices. Yo, para no quedarme atrás, le temo a la foto: le huyo a salir de perfil, pues en las sienes es donde más se ven, y evito dar una sonrisa larga, porque sale otra a relucir cerca a la comisura izquierda de mis labios.

Y entre más sigo esa relación entre Charles y su piel, entre su piel y la mía, noto que le pesa. Ya viejo, le achacan esas cicatrices, lo acechan. Y no, hasta acá llega mi reflejo con él. ¡Zas! Atravieso el espejo. La gran fortuna de nuestras pieles es que nos zafan de la hegemonía, nos invitan a desobedecer el camino impuesto. La piel transgresora lleva a no ser, en mi caso personal, la porquería (por decir lo menos) de persona que fue Rafael Uribe Noguera.

Mi piel granosa, abyectizada bajo la práctica dermatológica y la mirada social normada, empujó una deriva en mi masculinidad. La purulencia me hizo tímido, inseguro al hablar en público o al momento de conversar con una mujer que me gusta, entre otros escenarios, y quizá tampoco me sienta tan cómodo con mi aspecto físico como otros hombres, pero la deriva en mi masculinidad ha venido articulando una lenta y acogedora resiliencia que me invita a la lucha conjunta, una lucha que acaso empezó con la oportunidad de practicar una masculinidad alternativa: la punkera.

Mientras en la televisión y las redes sociales virtuales corren repetidas publicidades ofreciendo jabones que lijan asperezas y quitan la grasa de las pieles masculinas jóvenes, y mi universo gomelo reproduce ese tipo de anhelos enjabonados de ser un lienzo en blanco, sin orificios purulentos, un pequeño grupo de hombres, en reposo, mayores que yo, se reúnen en la sombra de los árboles del colegio, en las esquinas del amplio comedor o en cualquier otro rincón, con numerosas emergencias: brotes de taches y parches, de manchas y huecos, perforaciones y aretes, tatuajes y tatuajes, y los distintivos pelos de colores en forma de cresta.

Nueva oportunidad de devenir, empiezo a buscar canciones de punk, a escucharlas infinitas veces más que las propagandas que mencioné antes, convencido, al menos por un instante, de que en el mundo punkero no importan las apariencias del cuerpo. Por lo tanto, mi piel ya no será señalada. La oscuridad, que antes me acogía en la intimidad del baño, es ahora la norma: el punkero es criatura de la noche. En noches de dejadez y decadencia, de vómito, en un ritual, convencido de que la salud importa un culo, grito canciones, profiero punk, con el corazón, perdón, no con el corazón, sino con la piel, las siguientes frases: “grito a una luna, ilumíname, asesina el sol, ni luz ni calor”<sup>6</sup>; “todo pruebo con tal de alargar mis noches, y por más que quiera, siempre llega el alba, y amanece que no es poco: vuelta al infierno”<sup>7</sup>.

Pero, para equivocación y fortuna mía, a pesar de la apuesta nocturna, en el punk sí importa lo superficial. No se trata de un mundo, sino de un inmundo. La estética noratlántica se revierte, entre más feo más pertenezco. Así, en esta masculinidad alterna, mi piel ya es un ingrediente primordial para devenir, el devenir antigomelo. Si de verse feo se trata, a través de emergencias que desafíen la estética del lienzo blanco, mi piel ya es transgresora y no necesita de tanto artificio o encubrimiento. Con solo mi piel, ya soy dejadez, suciedad y enfermedad.

Audre narra los usos y potenciales del erotismo. Convencida de que se trata de un

recurso femenino, Audre define el erotismo como un recurso poderoso y dotado de energía para el cambio<sup>8</sup>. No puede el erotismo, como ha sucedido, ligarse con la pornografía, pues mientras lo pornográfico es el placer sin sentimiento, el erotismo es el sentir en sí mismo, combinado con la fuerza, el caos de nuestros más fuertes sentimientos. No puede tampoco materializarse una dicotomía entre lo político y lo espiritual, porque lo erótico es el vínculo entre estos, forjando el actuar político siempre bajo el consenso con lo espiritual.

En cambio, la función del eros sí puede visibilizarse en el lenguaje con la frase “esto se siente bien”<sup>9</sup>, cuya expresión representa el empuje de la búsqueda hacia un conocimiento verdadero, pues la plenitud y satisfacción propia están dentro de este conocer. Además, el eros también funciona como “proveedor del poder que se obtiene de compartir profundamente cualquier meta con alguien”<sup>10</sup>, del poder que se obtiene con el compartimiento de la dicha.

Si el eros es todo lo que he dicho anteriormente, y además se puede ejemplificar “en la forma en que mi cuerpo se estira hacia la música y se abre en respuesta, escuchando sus más profundos

ritmos”<sup>11</sup>, como también dice Audre, fue en la arritmia del punk donde mi piel blanca, pero abyecta, pudo generar resiliencia a través del eros.

Mientras el aislamiento se aumentaba en las aulas de clase o en el hogar, para mí, y muchos amigos punkeros, fue en conciertos repletos de gente, en los que nos restregábamos el sudor, donde más pude estallar mi erotismo, pero también fue creciendo entre borracheras y alaridos que, entre más a menudo se daban, más se forjaban dichas compartidas, así como metas: lecturas por escuchar, canciones por leer, protestas por marchar, antiespecismo, anarquía. Fue erotismo puro y duro.

De a poco, como acaso sucede con todo cambio social, sea personal o colectivo, el pus punkero de mi piel brota y abre fisuras a lo gomelo. La piel sigue intentando mapear caminos abyectos a través de las cicatrices que me produjeron y producen mis granos. Como hombres, tendemos a exhibir nuestras cicatrices que nos hemos generado en situaciones riesgosas, aventureras o, peor aún, de guerra. Yo quiero, y por eso mi piel escribe este texto, que empecemos a rastrear las otras cicatrices: las eróticas. ■







# Cuando se limpia la desobediencia

## Sobre la exposición *Dos Velocidades* y el peligro de una institucionalización de la historia del movimiento LGBTI

Felipe Caro Romero

Historiador, [fccaror@unal.edu.co](mailto:fccaror@unal.edu.co)<sup>1</sup>

“Idas, venidas; éxitos, fracasos, risas y tristezas son parte de la historia y existencia de ese pequeño gigante, de ese rosado fantasma que es el movimiento homosexual”.  
Colectivo de Orgullo Gay (CORG)  
Revista *De Ambiente*, n.º 5, 1985.

<sup>1</sup> Agradezco a Stephanie Picón y a María Paula Arias por su ayuda en la construcción de este texto.

La historia del movimiento de disidencias sexuales en Colombia está plagada de mitos, desinformación, censura y, en general, desinterés. Esto, por supuesto, no es gratuito. Durante mucho tiempo el activismo tuvo que recostarse en la idea de que la disidencia sexual siempre había existido para justificar su entrada en el campo de disputa social. Tal actitud fomentó la creación de figuras románticas, procesos heroicos y verdades incuestionables cuya interrogación era tachada de reacción. Dicha necesidad política, sumada al miedo que genera en la actualidad una visión crítica (más no destructiva) de la movilización social, ha generado que se consolide un relato histórico particular de la trayectoria de más de cuarenta años del movimiento en Colombia. Y a pesar de que ha existido un intento desde la academia por transformar esta interpretación (siempre de la mano con activismos, pues esa es una particularidad bien especial de quienes estudiamos estos temas), el cambio del relato ha demorado demasiado tiempo. Cuando el Museo Nacional anunció la exposición *Dos Velocidades: historias del movimiento LGBTI en*

*Colombia* prometiendo incorporar la historia del movimiento en el gran entramado que esta institución ofrece sobre el relato de la nación, muchxs pensamos que ese relato homogéneo que tanto criticábamos iba a ser desafiado. Desafortunadamente este no fue el caso.

Según el Museo, el objetivo de esta “incipiente colección” era “aportar a una narrativa plural de la nación, que dé cuenta de las diferencias, matices y luchas cotidianas de colectividades que han defendido expresiones de la sexualidad negadas históricamente en Colombia”. La exposición, disponible entre el 20 de julio y el 7 de noviembre del 2021 en el segundo piso de la sede del museo en Bogotá, está compuesta por aproximadamente 70 piezas (que incluyen obras artísticas, fotos, folletos, ropa y documentos personales) presentadas tanto en vitrinas como sobre la pared. La noción a partir de la cual se organiza es una meritoria: existen dos procesos históricos paralelos, las dos velocidades: uno; el del movimiento LGBTI que lucha por sus derechos, y otro; el de la sociedad

colombiana que se resiste al cambio que esto implica. De entrada, esta definición parece reconocer tanto el largo proceso de politización de la disidencia sexual como las dificultades contra las cuales lxs activistas se han enfrentado. Sin embargo, al hacer un análisis del guion curatorial y detallar cómo las piezas están presentadas nos encontramos con otro panorama.

La primera velocidad es presentada como un relato cuasi-cronológico del movimiento LGBTI en un párrafo que busca reseñar su historia desde los setentas hasta el presente. Este texto concluye con la tesis “si bien el movimiento LGBTI se ha manifestado en las calles y en los espacios de debate público, su origen está en las peluquerías, los saunas, los cines, las universidades y las casas de la gente”. Esta idea no es desarrollada a lo largo de la exposición ya que poco se ve de bares, saunas, cines y universidades. Esto no quiere decir que el material expuesto no tenga valor. Solas, cada una de las piezas presenta un rico panorama diverso, con diferentes tácticas y estrategias, un heterogéneo repertorio de protesta y una multiplicidad de vertientes ideológicas. Sin embargo, y a pesar de contar con algunas piezas que refieren procesos bastante complejos, la historia del movimiento es dibujada como una caricatura de sí misma, una línea recta que se mueve inexorablemente desde un pasado oscuro a un futuro brillante. Y esto es decepcionante, no solo porque es impreciso sino porque representa un claro desinterés por parte del Museo en presentar un relato complejo y crítico.

A través de la catalogación de algunas piezas se puede registrar esta falta de interés. La pieza titulada *Revista Ventana Gay n.º 1*. Artículo: “Relación Lesbianismo/Feminismo” aparece bajo la autoría de Manuel Velandia, Guillermo Cortés “Belial” y Patricia Uribe, quienes no se entiende si pertenecieron al equipo editorial de la revista o fueron quienes redactaron el texto. Ambas nociones, sin embargo, son erróneas. *El número 1 de Ventana Gay* fue editado por Alonso Parra, Manuel Velandia y Daniel Lleras. Si quienes prepararon esta exposición se hubieran tomado la molestia de leer la revista que expusieron hubiesen notado esto. También hubiesen notado que el artículo “Relación Lesbianismo/Feminismo”, de autoría exclusiva de Patricia Uribe, no hace parte del número 1 de la revista sino del número 2 (páginas 8 y 9), que estuvo bajo la dirección y edición de Alfonso Parra y Daniel Llenas, como se puede registrar en la contraportada de la misma. Este

total desconocimiento de las piezas se extiende, incluso, al material promocional de la exposición que incluye una imagen de la revista titulada *Artes de la Revista Ventana Gay n.º 1* de la autoría de Manuel Velandia y Guillermo Cortés “Belial”, cuando en realidad dicha imagen es la portada del número 2 de la revista que se editó bajo la coordinación de las personas ya mencionadas, que no aparecen en ningún lado de la exposición. De igual manera, sorprendió ver la foto titulada *León Zuleta en la primera marcha* referenciada exclusivamente como “Fotografía digital”; cuando esta mismísima foto fue tomada por el equipo de QUEER ARCHIVE INSTITUTE COLOMBIA para la exposición homónima realizada entre el 2 de noviembre y el 2 de diciembre del 2017 en la FUGAA (una de las instituciones que apoyan esta exposición, junto con la Alcaldía de Bogotá). Allí, y en posteriores textos que se han publicado con dicho material, se puede encontrar claramente la referencia de la imagen: Revista Semana #197 de 1986, página 38. Adicional a este ofensivo desconocimiento de las fuentes utilizadas en la exposición se le debe sumar una vaga descripción que no aporta mayor información sobre los hechos que pretende relatar. Una pieza contiene el texto “La movilización que se realizó el 30 de julio de 1982, encabezada por León Benhur Zuleta Ruiz y Manuel Antonio Velandia Mora, contó con apenas treinta y dos asistentes”. En ningún lugar se explica de dónde salió la idea de marchar ¿por qué se marchaba ese día?, ¿se marchó el año siguiente?, ¿por qué en Bogotá?, ¿hubo marchas en otras ciudades? Nada de esto parece importarles a quienes organizaron esta exposición. Para estas personas fue suficiente escribir “Marcha LGBTI”, que no fue el nombre que le pusieron quienes la organizaron en 1982, sin explicar ni siquiera qué significan esas siglas.

La mayoría de piezas que hacen parte de la exhibición parecen estar puestas aleatoriamente. Independientemente de lo “incipiente” que pueda ser la colección, el trato que se le da al material es paupérrimo. Esto genera no solo tristeza al ver una poca preparación de la instalación sino también impotencia al ver tantos objetos con tanto potencial descontextualizados. Oportunidades completamente desperdiciadas como la de la pieza titulada *El cuerpo primer territorio de paz. Programación de la VI semana del orgullo LGBT* de 2002 que pudo utilizarse para explicar el vínculo que los diálogos del Caguán tuvieron con el movimiento, mediados por Planeta Paz (registrado en otra pieza de la exposición), que fue la

organización que fomentó la primera definición sectorial del movimiento a través de encuentros regionales que dieron vida a la consigna “mi cuerpo primer territorio de paz”. También resulta desconcertante ver los afiches y fotos de diversas marchas LGBT de Bogotá, *solo* de Bogotá, que aunque numeradas (aleatoriamente, al parecer) no referencian, por ejemplo, que entre 1982 y 1996 no se realizó marcha en la ciudad, priorizando en su lugar acompañar movilizaciones obreras y estudiantiles, o que su trayectoria física cambió a lo largo de los años o que desde 2009 se realiza una marcha en el sur de la ciudad como respuesta a la elitización de la primera o que a esta crítica se le sumó el *Yo Marcho Trans* hace unos cuantos años.

También se encuentra la obligatoria sección “Regiones” que no está, en lo absoluto, vinculada con el relato que se venía trabajando. Esta sección está compuesta por una vitrina y unos cuantos afiches que más que ofrecer un panorama sobre procesos históricos afuera de la capital parecen ser un *collage* de elementos variopintos que intentan mostrar una diversificación del movimiento. Es sorprendente que el Museo Nacional de Colombia mantenga una interpretación del país dividida entre la capital y las regiones, como si Bogotá no fuera una región, reproduciendo una lógica de centro-periferia que es inoperante para explicar el proceso histórico del movimiento. A esto se le debe sumar que en ningún lado se señala un vínculo entre los diversos elementos expuestos y los presentados anteriormente. Esta falta de rigurosidad evita ver cómo, por ejemplo, fue en Medellín donde empezó la idea del movimiento a partir de las reflexiones que León Zuleta tuvo al leer sobre frentes de liberación franceses y teoría sexual alemana. En su lugar, esta figura es vagamente referenciada como “líder homosexual, filósofo y cofundador de Movimiento de Liberación Homosexual”. No existe ninguna mención sobre su rol dentro del Partido Comunista Colombiano, ni se detallan sus ideas políticas, su ferviente anti-estatismo, sus problemas con la adicción, su lucha por los derechos de lxs trabajadorxs y su aún impune asesinato, descrito ambiguamente como “en 1993 su activismo fue violentamente interrumpido por grupos paramilitares”.

Sorprende que la asesoría para esta exposición, si hubo efectivamente una asesoría, no insistiera en vincular las piezas de estas “regiones” con fenómenos sociales de larga envergadura. Se

referencia al movimiento del Valle del Cauca, pero no se registra el papel fundamental de las movilizaciones en Cali, siendo la tercera ciudad en organizar marchas conmemorativas a los disturbios de Stonewall en el país, gracias a la enorme capacidad organizativa de sus activistas. Se señala el vínculo entre arte y movilización, pero no se contextualiza históricamente, algo que permitiría mencionar, por ejemplo, que este inició públicamente con diversos reinados trans presentes en el país desde la década de los ochentas. Estos han sido parte de una mezcla entre folclor, baile y resistencia que incluyen a Locomía y a las fiestas patronales de San Pacho en Quibdó, fundamentales para la incorporación de reivindicaciones en zonas donde el conflicto armado ha estado históricamente presente. Cuando se habla del Caribe se menciona apenas la presencia de la organización Caribe Afirmativo, pero no su proceso de fundación inspirado en el amargo asesinato de Rolando Pérez en 2007. Tampoco se exploran las particularidades de esta zona, como, por ejemplo, el hecho de que en Cartagena se realice una marcha LGBTI el mismo día de la independencia de la ciudad, un fenómeno único en el país. Y a la total ineficacia de presentar una reflexión seria sobre la diversidad del movimiento, pues la B de esa LGBTI no aparece en ningún lado y la I no es explicada en la única pieza en la que es mencionada, se le debe agregar la ausencia de las experiencias de vida sexual disidente indígenas (que sí existen).

Al pasar a la segunda velocidad no nos encontramos con un panorama muy diferente. Esta parte de la exposición inicia diagnosticando que “a lo largo de la historia de Colombia ha habido vulneraciones, crímenes de odio, narrativas de desprecio, vejámenes y diferentes violencias contra la población LGBTI”. A continuación, propone que estas violencias han generado una reacción por parte del movimiento que ha enfrentado este ambiente hostil. Esta caracterización, sin embargo, bien podría aplicarse a cualquier otro lugar del mundo. La exposición en ningún lugar explica los orígenes de esta violencia ni se toma el tiempo de contextualizarlos. Sin ir más lejos basta con acercarse al apartado dedicado a la epidemia de VIH/sida. La exposición presenta a esta coyuntura como la que “abrió los primeros debates entre la sociedad civil sobre sexualidad, prevención y derechos sexuales y reproductivos”. La exposición no solo no explica qué quiere decir prevención o derechos sexuales y reproductivos, sino que hace una contextualización errónea. Desde la década de los sesenta

la discusión sobre sexualidad y derechos reproductivos ha sido llevada a la esfera pública por el feminismo al cual, en los setentas, organizaciones LGBTI se acercaron en una búsqueda por alianzas. De igual manera, adjudicar a la epidemia el inicio de las discusiones sobre la disidencia sexual es no tener en cuenta los debates sobre la penalización y la despenalización de la homosexualidad que se dieron a lo largo del siglo XX en el país, que incluyeron desde la redacción de los códigos penales de 1890 y 1936 hasta la eliminación de la homosexualidad como causal de mala conducta del Estatuto Docente Nacional en 1998. A esto debe agregársele que en ningún lugar se señala la pésima respuesta por parte de los gobiernos de turno frente a la epidemia que solo hasta 1989 empezaron a contemplar medidas para enfrentar lo que estaba sucediendo.

Uno de los elementos más interesantes de la exposición es la infografía titulada *Derechos adquiridos por jurisprudencia entre 1980-2016*. Es una cronología de sentencias de la Corte Constitucional sobre la sexualidad que dan la impresión de que se ha avanzado sistemáticamente hacia una sociedad más igualitaria. Lo que hace esta pieza museográfica, que además no explica ni las sentencias ni cómo funciona el proceso de adquisición de derechos a través de estas, es desconocer dos elementos. El primero, que se esperaría que con la premisa de la exposición se reiterara constantemente, es que no basta con modificaciones legales para cambiar las tendencias culturales (como los prejuicios) de una nación. El segundo, que las sentencias de la Corte Constitucional han sido sistemáticamente desafiadas por sectores conservadores. Casos sobre estos hay bastantes, pero por mencionar algunos está, por ejemplo, en 2013 la negación del Congreso a legislar sobre el matrimonio igualitario después de ser solicitado por la sentencia C-577 del 2011, lo que llevó a que, bajo el liderazgo del entonces procurador general de la nación Alejandro Ordóñez, se usara “la libertad de conciencia” como excusa para negar matrimonios en notarías de todo el país. Otro caso está en las multitudinarias marchas de la familia del 10 de agosto del 2016 que frenaron la propuesta del Ministerio de Educación, por entonces encabezado por una mujer abiertamente lesbiana, para seguir la recomendación de la sentencia T-478 del 2015 que buscaba solventar el problema de discriminación en los colegios del país a causa del suicidio de Sergio Urrego. Esta sentencia, además, no aparece en el listado de la pieza. Y cuando se menciona este triste episodio de la historia del

movimiento, pues la exposición cuenta con la chaqueta de Sergio, no se menciona su militancia política en la Unión Libertaria Estudiantil y del Trabajo (ULET) —quienes acompañaron el proceso de denuncia con plantones y otras manifestaciones contra el colegio—, ni las ya mencionadas repercusiones políticas de su muerte que se vinculan, incluso, con la campaña del plebiscito de ratificación de los acuerdos de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC-EP de la Habana.

Esta serie de errores y verdades a medias, aunque aparentemente inocentes, representan un gran peligro: el de despolitizar, limpiar y unificar la historia del movimiento de disidencias sexuales en Colombia. Y siendo el Museo Nacional una institución que tiene la pretensión de dar a conocer un relato heterogéneo sobre el país, su pésimo trabajo a la hora de pensarse más allá de la heterosexualidad obligatoria incomoda y preocupa. La premisa inicial de la exposición sobre las dos velocidades es simplemente la reproducción de discursos genéricos sobre lo que el Museo considera que es el movimiento LGBTI: una buena movilización contra una mala sociedad. Y por más que la exposición usara la procedencia de las piezas donadas por activistas como una especie de justificación o legitimación, al no contrastar la información que estas contienen lo único que hicieron fue reafirmar su desinterés con el tema, pues al parecer nadie les dijo a lxs organizadorxs de la exposición que lxs activistas también tienen visiones subjetivas del pasado, también cometen errores y también olvidan. Es decir, también son seres humanos.

Enseñar la historia del movimiento de disidencia sexual es una tarea difícil, pero no imposible. Al presentar las luchas y los retos de quienes se han enfrentado a la heteronorma hay que tener cuidado de no caer en optimismos indolentes que desconozcan la matriz de opresiones que afectan a los cuerpos de distintas maneras ni tampoco en la negación absoluta que oscurezca las múltiples luchas que se han llevado a cabo a lo largo y ancho del país. La desobediencia de quienes se enfrentan al mandato heterosexual es un ejemplo perfecto de cómo una lucha se diversifica, se divide, se contradice y se transforma. Nada de esto se encuentra en la exposición. Pero, para fortuna de nosotrxs, e infortunio del Museo, ya existe un cúmulo de conocimiento sobre la historia del movimiento que nos permite desafiar relatos tan



CheLo Camacho @ch31x

aparentemente coherentes e inocentes como los que presenta la exposición *Dos Velocidades*. Aunque algunas personas pueden pensar que es un acto de “mala-gradecimiento” criticar un esfuerzo como este, otras creemos que una verdadera voluntad de inclusión exige una rigurosidad profunda que dé cuenta de las complejidades del problema que se espera solucionar con dicho trabajo. La falta de rigurosidad en el manejo de las piezas, el poco interés en reconocer la complejidad del proceso histórico de la movilización y la nula capacidad de crítica sobre el rol que el Estado ha tenido con la disidencia sexual demuestran que para quienes organizaron la exposición solo bastaba con presentar una amalgama de diversos elementos en un pequeño salón del Museo, como simulando la amalgama de letras que son usadas por el Estado para identificar a “la comunidad”, cual anexo. Y como dijo Sebastián Romero, el primer político abiertamente homosexual del país elegido por voto popular, que no aparece en ningún lugar de la exposición: “no somos etcétera”. ■

# La Casa de furia de un novelista desafortunado

Juan Carlos Orrego Arismendi

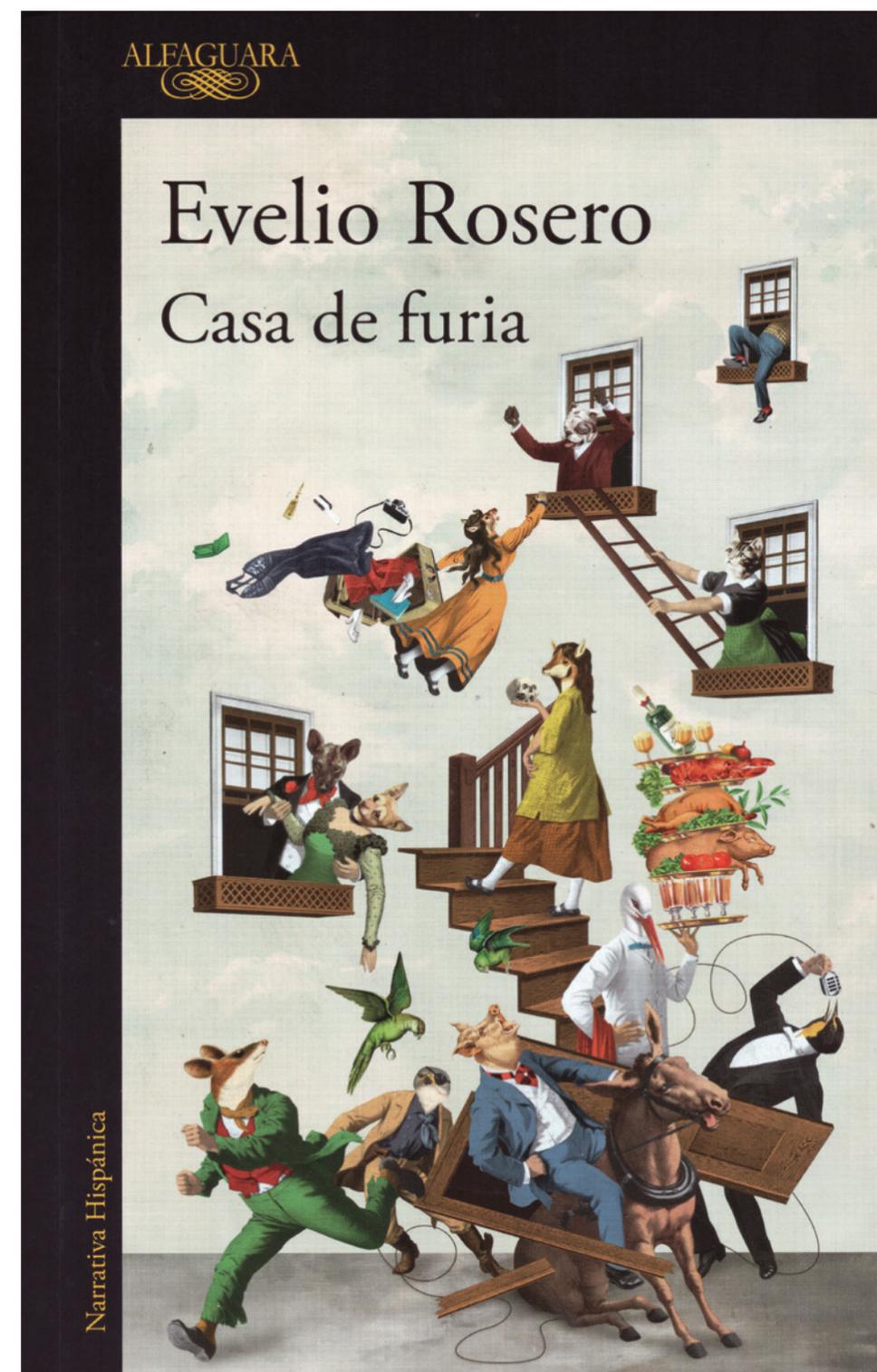
Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia,  
juan.orrego@udea.edu.co

En agosto de 2021 apareció, por fin, una nueva novela de Evelio Rosero: *Casa de furia*. La sensación de su inminencia —o, mejor, la idea de que era necesaria su aparición— nace de la larga serie de reediciones que siguieron al que, hasta ahora, era el último estreno del escritor bogotano: la novela *Toño Ciruelo* (2017). De entonces acá, el nombre de Rosero se renovó en las vitrinas de las librerías solo por la reedición de muchos libros suyos, entre ellos *Mateo solo*, cuya primera edición, impresa en Villavicencio, circuló en el ya lejano 1984. También, a mediados de 2021, fue publicada la segunda edición de *Plutón*, una novela sobre el narcotráfico que había desaparecido del mercado libresco poco después de su debut, en 2000, y de la que a duras penas logra visualizarse una carátula —parodia del *Desayuno sobre la hierba*, de Manet— en alguna página virtual.

*Casa de furia*, ubicada en la Bogotá de principios de los setenta, se ocupa de la celebración del aniversario matrimonial de Alma Santacruz y el magistrado Nacho Caicedo. Los hechos narrados transcurren en menos de 24 horas —con excepción de algunas evocaciones, necesarias para la mejor comprensión del argumento o del carácter de algunos personajes— y en su mayor parte tienen lugar en la mansión de la fiesta. El matrimonio tiene seis hijas —todas con nombres de países y ciudades, a excepción de Uriela, la menor— e incontables allegados entre familiares, amigos y sirvientes, los cuales van copando la casa, gradualmente, desde las primeras páginas. Amores, rencores, secretos y casualidades unen a los personajes y hacen que, muy pronto, pequeños y grandes dramas —así como las escenas más regocijantes— se alternen para entretener al lector. Para dar una idea exacta de los colores y formas de ese caleidoscopio de ocurrencias casi basta contar que César Santacruz, sobrino de Alma dedicado a negocios turbios, llega a la

celebración montado en una mula blanquísima que, a la postre, acaba matando de una coz a Zambranito, el viejo chofer del magistrado; o podría noticiarse, asimismo, que Rodolfo Cortés, el biólogo con cara de sapo que es novio de Francia Caicedo, pasa la fiesta encerrado en un baúl antiguo, del que solo será liberado para ser sometido a una técnica egipcia de momificación.

Con todo, el poder galvánico de la residencia de los Caicedo Santacruz no impide que —como quedó insinuado— algunos lances tengan lugar lejos de ella. Así ocurre con el exilio a Chía del tío Jesús, borracho y sablista, a quien Alma no quiere ver en la fiesta —y quien, como puede suponerse, acaba colándose en ella—; o con la escapada de Lisboa Caicedo a La Calera, a la casa marmórea de un galán inesperado: el carnicero y barítono Cirilo Cerca; o con la partida de Nacho Caicedo, quien, en lo mejor de la reunión, decide ir en busca de su hija Italia, a la sazón atrapada en casa de Porto De Francisco, su novio, de quien impensadamente acabó embarazándose. Esta última aventura, sin embargo, dista de ser un mero agregado a las extravagancias de la historia. La misión paterna queda truncada porque, en el camino, el magistrado es secuestrado por una banda estafalaria al mando de Nimio Cadena, ex funcionario a quien Nacho hizo condenar por corrupción. La sentencia, a la postre burlada, cobró en todo caso la vida de la madre de Nimio, devastada por la angustia, y él, con cinismo, culpa a su acusador y quiere vengarse de la peor manera. Nacho muere muy pronto a causa del trato brutal al que es sometido por los esbirros de Nimio, y este, todavía insatisfecho, se dirige a la casa de la fiesta y dirige una masacre atroz de la que él mismo acaba siendo víctima, baleado por Alma Santacruz poco antes de que ella misma sea acuchillada. Esa carnicería descomunal, y no la desenfadada urdimbre de pequeños dramas y arrebatos neuróticos de la



<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., 325.

<sup>4</sup> Ibid., 54.

fiesta, es lo que justifica el título de la novela. Dice el narrador omnisciente, después de una de tantas muertes —el degüello de Teo, Cheo y Antón—: «Así la muerte iba repartiéndose por esa casa de furia».

Apenas sorprende el magisterio con que, al menos en las dos terceras partes del relato, Rosero conduce un grueso hato de historias por entre las mismas cuatro paredes. Desde sus comienzos como escritor, la suya ha sido una poética de la cerrazón, ya se trate de la conciencia monologante de sus protagonistas niños —como el Mateo de *Mateo solo*— o de las historias rocambolescas que tienen lugar en espacios estrechos, como aquella tragicomedia de sacristía que es *Los almuerzos* (2001), por no mencionar narraciones que, incluso, transcurren dentro de un armario. Asimismo, también resultan familiares, al lector de Rosero, su propensión por las plasmaciones expresionistas, dominantes en novelas tan cifradas como *Señor que no conoce la luna* (1992) y *En el lejero* (2003), y que en *Casa de furia* se concretan, sobre todo, en tres temblores de tierra con visos de apocalipsis que sacuden a Bogotá a lo largo de la jornada, en la pesadilla sangrienta del desenlace —de repente hay horcas y piras en casa de los Caicedo Santacruz— y en la corporalidad oscura y evanescente de los asesinos, a quienes llega a describirse como sombras que «desnudaban a mordiscos».<sup>2</sup> Y, en fin, también hace parte del sello del escritor bogotano su apuesta alegórica —razón última del expresionismo mencionado—, materializada en la nueva novela, sobre todo, en la persona de Nimio Cadena. Este hombre corrupto, egoísta y salvaje —este hombre de *nimia* ética, de *nimia* espiritualidad— no es otra cosa que la encarnación literaria de Colombia. El magistrado, ya *in articulo mortis*, ofrece esa interpretación en la forma de una absolución inesperada: «yo lo exonero de toda culpa, Nimio es el país, no se puede condenar al país, Nimio es inocente, requiere la disculpa del mundo y una pensión de por vida».<sup>3</sup> De hecho, en esta novela henchida de indicios premonitorios, la clave de la infausta alegoría nacional ya se había revelado en el parlamento de un loro de la mansión, el cual, mientras vuela asustado sobre los muros y techos,

repite como un poseso el lamento a que se reduce su repertorio: «Ay país, país, país».<sup>4</sup>

Por desgracia, los rasgos y gestos que ligan a *Casa de furia*, con legitimidad, al corpus de su autor, no significan —o por lo menos no completamente— que la obra se desarrolle con plena salud. Porque lo cierto es que, a partir del secuestro de Nacho Caicedo —como se indicó, en el último tercio del relato—, la historia salta sobre inesperados baches que irrumpen en su camino y se desvía por una senda apenas sospechada. Esos baches son Nimio y sus secuaces —entre ellos el Doctor M y la Mona, heroína tan oscura como improvisada—, el empeñamiento inverosímil de su venganza hipócrita y el destino excesivo que espera a casi todos los personajes, entre los cuales apenas escapa un puñado —dos de las hermanas Caicedo, un par de curas pervertidos y uno que otro invitado que acertó a aburrirse y abandonar la fiesta antes de tiempo—. De los secuestradores, tan nefastos y poderosos, y de sus móviles secretos y apremiantes, solo viene a saberse cuando la novela ya ha pasado su punto de madurez. Ante esos recursos se tiene la impresión de que han surgido como ases de la manga de un jugador tramposo, y que lo han hecho para llevar la obra a un desenlace que se quiere contundente pero que, acaso, apenas es absurdo. El lector, a quien solo se le había insinuado que algún tipo de tragedia o fatalidad esperaba al final del festejo, se aterra —tanto como los malogrados invitados— de que ese gran golpe vengan a propinarlo personajes convidados a última hora, cuya existencia ni siquiera se sospechaba en momentos tan tardíos de la historia como el del regreso del tío Jesús a la fiesta o el encononazo de Alma con monseñor Hidalgo y al padre Toro, invitados de su marido a quienes se les enrostra su fama de pederastas.

Pareciera como si, con la aparición de Nimio y su banda, una segunda novela surgiera en el seno de la primera, hasta devorarla. Algo similar ya había ocurrido en *Toño Ciruelo*, donde la trama propiamente dicha queda momentáneamente suspendida, copada por la presentación de extrañas cosas horrorosas como la «Exposición del dolor» organizada por Ciruelo en

una casona de Teusaquillo, y cuyos objetos y montajes se describen como en una enumeración caótica (literalmente). Ese tipo de inventarios aparecen nuevamente en *Casa de furia*, casualmente al principio —cuando se enlistan los berridos y cantos animales que saben imitar los gemelos Hurtado, o cuando otros invitados se entretienen relatando las muertes curiosas de conocidos suyos— pero concienzudamente al final, cuando el asesinato de los convidados toma la forma de una relación macabra de hechos singulares por su crudeza, cada uno de ellos representativo de un tipo de ejecución. Durante unas veinte páginas —las finales—, el lector asiste a un holocausto que acaba por hacerse extenuante, y en el que incluso sucumben, como personajes de reparto indiferenciados, figuras que la narración se había esmerado en ir labrando delicada y paulatinamente. El tío Jesús —el entrañable y mundano tío Jesús— muere acuchillado sobre la puerta que otros, tan aterrados como él, habían cerrado sobre sus narices, y la misma Alma Santacruz —alma de la fiesta— es apuñalada sin ceremonia por dos asesinos de segundo rango, sin importar que acabara de cumplir la hazañosa tarea de dar muerte a Nimio Cadena. La joven Uriela, a pesar de su inteligencia precoz —conejo sabelotodo— y del nombre de arcángel que la distingue de sus hermanas, acaba mezclada entre la muchedumbre de fantasmas que, al rayar el nuevo día, abandona la casa y, de paso, el mundo. Con la muchacha se trataba, a todas luces, de un personaje llamado a cumplir un destino singular en la historia, pero esa singularidad no podría resultar, a la postre, más inútil.

Es evidente que, con *Casa de furia*, Rosero quiere ofrecer una fábula amarga de nuestra historia reciente, tal como la que se erige en *En el lejero* o, con un registro más realista que el de esta, en *Los ejércitos* (2007). En el caso que nos ocupa, se trataría de plasmar una fábula sobre la violencia finisecular en Colombia, nacida de la corrupción y la indolencia de una élite hedonista, y desarrollada sin freno hasta desembocar en una cruenta antropofagia de bandas armadas. Y un diseño tal, en teoría, justificaría la masacre indiscriminada con

la que cae el telón. Sin embargo, aun así, el desequilibrio narrativo es inocultable: si se trataba de ese dibujo grueso de nuestra barbarie irredimible, ¿para qué embeberse tanto en las miniaturas iniciales, tan promisorias como argumentos autónomos sobre amores traicionados, miserias de familia, ingenio infantil, desenfreno zoomorfo o lubricidad en apuros? La explicación alternativa no es mejor que esa pregunta insidiosa, pues conduce a la hipótesis de que el desenlace radical y destructivo haya sido la única solución discurrida por el novelista para cerrar las muchas historias abiertas y frente a las cuales, una vez concebidas y puestas a rodar, ya no encontró la paciencia o el vigor mínimo para resolverlas una a una. La trama más ingeniosa devendría, así, en el desenlace más romo y, por ello, inmerecido. Imagínese la variopinta cotidianidad de Macondo borrada, como de un plumazo, en la primera guerra civil de *Cien años de soledad*.

¿O se trata de concluir que *Casa de furia* es la novela de un escritor desafortado, náufrago en el mar de su propia furia como lo está, en el infierno de su obcecada sed de venganza, el propio Nimio Cadena? Lo cierto es que a uno y a otro, posesos, se les salen de las manos las cosas y los destinos que pretenden gobernar. Sin embargo, si tal es la circunstancia —la equivalencia entre un escritor que quiere desquitarse de la sociedad y la historia ruines que le han correspondido y un jefe de asesinos que quiere cobrar, por su madre muerta, mucho más que un diente por diente—, una reflexión de última hora de Nacho Caicedo, casi exangüe, viene a hacer las veces de redención: «no hay venganza que sea ridícula».<sup>5</sup> Así pues, que a nadie se haga responsable de su propia furia. ■

<sup>5</sup> Ibid., 276.



# Escribir *queer*, sentir *queer*: una conversación con Giuseppe Caputo

Ivonne Alonso-Mondragón

Profesional en Estudios Literarios, Escritora y Docente Feminista,  
ia.alonso@uniandes.edu.co

*“Lo que yo veo como *queer*, lo que busco desde ahí, es una imagen de futuro”*

Soy lectora, por sobre todas las cosas, como un mandamiento. No sabría relacionarme con el mundo sin las palabras ajenas, sin la imaginación de otros; así he aprendido a ver mucho, andar mucho, aunque todavía sepa poco. Leer (en la línea del lenguaje en disputa) es el verbo más variable de todos, el que más me gusta justamente porque muta: leer es amar, odiar, crecer, es todos los verbos que no soportan un imperativo; es también un sustantivo: casa, madre, padre, mundo, muerte. Y a veces, de la magia de leer sale una ramita, una arista, la paloma del sombrero, el rizoma que está atrás y adelante de los libros; poder hablar con un escritor(a) no es oír la palabra de un dios, es conocer al mortal humano detrás de las palabras, con sus creencias y sus pasiones, también con su propia forma de leer que termina conjugada en el verbo escribir. Creemos que el libro sale del escritor(a), pero siempre es al revés; por eso todas las personas que escribimos somos invertidas, volteadas, raras, así digamos lo contrario.

Leer, hablar y escribir son un gran paréntesis del lenguaje, un paréntesis dentro de un paréntesis, una identidad cruzada con otras tantas; son una *experiencia queer*, así le llamo yo. Porque en ese cruce no se mide género, sexo, orientación, raza, edad, clase, todo pasa por la palabra que se multiplica y muta, que nos hace ser y sentir diferentes aunque creamos que seguimos siendo

les mismas. Pero no. Leer, hablar y escribir son formas de habitar otras pieles.

Así fue que llegué a Giuseppe, usando ropas que no eran mías, creciendo al lado de sus personajes mariposa sucedió el milagro: del libro salió el autor, porque primero fue la palabra, salió como un personaje más de sus propias ficciones y me dijo “está bien, vamos a chismear” (dícese del verbo “chismear”, echar chisme; porque ¿qué es la literatura sino un gran chisme?).

**Ivonne Alonso-Mondragón:** A mí me gusta leer porque no sé vivir de otra forma, pero también leo porque dicto clases, porque escribo, porque las identidades que me habitan buscan en los libros una forma de nombrarse; pero también, porque no puedo imaginarme una relación más fuerte que la que existe entre un libro y el mundo del que habla. Como mujer feminista y bisexual me ha interesado desde hace unos años cómo aparece eso otro, eso raro, lo torcido, lo diverso, lo *queer*, en la literatura colombiana. En ese camino me he encontrado tesoros, pero también un gran agujero negro, una presencia aún muy precaria de lo LGBT en nuestra literatura.

**Giuseppe Caputo:** Como lector he abrazado lo latinoamericano, y en mi constelación lectora han estado autores como Jattin, Barba Jacob, Fernando Vallejo, Jaime Manrique, el Caribe ha estado

muy presente; pero también Perlongher, Copi, Marosa Di Giorgio, Eielson, y cuando yo pienso en esta constelación lo que me gusta sentir es que, cuando yo digo esos nombres, no sé si esas personas se hubieran identificado como LGBT. Pero mi lugar con la lectura ha sido muy autodidacta, porque yo estudié periodismo, entonces, empecé a llegar a esos libros queriendo ponerme al día por no haber estudiado literatura. Por ejemplo, en ese camino, un libro clave para mí fue *Al diablo la maldita primavera* de Alonso Sánchez Baute; yo leí ese libro y salí del closet. Cuando eso pasó yo empecé a buscar libros con “temática” LGBT, y en esa búsqueda yo leí algunos que estéticamente son muy normativos; de alguna forma eran pedagógicos porque me mostraban escenas de la rumba gay y otras cosas, pero sentía que no había un trabajo con el lenguaje; no sentía que hubiera una reflexión sobre de qué manera el mundo ha entrado en estos cuerpos específicos —amanerados, feminizados, raros—, y de qué manera ese choque se transforma en el cuerpo escritural. Como me interesa eso, he visto mucho que algunos colegas que son gays le rehúyen a la etiqueta de “literatura gay” o “literatura *queer*”, y yo creo que en realidad es por miedo a perder entre sus lectores a un público heterosexual. Entonces ahí surge la idea de que “la literatura es literatura y punto”. Y yo entiendo la defensa de ellos, porque no existe algo como “literatura heterosexual”, entiendo la lucha, pero el problema es que el apellido o adjetivo *queer* o *gay* no tendría porque desestimar la categoría de literatura, y hay quienes piensan que sí, que la reduce o la encasilla, pero no debería ser así. Las etiquetas no son un encasillamiento, son una guía, un faro; no aceptarlo es una forma de closet también.

**IA-M:** Quisiera profundizar en una idea que iluminas ahora con tu respuesta, y es que yo creo que la escritura es una manifestación del cuerpo que escribe, las experiencias de la vida atraviesan la escritura, y viceversa.

**GC:** Con esto podemos volver al miedo que le tienen algunos a las etiquetas porque creen que las etiquetas son pequeñas, pero para mí son todo, menos pequeñas. Las etiquetas dan cuenta del orden del mundo, de la relación directa entre quien escribe y el mundo que lo atraviesa; la forma en que el mundo ha entrado en esa persona. Si una persona que escribe quiere integrarse sin tensiones al mundo de los libros, de los escritores y los lectores pues el camino fácil es rechazar una etiqueta. Pensar que existe literatura,

en mayúsculas, es una forma de decir soy parte del mundo y ya; mientras que la etiqueta es decir “escribo y escribo con esta etiqueta, pero también para luego salir de ella”.

**IA-M:** Partiendo de lo anterior, hay una idea muy asociada entre lo *queer* y lo LGBTQ+, por eso, existe ese miedo a las etiquetas, como si ser gay, lesbiana, bisexual, trans, etcétera, fuera la única característica de una persona; en ese sentido está también el miedo de ciertos autores a que su literatura se reconozca como gay o *queer*, porque la literatura no depende solo de la orientación sexual de quien la escribe. Por eso me gustaría ampliar más en la idea de “qué es lo *queer*”. En lo personal no lo veo como una casilla, ni siquiera como una identidad, sino como un sentir o una experiencia. Eso permite ampliar las nociones del concepto.

**GC:** Lo *queer* no está únicamente ligado a lo identitario, sino a una propuesta estética. Por eso se puede ampliar la idea de lo *queer* y hablar de literaturas —en plural— que rompen con la convención de inicio, nudo, desenlace, linealidad y lenguaje fácil; lo que apela a la eficiencia y la rapidez de un libro. Hay un texto de José Carlos Mariátegui que aplaude el valor de la escritura del Inca Garcilaso porque deja ver que son textos hechos desde adentro, desde su propia tierra, y no emulando la literatura española. Por eso, en esa línea uno puede preguntarse qué sería hoy lo *queer* en la literatura, que va de la mano con qué es hoy una literatura descolonizada. Yo cada vez soy un lector más lento, ya no vivo en la voracidad de los veinte aunque fue una edad estimulante, sino que ahora me gusta quedarme en los libros, sin importar el registro —novela gráfica, poesía, ensayo académico—, y lo que más trato de ver es cómo rompen los libros con la linealidad establecida. Porque uno ahí puede identificar cuándo una persona que se acomoda al mundo produce textos que se encajan más fácilmente con los valores sociales dominantes. Así, si el cuerpo y el pensamiento de una persona no entran en el mundo, el cuerpo del texto también es un rechazo a lo dominante, y yo lo veo en la estética, como dice Eagleton, la estética como una ideología, como una política; de ahí sale el mapa de las rarezas.

**IA-M:** La estética es el mejor lugar para hablar de libros, y gracias a que lo mencionaste quisiera preguntar por tus dos novelas, *Un mundo huérfano* (2016) y *Estrella madre* (2020), porque en las dos está presente lo *queer* desde el plano evidente, que es la experiencia homosexual en los narradores

protagonistas; pero también está lo *queer* desde la apuesta estilística y estética.

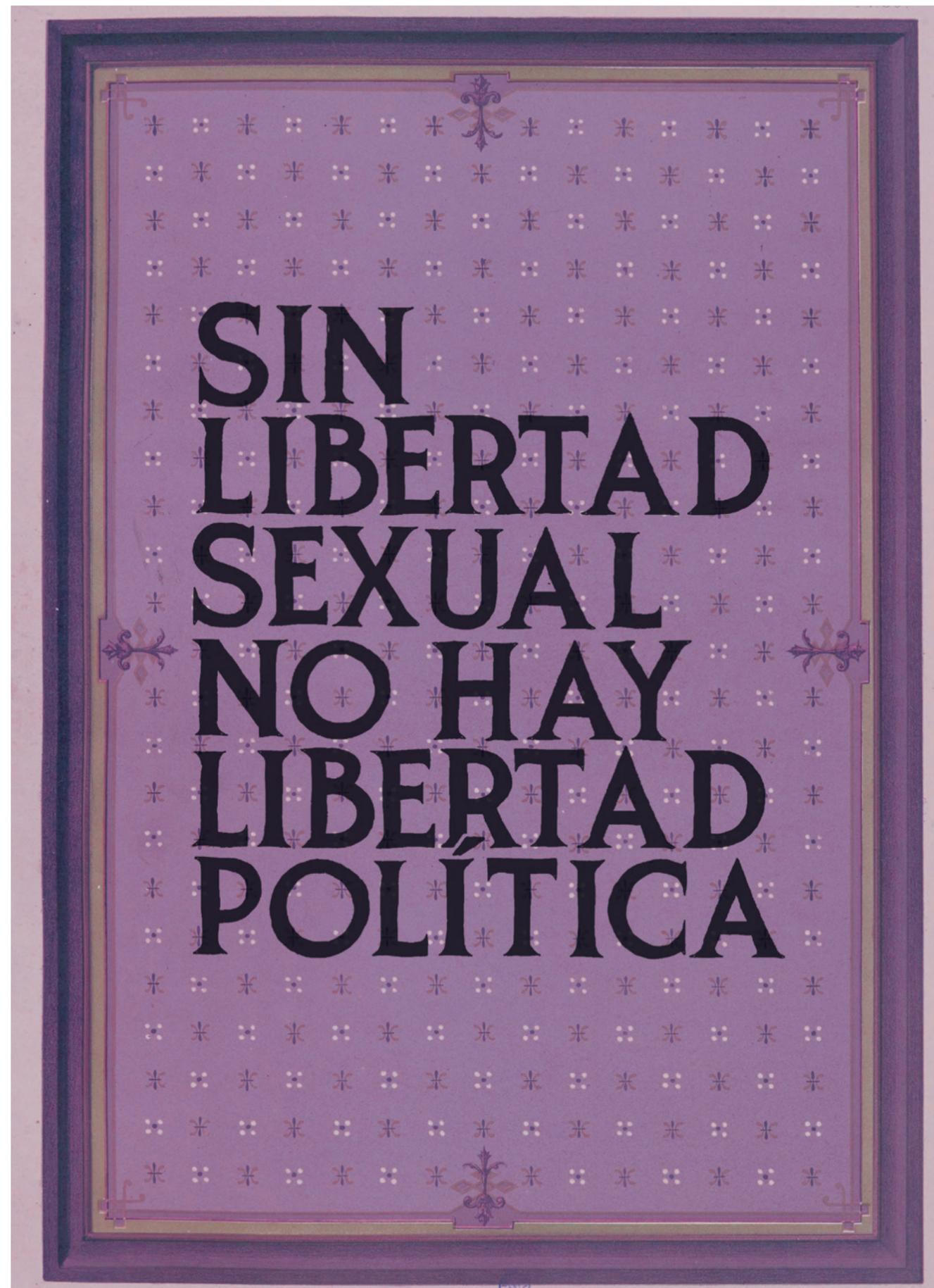
**GC:** Para mí ha sido muy importante en las dos novelas inventarme ciudades imaginadas; ha sido crear un mundo a partir de un tiempo y un espacio *queer*. Ahora estoy revisando mucho literatura juvenil (que es una literatura a la que con el apellido “juvenil” también han empequeñecido, pero no es así), y encuentro allí otros mundos posibles, alternativos dentro de este mundo, y esos otros mundos no son evasiones. Y si pienso en esos espacios conecto con que lo que se siente al ser una persona *queer* –LGBT, marica, o como cada quien se quiera llamar– cuando uno entra a un espacio que tiene otros códigos, con otro tipo de lazos afectivos. Y eso es algo que me interesa en mi escritura. En el caso de *Un mundo huérfano* es más explícito, porque están las discotecas, el sexo gay, la espectacularidad de lo homosexual; quizás por eso pueda decirse que es explícitamente *queer*. Pero en *Estrella madre* hay otro tipo de personajes, y de relaciones, por ejemplo mujeres mayores, una idea de comunidad, otro tipo de lazos. Es decir, en las dos novelas participa ese “otro mundo”, esa otra experiencia que no es explícita, ni únicamente gay. En los espacios de sauna de *Un mundo huérfano* no manifiesto solo el sexo gay, hago explícito cómo se acaban las jerarquías ante la desnudez, todo los hombres en toalla son iguales, no hay una clase superior a otra; y en *Estrella madre* hay una construcción (de un edificio) siempre inconcluso, y también está el espacio en ruinas donde viven los personajes, y allí aparece ese otro mundo posible.

**IA-M:** Desde lo que vienes diciendo, ratifico que en las dos novelas hay una puesta en práctica de la idea *queer* en la literatura, no solo como una categoría sino en donde la escritura es un campo de acción para transformar, ampliar, romper cualquier idea fija. Por ejemplo, una de las cosas más fascinantes de las dos novelas es que los narradores protagonistas encarnan lo que yo nombro como el “*bildungsroman queer*”; unas voces nostálgicas infantiles que pasan por la adolescencia, por el despertar emocional, por la experiencia sexual, por la adultez conflictuada, por la pérdida, las carencias, y todo esto no sucede de forma lineal; ahí hay una temporalidad trasgresora.

Pero además, para ampliar la experiencia *queer* que trae en sí mismo el acto de leer, quiero decir que en las dos novelas hay algo que identifico

como una mutabilidad de las identidades: está la amiga-madre, la madre-hija, el padre-hijo, el padre-amigo, la madre-sombra, el padre-amante, el niño-mariposa; incluso los objetos nunca son una sola cosa: una foto no es solo una foto, un teléfono no es solo un teléfono, un cojín no es solo un cojín y puede llegar a ser el vientre de una mujer embarazada.

**GC:** A mí me gusta mucho una idea de Judith Butler que dice que no se debe solidificar la palabra, sino que la palabra tiene su devenir; es lo que dice Paul B. Preciado cuando menciona que lo *queer* es lo que no es “ni chicha ni limonada”, ni una cosa ni la otra, lo que no se puede clasificar. Lo *queer* es algo que estaba por fuera de las siglas iniciales LGBT, la Q se escapaba, estaba en devenir; ahora ya se ha solidificado más como una identidad y se usa como sinónimo de los LGBT, incluso si la persona es normada, es decir homonormativa. Por eso creo que hay que disputarse la palabra, y empezar a hablar de lo no normado, de lo raro, lo extraño, lo que rompe; así que, lo que yo veo como *queer*, lo que busco desde ahí, es una imagen de futuro; es pensar en juntar todo lo que la sociedad rechaza. Por ejemplo, el deseo homosexual ha sido representado predominantemente como el hetero como objeto de deseo, y la fantasía de que el hetero se vuelva gay. Por eso para mí es muy importante que el objeto de deseo en mis novelas sean locas, porque se han representado las locas como las deseantes, pero no las deseadas. En *Un mundo huérfano* está el “mariposón”, porque literalmente se pone las alas de mariposa, y en *Estrella madre* están los obreros, y la imagen de la guacamaya, además alguien masturbándose con esa imagen que no debería —desde lo normativo— ser deseada pero sí lo es. Para mí la identidad no puede ser un amurallamiento, por eso es lamentable que lo *queer* se esté viendo como una sobreexposición de un yo que a demás es un yo amurallado. Debemos permitirnos la penetrabilidad, y concebir al “yo” como un yo que puede diluirse en los demás y constantemente se está reconformando. Lo *queer* no puede ser quedarse atrapado ni en el deseo ni en el discurso del otro; lo *queer* es el desmurallamiento. ■





# Un personal viaje a la semilla

## Entrevista al escritor antioqueño Dasso Saldívar

Luis Carlos Rodríguez Álvarez

Médico, Magíster en Historia, candidato a Doctor en Artes, profesor e investigador, lcarlos.rodriguez@udea.edu.co

Con ocasión de celebrar sus 70 años de vida, se presenta una entrevista a manera de biografía íntima, del escritor antioqueño Darío Antonio Sepúlveda Ochoa, conocido en el mundo de las letras como **Dasso Saldívar**, famoso —y con justicia— por ser el autor de *El viaje a la semilla*, la primera y más completa biografía escrita sobre Gabriel García Márquez, traducida a una docena de idiomas modernos. El biógrafo de Gabo es exalumno de la Universidad de Antioquia —hizo el bachillerato en el Liceo Antioqueño e inició estudios de Derecho—. Poeta, novelista, ensayista y comentarista de alto vuelo, desde hace más de 45 años **Dasso** vive en España, donde ha construido una carrera literaria ejemplar, seria y maravillosa. Su reciente novela *Los soles de Amalfi*, no sólo se constituye en su personal viaje a sus semillas y sus raíces, sino en una sinigual pintura, plena de luz, calor, nostalgia y amor, casi un poema... En la entrevista se habla de su infancia campesina, de su adolescencia en Medellín y sus inicios en la literatura, de sus visitas a *Salsipuedes*, de su viaje al “viejo continente” y su dedicación definitiva a la vida de escritor, de sus obras más importantes y de sus muchas amistades y relaciones en el círculo literario de hoy en Colombia y el mundo.

**1. Luis Carlos Rodríguez: Para empezar, quisiera que usted me hablara, si no le molesta, de su nombre literario... ¿Por qué Dasso Saldívar? Según entiendo este es un apellido vasco...**

**Dasso Saldívar:** Querido Luis Carlos, en cuanto al origen de mi heterónimo, esto es lo que recuerdo y escribí en algún momento: Fue en segundo de bachillerato, al empezar a escribir y a publicar mis primeras prosas y versos, cuando me inventé el seudónimo de Dasso Saldívar. El nombre Dasso viene de las iniciales de Darío Antonio Sepúlveda Ochoa, al que le agregué una *s* más por mi admiración temprana a Picasso. Ahora, Saldívar es un apellido vasco que se escribe con *Z*. Como me pareció que la *Z* no encajaba con las *eses* del Dasso, le cambié la *z* por *s*, consiguiendo una armonía eugráfica y eufónica. Ahora, como bien acabas de observar, Zaldívar significa en vasco “vega de los caballos”, expresión que, curiosamente, tiene mucho que ver con mi infancia, pues las primeras vegas de caballos (y de ganado de engorde) que conocí fueron las Vegas de Juntas, la mítica hacienda del doctor Vieira, a orillas del río Guadalupe.

Cuando me pregunto por qué me inventé ese seudónimo, no logro tener una respuesta clara. A veces, creo que lo hice por la ingenuidad de creer que, para ser poeta (como lo había leído en las vidas de Rubén Darío, Pablo Neruda y Porfirio Barba Jacob) había que tener un seudónimo. Otras veces, pienso que lo hice para esconderme detrás de ese nombre. Aunque pueda parecer lo contrario, nunca me ha gustado llamar mucho la atención sobre mi persona, ni para bien, ni para mal. Así que me sentía contento cuando mis amigos y compañeros del Liceo Antioqueño leían mis cosas en la prensa, pero más cómodo y divertido me sentía cuando muchos no sabían quién era ese tal Dasso Saldívar. Lo cierto es que, estando ya en España, donde vivo desde septiembre de 1975, un día quise dejar el seudónimo, pero el juego se había vuelto tan serio, que me fue imposible firmar cualquier texto con mi nombre de pila. De hecho, no estoy seguro de que Dasso Saldívar y Darío Sepúlveda Ochoa sean la misma persona. Entonces descubrí que Dasso Saldívar no era mi seudónimo, sino mi heterónimo.

**2. Dasso, ¿por qué siempre en sus biografías, cuando aparece el sitio de**

**nacimiento, solamente se menciona “San Julián, Colombia, 1951”, sin detallar que San Julián es una vereda del municipio de Guadalupe, departamento de Antioquia, en Colombia... ¿Se trata acaso de una especie de suspicacia topográfica, hecha adrede, para “despistar” y a la vez “ubicar” a sus lectores en su propio universo?... ¿Es una localidad literaria o de ficción, descrita a la manera de Gabo cuando habla de Macondo y de Mejía Vallejo, de Balandú, tratándose de pueblos o sitios “muy personales”?**

No, es algo inconsciente, espontáneo y verdadero, pues no hay nada más raizal y poderoso que ese lugar donde nacimos y crecimos y nos apropiamos de forma hedónica y emocional. De ahí que poetas como Baudelaire, Rilke y Exupéry repitieran, cada uno a su manera, que el verdadero tesoro de nuestras vidas es el país de la infancia. Y yo nací esencialmente en esas lomas de San Julián, entre potreros y cafetales, entre maizales y yucales, entre flores hermosas y diversas y entre toda clase de árboles frutales. Cuando yo digo San Julián, no pienso en un mundo abstracto: siento y me comunico con un mundo intenso e inagotable de cosas y de seres, de montañas y de valles, de ríos y de quebradas, de sonidos y de silencios, de olores y de colores, que existen de forma hedónica y emocional en mi espíritu y en mi piel. La música del viento entre las hojas secas del verano, por ejemplo, es una de las vivencias más persistentes en mí. Y es que cuando se ha vivido en medio de la naturaleza con todos los sentidos, uno puede entender y casi que resumir su vida en aquel verso de Alberto Caeiro: “Basta existir para serse completo”.

En cambio, aunque Guadalupe es mi pueblo, el municipio al cual pertenece San Julián, es un lugar que emocionalmente casi no está en mi infancia, y solo de forma parcial en mi adolescencia. Las dos únicas ocasiones en que me llevaron a Guadalupe de niño, siendo ya consciente, fue a los cinco años, para recibir la confirmación de manos de Monseñor Miguel Ángel Builes, y a los siete u ocho, cuando visité con mi padre, Salvador, el cementerio donde estaba la tumba de mi madre, Juana, que murió en la finca de San Julián cuando yo tenía apenas dos años y diez meses.

De modo que San Julián es en *Los soles de Amalfi* un lugar real y de ficción, pues es la transposición imaginaria y poética de mi localidad natal, del

lugar de mis primeras y esenciales experiencias de vida, donde, volviendo a Caeiro, “la espantosa realidad de las cosas era mi descubrimiento de cada día”.

**3. ¿Todo lo que cuenta en *Los soles de Amalfi* se refleja en la mirada de ese niño protagonista?**

Sí, en la mirada de Talo, en la de Anatolia y en la de cada uno de los otros personajes, por secundarios que sean, pues cada personaje es en alguna medida el *alter ego* del autor. Pero, esencialmente, Talo y Anatolia soy yo. De hecho, esta novela no terminó de arrancar con fuerza y verosimilitud hasta que no apareció el personaje de Talo, el nieto de Anatolia. Sentí que su presencia hacía más verosímil y más verdadera la novela, que le daba más solidez al personaje de la abuela.

**4. Entiendo que usted estudió la primaria en la Escuela Rural de Guanteros. ¿Qué recuerda de esos años, de sus maestras de escuela y de sus primeros contactos con la escritura y la lectura?**

Recuerdo cuando era un niño campesino de ocho años que aún no sabía leer ni escribir. Recuerdo perfectamente lo que sentía y lo que pensaba del otro lado del abecedario, en la finca cafetera de mi padre, en las lomas de San Julián. Recuerdo cuando vi el primer diccionario y lo hojeé, y el primer ejemplar del periódico *El Colombiano*, que mi padre solía comprar los domingos en el pueblo. Aunque no sabía lo que decían, para mí fue una experiencia prometedora: aquellos objetos estaban llenos de palabras desconocidas, de signos misteriosos, que guardaban mensajes para el futuro lector que yo quería ser. Recuerdo que un día le pregunté a un amigo apodado *Ñere* qué se sentía al saber leer y escribir: “Ah, eso es una cosa maravillosa; uno se siente muy bien, como en otro mundo, si vieras”, me dijo.

Al fin, después de ciertas dificultades, aprendí a leer y a escribir de la mano de mi primera maestra, la señorita Inés López, en la escuela de la vereda de Guanteros, situada en la cima de la montaña. Y, como me había dicho *Ñere*, me sentí un privilegiado cuando adquirí los dones de la lectura y de la escritura. Pero de alguna manera, me daba cuenta de que había empezado a vivir en dos mundos paralelos a partir de ese momento: uno, que era el mío: el campo con sus días y sus noches, sus soles, sus estrellas y sus lunas, sus ríos y sus



montañas, sus cafetales y sus potreros, sus pájaros y sus insectos, sus ruidos y sus silencios, sus certezas y sus enigmas y miedos; y otro, que era el mundo contenido en las palabras de la maestra Inés, que yo percibía extraño y lejano, como una especie de cuento de hadas. Pero ese cuento de hadas me gustaba, aunque no me sirviera para referirme a mi mundo real del campo. Al son de cada palabra dicha o escrita por la maestra, yo creaba mundos de ensueño, con sus soles, sus estrellas y sus atmósferas propias. Hasta en el olor de la tinta y del lápiz, de los cuadernos y de la cartilla de leer, yo percibía de forma hedónica la promesa de otros mundos, de otras maneras de ser. O tal vez la manera de ser plenamente. Estas sensaciones me ocurrían ya de la mano de mi segunda maestra, Rosalía. Podría decirse, como lo había escrito el poeta francés Alain Busquet, que al fondo de cada palabra yo asistía a mi nacimiento, a mi otro nacimiento, como aparece en *Los soles de Amalfi*.

Cuando agoté los dos únicos cursos de primaria que había en la escuela de Guanteros (asistiendo solo día de por medio, pues los otros días lo hacían las niñas), mi padre y mi hermano Fanier decidieron que repitiera segundo solo para que no me quedara en casa haciendo de agricultor raso, aunque había coronado el segundo con las máximas calificaciones. Durante este curso repetido, mi ocupación consistió casi siempre en ayudar a la profesora a dar la clase a los alumnos de segundo, mientras ella se ocupaba de aleccionar a los de primero. La escuela solo tenía una profesora para los dos cursos. Obsesionada con que yo siguiera estudiando, mi tercera maestra, Elvia Sepúlveda, que era de Carolina, habló con mi padre para que me mandara a estudiar al pueblo de Guadalupe o a la ciudad de Medellín, y cuando mi padre me propuso que continuara los estudios en el pueblo, me negué: si no podía estudiar en Medellín, mejor me quedaría trabajando en la finca, le dije. Entonces me llevaron a Medellín, a casa de mi tía María Álvarez, donde cursé tercero, cuarto y quinto de primaria, y luego, gracias a una matrícula de honor que me concedieron por mis excelentes resultados al final de la primaria, comencé el bachillerato al año siguiente en el Liceo Antioqueño de la Universidad de Antioquia.

**5. ¿Es posible que, desde la escuela de Guanteros, hubiera sentido el llamado de la literatura, o eso fue posterior?**

Eso fue después.

Pero durante los años de mi infancia y la primera parte de mi adolescencia, viví en un mundo que era pura literatura en acto, en vida, como le ocurre al personaje Talo en *Los soles de Amalfi*. Todas esas historias de duendes, de brujas y de ánimas, todas esas fábulas y leyendas, creencias y supersticiones, vertidas por la cuentería o literatura oral, puede decirse que constituyeron mi primera formación literaria, en un medio en el que la literatura se confundía con la vida misma y esta con la literatura. No puedo negar que a esta primera formación literaria existencial están ligadas también las historias bíblicas que me contaban mis maestras de Guanteros sobre la creación del mundo, la expulsión del paraíso de Adán y Eva, el asesinato de Abel por su hermano Caín, la historia fascinante de José y sus hermanos o la de Moisés y la liberación de su pueblo del yugo egipcio, con el consiguiente éxodo. También algunas fábulas de Esopo y Rafael Pombo que venían en la cartilla de leer.

Obviamente, empecé a ser consciente de ello años después, cuando, estando en primero y segundo de bachillerato, me convertí en un lector apasionado. Los primeros cuentos que me deslumbraron fueron los de Tomás Carrasquilla, sobre todo “En la diestra de Dios Padre”, “Simón el Mago” y “El ánima sola”. Pero yo había leído ya, y seguía leyendo, poemas de Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Rubén Darío, Amado Nervo, Porfirio Barba Jacob, León de Greiff, Julio Flores, Epifanio Mejía, Carlos Castro Saavedra.

**6. ¿Fue entonces cuando sintió el llamado de la literatura?**

Sí, probablemente. Fue entonces cuando incurrí en mis primeros voluntariosos y mediocres poemas. En esos primeros años del bachillerato, era también un cazador y un coleccionista enfebrecido de palabras y de versos. Frecuentaba el diccionario todos los días, como el creyente lo hace con la Biblia, llegando a conocerlo a fondo (luego sabría que una cosa es saberse el diccionario impreso y otra saberlo en la vida real), a la vez que leía los poemas y los relatos de los autores de los cuales he hablado antes; también leía en algunas enciclopedias algo de astronomía y de biología, así como las vidas de personajes como Alejandro Magno, Julio César, Cristóbal Colón, Bolívar.

Pero las novelas me daban mucha pereza. Las encontraba lentas, llenas de excesivas palabras e innecesarias descripciones. De las novelas clásicas, como *El Quijote*, me espantaban los arcaísmos y la aridez de la sintaxis. Y durante años me pasó, y me sigue pasando, lo que a Stefan Zweig, quien confesó que “nueve de cada diez libros que caen en mis manos los encuentro sobrecargados de descripciones superfluas, diálogos extensos y figuras secundarias inútiles, que les quitan tensión y les restan dinamismo”.

Recuerdo que un compañero de segundo de bachillerato del Liceo Antioqueño, al ver mi pereza para la novela clásica, intentó que yo leyera obras como *La búsqueda del tiempo perdido*, *La montaña mágica* o *Madame Bovary*, pero sus intentos de seducción fueron inútiles. Hasta que un día me dijo: “Por qué no te lees una novela que está muy de moda, una novela que habla de las cosas de la vida, de esas cosas que todos hemos vivido; es una novela maravillosa que se llama *Cien años de soledad*, escrita por el colombiano Gabriel García Márquez”. Era la primera vez que oía los nombres de la novela y de su autor. Pero no le hice caso a mi compañero Fernando Gallego hasta varios meses después, estando en tercero de bachillerato, y creo que finalmente no leí esa novela impulsado por su recomendación, sino por una anécdota aparentemente inocente (aunque es posible que la hubiera empezado a leer en un ejemplar prestado a finales del curso segundo).

Lo cierto es que una mañana, al salir de clase, vi, en la cartelera del pabellón de tercero y cuarto, un recorte de *El Espectador* donde se decía que la crítica alemana consideraba *Cien años de soledad* una novela de genio. Lo que más me llamó la atención no fue el calificativo, sino la foto del escritor que ilustraba el artículo: un costeño sonriente, con el pelo desordenado y sin corbata, con un saco de pata de gallo estampado de figuras lineales blancas y negras. La imagen que yo tenía entonces de los escritores era la de unos tipos hieráticos, bien vestidos y encorbatados, peinados con gomina y escoltados por estanterías atiborradas de libros. En medio de mi ingenuidad, me pareció increíble y fascinante que aquel colombiano con esa estampa desaliñada hubiera escrito una novela que hasta los alemanes calificaban de genial. Entonces decidí regalarme mi primer ejemplar de *Cien años de soledad* en la librería de Alberto Aguirre, quien había sido el primer editor de *El coronel no tiene quien le escriba* y quien sería después mi amigo y una fuente generosa de *El viaje a la semilla*.

La experiencia de su lectura me deslumbró y me dejó levitando, como Remedios la bella. Muchas cosas aprendí y sigo aprendiendo de ese libro maravilloso e inagotable, pero la primera es lo que decía al principio: me removió y enriqueció, como a muchos lectores, el mundo de mi infancia y me hizo consciente de que yo también había nacido en un medio en el que la vida estaba llena de cosas que eran pura literatura fantástica. El reto era inmenso: cómo aprender a imaginar a partir de ellas y cómo aprender a contarlo, ya que el maestro de Aracataca lo había hecho de una manera tan insuperable, que, más que iluminarme, parecía que me cerraba el camino. Lo mismo me pasaría años después con Rubén Darío, Juan Rulfo, Borges, entre otros escritores que me han tocado las fibras más profundas de mi ser.

**7. ¿Fue en ese tiempo de primeros años de bachillerato cuando su condiscípulo Jorge Alberto Marín, hijo del maestro Jorge Marín Vieco, le llevó a su casa Salsipuedes (en Robledo), donde usted conoció a personalidades de la literatura y la cultura, como León de Greiff, Gonzalo Arango, Jorge Artel y otros? ¿Cómo fueron esas experiencias? ¿Qué significó para usted, en cuanto a lo personal, lo espiritual, lo literario y lo cultural, conocerlos y sentirlos de cerca? ¿Impactaron sus primeras experiencias creativas, sus “primeros voluntariosos y malos poemas”?**

Jorge Alberto Marín y yo nos conocimos y nos hicimos amigos a principios de segundo de bachillerato. Jorge era apenas un adolescente de trece años, el menor y el más alto de la clase, pero ya era un virtuoso concertista de piano, y, desde el primer momento, le tuve mucha admiración. Yo seguía siendo un tímido joven campesino que, empujado por mi origen humilde, me la pasaba todo el día y parte de la noche estudiando y leyendo, pues, aparte de mi afán de querer saber un poco de todo, tenía el complejo de que, por el hecho de ser campesino, nunca iba a dar la talla entre mis compañeros de ciudad. Fue así como llegué a tener la gloria efímera de ser, lo mismo que en primero, uno de los mejores estudiantes de los cursos de segundo. Tal vez por esto, por mi manera de expresarme, un tanto viciada por el diccionario, y por alguno de mis primeros poemas que le recité de memoria, un día Jorge Alberto me expresó su admiración durante nuestra primera conversación amistosa. La verdad es que sentí un

poco de rubor, habiéndole ya oído tocar el piano en un evento del Liceo Antioqueño, y le dije que en realidad era yo quien más lo admiraba a él. Todo esto dio paso a una entrañable amistad y complicidad que duran hasta hoy.

A partir de ese día Jorge me habló de su padre y me enseñó fotos de sus obras escultóricas, me habló de *Salsipuedes* y de su historia, de sus destacados visitantes, como Pablo Neruda, León de Greiff, Fernando González, Manuel Mejía Vallejo, Jorge Artel, Gonzalo Arango, Lucho Bermúdez y Matilde Díaz. Y me contó que en 1948 Lucho Bermúdez había compuesto su famoso porro epónimo “Salsipuedes” en honor de su casa. Hasta que un día me invitó a conocerla, y me presentó a sus padres, Jorge Marín Vieco y Maruja Restrepo, y a su hermana María Teresa, una niña de once años que tocaba el violín. Pero mi gran fascinación, que todavía conservo como el mayor orgullo del comienzo de nuestra amistad, fue cuando Jorge Alberto se sentó a su piano de cola Ibach de 90 teclas y tocó la famosa bagatela *Para Elisa*, de Beethoven, y alguna fuga de Bach y algo de Mozart y tal vez de Chopin.

Estas visitas y sesiones musicales se repitieron a lo largo de todo el bachillerato. Durante estos años estuve no solo arropado por la cercana y afectuosa amistad de Jorge Alberto, sino que pude beneficiarme de su arte musical, del escultórico de su padre, a la vez que de su señorío, y de las atenciones de doña Maruja. De modo que relacionarme con estos tres personajes, que llegaron a ser como parte de mi familia, junto al ambiente y la memoria de *Salsipuedes*, fue una de las vivencias más beneficiosas en mi formación de hombre y de escritor. Fueron el marco y la atmósfera que necesitaba para empezar a consolidar una vocación. *Salsipuedes* se me reveló, pues, como un Parnaso real, donde la mitología se hacía realidad viviente y creativa, una casa llena de violetas, rosas y bifloras, que con tanto mimo cuidaba el escultor, entre mangos, naranjos y palmeras, visitada por notables nombres y rostros de la cultura, la literatura y el arte colombianos.

Por supuesto que la presencia, inmediata o lejana, de otros nombres ilustres fue un estímulo importante. A varios de ellos ya los venía leyendo, y conocí personalmente a Jorge Artel, a Jorge Robledo Ortiz y al compositor Blas Emilio Atehortúa. A Gonzalo Arango lo empecé a leer en ese entonces gracias al poema-ensayo “Los Cristos de Salsipuedes”, que había publicado en *El Tiempo*

y que Jorge Alberto me dio a leer. A raíz de esa lectura, siendo ya un visitante asiduo de *Salsipuedes*, le prometí a mi amigo que le iba a escribir un poema a su padre, y fue así como un día le llevé un poema muy barroco, con una marcada influencia de Quevedo y de De Greiff, que mi amigo le enseñó a su padre. Era uno de los tantos poemitas que yo escribía entonces llevado por cualquier pretexto, y de ahí su carácter voluntarioso y artificial.

Todas estas experiencias amistosas, emocionales y artísticas en el marco de *Salsipuedes* se conjugaron en el tiempo con mi descubrimiento de Gabriel García Márquez y de su obra, sobre todo de *Cien años de soledad*, y eso fue definitivo para que yo terminara de encontrarme cómodo y francamente feliz en el mundo de la literatura y del arte.

Como le dije a Jorge Alberto, “Mozart en *Salsipuedes*” es un título que me viene sonando desde hace años, aunque todavía no está claro si se encarnará en una novela o en un libro de memorias, o si se quedará solamente en eso.

#### 8. ¿Siguió escribiendo en los últimos años y al terminar su bachillerato en el Liceo Antioqueño? ¿Queda algo de esos años?

Sí. Seguí escribiendo poemas, muchos y malos poemas, y poco a poco esa pasión versificadora se iría derivando hacia los comentarios literarios, el reportaje y otros ejercicios periodísticos.

De todos esos poemas del bachillerato, creo que se salvaron los tres o cuatro que Carlos Castro Saavedra me publicó en una antología de poetas universitarios aparecida en la *Revista de la Universidad de Antioquia*. Recuerdo que había uno sobre Gregorio Gutiérrez González, que ya me había elogiado Jorge Robledo Ortiz, y otro sobre la madre tierra.

Estando en cuarto o quinto de bachillerato, en plena pasión garciamarquiana, me enteré de que el autor de *Cien años de soledad* tenía una hermana monja salesiana que dirigía un colegio femenino en Copacabana. Conseguí el teléfono del colegio, la llamé y le pedí lo que nunca había hecho en mi vida: una entrevista. Pero tenía la necesidad de que aquel encuentro con ella fuera una conversación centrada en la infancia y en la familia del escritor. Para mi alivio, me encontré con que sor Aída García Márquez era una monja jovial y sencilla, buena conversadora y excelente narradora oral. De entrada, supe que el afán de

contar historias no era un don exclusivo de su hermano, sino más bien un distintivo familiar, como lo pude corroborar años después en diversos encuentros con su padre y sus hermanos. Aída Rosa me contó muchas cosas en aquel primer encuentro: las manías y gustos del niño Gabito, su relación con los abuelos, especialmente con el abuelo, el amor platónico del niño por la maestra que le enseñó a leer y a escribir, me habló del padre farmacéuta y homeópata, que había dado origen en parte a Melquíades, del belga don Emilio, quien con su suicidio dio origen parcialmente al personaje del médico de *La hojarasca*, me refirió con lujo de detalles cómo el escritor les leía a sus padres y hermanos capítulos enteros de su ópera prima en marcha y cómo al principio le tenía varios títulos, de los cuales recordaba *La casa* y *Ya cortamos el heno*. Me contó la historia de María Amalia Sampayo de Álvarez, la rica hacendada de Sucre que dio origen al personaje de la Mamá Grande. Con toda esta información y la emoción de su hallazgo, escribí mi primer reportaje sin saber cómo, se lo mandé al director de *El Espectador*, y él tuvo la generosidad de publicarlo en la honrosa tercera página del *Magazín Dominical* del periódico. Fue mi entrada en el periodismo y el comienzo de una cierta amistad con Guillermo Cano.

A finales de ese año, tuve la ocasión de volver a visitar a Aída en compañía de Jorge Alberto Marín y pudimos conocer a su madre, doña Luisa Márquez, quien había venido desde Cartagena para acompañarla durante una convalecencia. Fue así como, con la recomendación de la hija y la invitación de la madre, me aventuré al año siguiente en mi primer viaje a la Costa, donde pude visitar a los padres de García Márquez en Cartagena y viajar luego a Barranquilla y Aracataca. En esta, pude hacer entonces mis primeras pesquisas sobre el pueblo y la casa natales del escritor, lo que me permitió escribir mi segundo y amplio reportaje, “En busca de Macondo”, que Guillermo Cano publicó en dos entregas en el *Magazín Dominical*.

Fue durante este último año de bachillerato cuando publiqué también un reportaje sobre Manuel Mejía Vallejo en el mismo *Magazín Dominical*, a raíz de la premiación y publicación de su novela *Aire de tango*, con el redundante título de “Al son del tango con Mejía Vallejo”. Ya Manuel era mi amigo y mi maestro, una de mis grandes referencias humanas y literarias. Y así, durante el final del bachillerato y el comienzo de la carrera

de Derecho en la Universidad de Antioquia, seguí publicando diversos textos en el mismo periódico bogotano y en *El Colombiano*. Algunos de estos trabajos me los publicó después, gracias a la generosa alcahuetería de Gustavo Álvarez Gardeazábal (sobre quien había publicado otro reportaje en el mismo *El Espectador*), *La Estafeta Literaria*, de Madrid, desde donde la agencia EFE le dio eco internacional a mi texto “En busca de Macondo”. Como comprenderás, para un bachiller que comenzaba sus bregas en la literatura y en el periodismo, aquello fue lo máximo.

#### 9. Dando por supuesto que fue un egresado muy brillante, ¿le dieron cupo en la Universidad de Antioquia? ¿Por qué escogió Derecho y Ciencias Políticas como carrera universitaria? ¿Por qué no una carrera más afín a las Letras, como Lingüística y Literatura?

Creo haber sido un estudiante más o menos “brillante” hasta cuarto de bachillerato. Mi interés por la literatura, sobre todo por la poesía, mi fiebre por la escritura y el periodismo y mis afanes de lector humanista, dieron al traste con el estudiante académico ejemplar a partir de este curso. Me daba cuenta de que algunos amigos y compañeros de clase, que ejercían la lectura y el arte como una forma de vida, tenían una visión propia de las cosas, un discurso personal que manejaban con fluidez y gracia, mientras que yo apenas podía hacer gala de cierta “sabiduría” libresca, de biblioteca; yo, precisamente, que había empezado siendo, como niño y adolescente campesinos, un perplejo lector del libro abierto de la vida y de la naturaleza, como se aprecia en *Los soles de Amalfi*. Entonces, en quinto y sexto de bachillerato, dejó de interesarme el ser un estudiante brillante, para intentar ser un lector de todo y un escritor. De modo que en sexto perdí Cálculo Integral, y aunque me dieron el título de bachiller para poderme matricular en la Universidad de Antioquia, tuve que convalidar la materia estando ya en Derecho. Pero, más que por descuido académico (esta fue la única vez que perdí una materia en todo el bachillerato), en esto tuvo mucho que ver el primer amor que tuve en mi vida, que fue una borrachera de pasión, y el profesor de esa materia me la hizo perder por razones que aquí no puedo explicar. Este incidente, tal vez el primer momento feliz y triste de mi vida, intenté conjurarlo con un poema largo, que se publicó luego en *El Colombiano* con una ilustración de mi profesor de dibujo, el maestro Jorge Cárdenas.



CheLo Camacho @ch31x

El hecho de que hubiera escogido una carrera como Derecho y Ciencias Políticas se debe a dos razones: primero, a que yo buscaba entonces una profesión que me permitiera vivir y dedicarme a la literatura, y, segundo, a que siempre tuve claro que no quería hacer una carrera académica que coincidiera con mi vocación, pues ya sabía que la literatura y el arte eran una opción de vida, no una cuestión académica; intuía, pues, que la labor y la disciplina académicas podían malograr la frescura y vitalidad con las cuales había empezado a asumir la literatura. Luego sabría que el mundo académico y universitario, irremplazable para la mayoría de las carreras, es paradójicamente un medio de perdición para muchos escritores. Por otra parte, la mayoría de las materias de Derecho y Ciencias Políticas se avenía bien con mis inquietudes humanísticas de lector.

#### 10. ¿Cuál fue la razón que lo llevó a dejar esa carrera y emigrar a España?

Fueron varias. Recuerdo que en esa época empezaba la manía de las huelgas constantes de los estudiantes, por cualquier motivo, sobre todo de índole política, y aunque yo era un joven de ideas y afinidades progresistas más o menos claras (ya era un lector aplicado de Marx y Engels), no me parecía nada revolucionario estar perdiendo clases por hacer huelgas que, en su mayoría, no conducían a nada en concreto. Esto me fue aburriendo, aunque, más que la carrera de Derecho, lo que me complacía era el mismo campus universitario, el ambiente de la Ciudad Universitaria, que sigue siendo uno de los espacios preferidos de mis nostalgias. Allí se iba no solo a estudiar, también se iba a soñar.

Pero la razón principal por la cual dejé la carrera y Medellín está del lado de los intereses del escritor incipiente, y es que sentí la necesidad de buscar un medio más fecundo y exigente a la vez para formarme y consolidar mi vocación. La Universidad, mis lecturas, mis amigos, mis encuentros frecuentes con escritores como Jorge Artel, Manuel Mejía Vallejo, Darío Ruiz Gómez, Jaime Mejía Duque y Alberto Aguirre, eran toda una complacencia y un estímulo para un joven escritor en sus albores, y no podía pedir más en el entorno de una ciudad como el Medellín de entonces.

Aparte de buscar otro ambiente y un marco de mayores exigencias, que para mí solo me podía brindar Europa, yo quería aprender de verdad

inglés y francés, dos de las materias que había seguido con más atención en el bachillerato. De ahí que mi idea era viajar a Francia a través de España. No tenía el propósito inicial de quedarme en la capital española, sino rearmarme primero en Madrid de contactos y otros elementos que me permitieran radicarme luego en París. No niego que también estuviera llevado por la brújula del romanticismo vital de un Hemingway, de un César Vallejo o de un García Márquez, que habían escrito parte de sus libros sobreviviendo en la Ciudad Luz. Pero mi idea era poder aprender francés para leer a los grandes escritores franceses en su idioma original, mientras reforzaría el inglés con estancias temporales en Londres o en Dublín. ¡La realidad me hizo ver pronto que eran demasiadas ambiciones para los escasos medios de que disponía entonces!

#### 11. ¿Cómo fueron esos primeros años en España, en cuanto a la vida, a la literatura, a los estudios? ¿Qué ciudades fueron su residencia?

Entonces me quedé en Madrid, que era una inmensa aldea castellana llena de desolación y de represión en ese momento de finales de 1975, cuando la recaída de la flebitis del dictador Francisco Franco marcó claramente el comienzo de su muerte y el final de su dictadura. Porque, en realidad, fueron dos muertes en una: Franco se murió completamente a pesar de la resistencia de sus seguidores. Me quedé, pues, en Madrid a la expectativa de los hechos históricos y propios.

Así, mientras terminaba de caer el telón del acto final de la dictadura y despuntaba el alba de la democracia española, yo hice dos cosas: me matriculé en inglés y en francés en la Escuela Oficial de Idiomas de Madrid, me puse a leer en orden a Marx y a Engels (sabiendo que no podía hablar de ello con los españoles, excepto con los demócratas y antifranquistas clandestinos) y a estudiar en profundidad la vida y la obra de García Márquez, teniendo como guía el estupendo *Historia de un deicidio* de Vargas Llosa, que ya había leído con pasión de lector artesano en Colombia. Gracias a esto pude dar al año siguiente mi segunda conferencia sobre García Márquez en la ciudad de Zaragoza.

Cuando logré llegar por fin a París, en compañía de mi amigo el poeta peruano Miguel Cabrera, ya habían pasado tres años y había avanzado un

poco en los estudios de inglés y francés, pero mi decepción fue grande cuando comprobé que no lograba entender nada de lo que decían los parisinos. Necesité como una semana para empezar a entenderles.

Como era de esperar, París me fascinó, y regresé a Madrid con la idea de volver para radicarme en esa ciudad dura y hermosa, “donde pasa el tiempo y no pasa París”, según el verso de Neruda, pero tres hechos importantes me retuvieron definitivamente en Madrid: primero, hacía un año que había conocido a una admirable mujer dominicana, mi esposa Reina Reyes, la madre de nuestros hijos Elkin, Joel, Rubén Darío y Leonard, y quien desde un principio se convirtió en mi compañera de vida y en mi mejor amiga. El segundo hecho que contribuyó a quedarme en Madrid, que es la ciudad donde he querido vivir siempre en España, fue que para entonces había resuelto matricularme en la Universidad Complutense para cursar la carrera de Sociología y Ciencias Políticas. El tercer hecho importante fue que la transición a la democracia, capitaneada por el Rey Juan Carlos y su primer ministro Adolfo Suárez, con la ayuda y el consenso del pueblo español y de los diversos partidos y dirigentes políticos, acababa de consolidarse con la aprobación de la Constitución de 1978 por parte de las primeras Cortes democráticas españolas tras el fin de la dictadura franquista. Y ya, desde hacía un año, España y Madrid eran una fiesta, una inmensa fiesta en todos los aspectos, que iba a durar más de una década.

Claro que a medida que intentaba seguir la carrera universitaria, alimentaba la vocación literaria (entonces empecé a escribir un libro de cuentos, con uno de los cuales, “Anatolia”, gané en 1981 el Premio Jauja de Cuentos, que sería la base de la novela *Los soles de Amalfi*) y vivía con interés creciente la consolidación de la democracia española, como un español más, seguía escribiendo y publicando algunos reportajes literarios en *El Espectador* y en otros medios de España y América Latina. En 1977 publiqué en aquel periódico dos trabajos a los cuales Guillermo Cano les dio portada y gran espacio en el *Magazín Dominical*: la revelación de los primeros escritos que el adolescente Gabriel García Márquez había publicado en la revista *Juventud*, del Colegio San José de Barranquilla, a principio de los años cuarenta, precedidos de un ensayo mío; el otro texto fue un coloquio con Julio Cortázar en el que tuve la suerte, la invaluable suerte, de participar, pues escuchar y conocer de cerca al gran escritor argentino ha

sido una de las cosas que más me han marcado como hombre y escritor. Con motivo del décimo aniversario del asesinato del Che Guevara en Bolivia, pude conocer a su hermano Roberto Guevara en la Casa de la Unesco de Madrid, donde le propuse una entrevista en la que pudiéramos conversar detenidamente sobre su mítico hermano, sobre su trayectoria, su legado revolucionario y su final en la escuelita de La Higuera. Roberto, un hombre tímido y cordial, que huía del asedio de tantos jóvenes que buscaban en él algo parecido a su hermano, no solo accedió encantado, sino que ese encuentro empezó a consolidar una cierta amistad entre los dos. Como Roberto, que murió en septiembre de 2018, todavía vivía clandestinamente, tuvimos que hacer la entrevista en los sótanos de un colegio mayor de estudiantes cerca de la Ciudad Universitaria de la Complutense. La entrevista, la primera que concedía a fondo sobre el Che, se publicó en las revistas *El Viejo Topo* de Barcelona y la *Alternativa* de García Márquez.

#### 12. ¿De modo que, en estas circunstancias, usted empezó a desentenderse pronto de los estudios académicos?

Sí, unos dos años después de empezar la carrera en la Complutense, me empezaron a estorbar los quehaceres académicos, incluso aquellas lecturas que me eran de provecho, pues solo quería leer y estudiar libros y temas que abonaran mi desarrollo personal y literario. Por esos días me topé con una frase de Montaigne, que ha sido uno de mis lemas: “La cosa más importante del mundo es saber ser uno mismo”.

A propósito, recuerdo que a comienzo de los años ochenta, me volví a encontrar con Manuel Mejía Vallejo, el siempre querido amigo y maestro, que venía de representar a Colombia en el Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos en la Universidad de La Sorbona. Nos vimos en la casa de mi amigo peruano Miguel Cabrera, en el barrio de Goya. Manuel escribía y corregía sus novelas mientras tomaba vino tinto y comía pan, un pan que Miguel le servía recién sacado del horno. De pronto, mientras yo le contaba mis bregas con la carrera universitaria, me dijo con su noble sonrisa y su voz franca y melodiosa: “Entonces vos no querés ser escritor; vos lo que querés es ser doctor. No jodás. ¡En Colombia es doctor hasta Otto Morales Benítez!”

Semanas o meses después, tenía que ir a la Facultad a dar un examen sobre *El contrato social* de Rousseau, un tema que me gustaba y que había preparado bien, pero que me dejó un sabor agrisado, y es que debí leer el libro para presentarme a un examen académico y no para asumirlo como un aporte importante para mi vida, para aprender a ser yo mismo, como había dicho Montaigne. Entonces me acordé de las palabras de Mejía Vallejo, y fue así como abandoné la pretensión de ser doctor.

**13. Una pregunta que le han debido hacer muchas veces... ¿Por qué el nombre de “El Viaje a la semilla” para su biografía de Gabo? Suponemos que es un homenaje, por el recurso de la temporalidad invertida, al cuento del mismo nombre (1944) de Alejo Carpentier... ¿Por qué lo tomó prestado? ¿Acaso usando una figura literaria, un recurso estilístico, la metonimia?**

El título *El viaje a la semilla* es, por una parte, una necesidad endógena de la obra, y, por otra, un homenaje a “Viaje a la semilla”, el hermoso y original cuento de Alejo Carpentier. Pero con el tiempo, a pesar de la belleza de la imagen, lo fui dejando de lado, porque me di cuenta de que los dos viajes eran completamente distintos, casi opuestos. Mientras que en el cuento de Carpentier el personaje Don Marcial, un viejo que acaba de morir, emprende un viaje de regreso al útero materno y a los elementos más primarios de la vida, hasta alcanzar la desintegración o deconstrucción plena de su ser en el barro primigenio, en *El viaje a la semilla* García Márquez no llega a esa desintegración ontológica, personal y literaria, sino todo lo contrario: avanza y madura hacia el origen, hacia la semilla. En el cuento de Carpentier hay, pues, un viaje, que es un regreso, un retroceso, mientras que en mi biografía hay un viaje, que es un avance, una evolución hacia el todo al recuperar el personaje la infancia, sus orígenes, sus abuelos, la casa y el pueblo natales. En lo único que se parecen los dos viajes es en que ambos son solo posibles gracias a la magia de la imaginación y de la poesía de los dos grandes escritores. Cuando tomé

conciencia de las diferencias radicales, volví al título inicial de Carpentier y lo tomé prestado, ya sin rubor, consciente de que lo había hecho mío, pero con el cuidado de ir dejando elementos de aclaración a lo largo de la biografía.

**14. En todas partes aparece que, durante su estadía en el Viejo Continente, usted tuvo y ha cultivado afectos, amistades y vínculos académicos y profesionales con un sinnúmero de literatos colombianos e hispanoamericanos de gran prestigio, cultores de diversos estilos, modos, corrientes y escuelas; seres de todas las “pelambres”, extrovertidos, introvertidos y controvertidos. Usted, prácticamente, los ha conocido a todos... Desde los más veteranos, como Manuel Mejía Vallejo, Gabriel García Márquez, Carlos Castro Saavedra, Plinio Apuleyo Mendoza, Álvaro Mutis, Germán Espinosa, Rafael Humberto Moreno-Durán, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Harold Alvarado Tenorio, Juan Gustavo Cobo Borda, hasta los más recientes, como Héctor Abad Faciolince, William Ospina, Santiago Gamboa, Jorge Franco, Juan Gabriel Vásquez y otros que involuntariamente olvido. Prestigiosos y no... Esto me lleva a preguntarle, ¿qué es el prestigio literario? ¿Se puede hablar de ello en nuestro país? ¿Cree usted que su carrera ha sido prestigiosa?**

Creo que el prestigio literario verdadero, el que importa, es ese reflejo que te devuelven tus libros a través de los lectores: desde su incidencia en la vida de estos. Y esto se produce cuando, como escribió Emerson, los verdaderos libros que nos afectan son aquellos que se traducen a toda clase de lenguas y formas de vida. Qué duda cabe que este es el caso en Colombia de un García Márquez, de un Aurelio Arturo, de un Mutis, de un Ospina o de un Abad Faciolince, entre otros buenos escritores de ayer y de hoy.

En cuanto a mí se refiere, creo ser el menos indicado para hablar de mi “prestigio literario”, pero no puedo negar, con falsa modestia, que, en muchos de mis lectores de diferentes lenguas, culturas y edades, encuentro expresiones muy gratificantes, de esas que constituyen el mejor reconocimiento a un escritor.

**15. ¿Qué hay de sus otras formas de expresión literaria: sus cuentos, sus poemas, sus ensayos, sus entrevistas? ¿No ha considerado reunirlos en sendos volúmenes?**

Bueno, esas otras formas de expresión literaria están ahí... Los cuentos, con excepción del que da origen a *Los soles de Amalfi*, se han ido desarrollando, y es posible que de pronto aparezcan en un volumen más adelante, o que uno o varios de ellos den origen a alguna novela. No lo sé. Cuando yo entro o retomo mis textos son ellos los que deciden finalmente lo que quieren ser.

Durante unos treinta años entrevisté a escritores de Colombia, América Latina, Europa y el mundo árabe, o escribí reportajes sobre ellos, y es posible que se compilen más adelante en un volumen. Desde Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis al iraquí Al-Bayati y el palestino Mahmud Darwish, pasando por Augusto Roa Bastos, Manuel Mejía Vallejo, Fernando del Paso, Carlos Barral, Heberto Padilla y Antonio Gamoneda, entre otros.

En cuanto a los poemas, como dije, de los cientos de malos poemas que escribí, solo se salvaron (eso espero) unos quince o dieciocho, que en su momento me publicaron Carlos Castro Saavedra y Harold Alvarado Tenorio.

**16. En su libro “Denominación de origen”, el escritor colombiano Rafael Humberto Moreno Durán habla de una “Generación Trashumante”, suponemos que para llamar a aquellos escritores que salieron del país a buscar su futuro literario en otros ámbitos... ¿Se siente usted miembro o**

**perteneciente a esta Generación Trashumante?**

No. No... Yo no me siento de la “Generación Trashumante” ni de la “Generación de la Diáspora”, entre otras cosas porque yo no creo en las generaciones literarias o artísticas. Creo más bien en los grupos. Y este no es el caso.

Yo soy una especie de francotirador de la literatura: alguien que nació en una finca cafetera de San Julián, que vive muy orgulloso de esas raíces, de esos abolengos, porque es de donde extrae su fuerza y su savia como escritor, y que ha escrito lo que ha necesitado escribir. Simplemente...

**Dasso Saldívar**

Madrid, 14 de febrero de 2019, y *Salsipuedes* (Medellín), septiembre de 2020

# ContraEditorial

Guillermo Antonio Correa Montoya

6402 razones que debemos repetir sin tregua, porque se trata de una de las mayores infamias de este país y eso, en un lugar como este, es quizás lo más triste y estremecedor que nos haya ocurrido en nuestra historia contemporánea.

Esos 6402 cuerpos ejecutados y falseados eran jóvenes que tuvieron la desgracia de nacer en un país asesino, un país que cuando no sabe mata, cuando no tiene respuestas mata, cuando se aburre mata, cuando necesita reconocimientos mata; un país donde sus gobiernos, sus militares, sus élites, sus dueños, no dan razones, solo dan órdenes, muchas de ellas para matar.

No, no dan razones, para muchos de ellos esos 6402 muchachos solo eran problemas menores que esconder, simulaciones de laboratorio de guerra sin nada que registrar, vidas miserables para borrar, cuerpos falseables, vidas en negativo para convertir en días festivos o en condecoraciones, vidas falseables como respuesta a los ríos de sangre exigidos por alguna directiva ministerial, muertes positivas para dar resultados.

Esos 6402 jóvenes eran chicos empobrecidos, acorralados en los lugares donde los derechos son ficciones y la buena fortuna una galleta sin muchas noticias, jóvenes buscando trabajo, buscando opciones, jóvenes esperando algo, esperando en fila, jóvenes reclutados con promesas falsas, jóvenes esperando en fosas comunes como única respuesta, jóvenes olvidados, sin rostros identificables, anónimos, como el dolor de sus madres, innecesarios, como un dolor de muelas.

Jóvenes convertidos en falsos cadáveres, celebrados como positivos, borrados de los muros, muertos entutelados para que sus gritos se apaguen como sus vidas, para producirlos como olvidos, como errores posibles, para volverlos estadística y noticia frívola. Esos jóvenes masacrados desvergonzadamente por el Estado son nuestras razones

suficientes para desobedecer, para sacar nuestros gritos a la calle, para rasgar nuestra ira.

Esos cadáveres convertidos en cifra (6402) y en herida nos siguen gritando desde sus tumbas y desde el eco de los dolores de sus víctimas sobrevivientes, nos duelen mucho y profundo, lento y continuo, para que no olvidemos, para que la academia abandone su comodidad de expertos fríos que calculan y analizan con mirada entrelineada mientras divagan en puntos e indexaciones, para que la cultura resuene como trama y soporte y deje de mirar para otros lados, para que las palabras y las artes se vuelvan incómodas, insostenibles, y nos agobien de tanto repetirlo.

Y aunque en este país el cinismo es un río con cauces hondos, tenemos más de 6402 razones para desobedecer y seguir en las calles. Sabemos quiénes dieron la orden, aunque borren mil veces un muro, sabemos, como Caro, que aquí no cabe el arte y que Colombia y su gobierno de turno son un meme cojo y vulgar, pero la calle es hoy el lugar donde los jóvenes nos están enseñando a construir democracia, el lugar donde cobardemente la Policía cumple órdenes de matar a quienes protestan y el lugar donde, pese a todo, la memoria se vuelve un mar, la dignidad una causa, la rebeldía una obligación. Hacemos memoria para seguir en las calles.

Listado de personas asesinadas en las protestas en Colombia *solo* en el 2021:

## A

JEISSON GARCÍA  
YARLIE PARRA  
BANGUERA  
PDL STIVEN SEVILLANO PEREA  
CRISTIAN ALEXIS  
MONCAYO MACHADO

## N

AMBUILA  
CRISTIAN ARTURO  
HINOJOSA MURILLO  
HAROLD ANTONIO  
RODRIGUEZ

## C

WENCESLAD SOLIS  
PEDRO BENITO  
JAIRD ALBERTO  
CUARTAS  
HECTOR FABIO  
MORALES

## E

NO IDENTIFICADA  
NO IDENTIFICADA  
NO IDENTIFICADA  
NO IDENTIFICADA

## P

JHOAN STEVENS  
NO IDENTIFICADA  
SEGUNDO JAIME  
ROSAS  
BAYRON LASSO  
NO IDENTIFICADA

## Q

BRIAN GABRIEL ROJAS  
LÓPEZ  
MARCELO AGREDO  
INCHIMA  
MIGUEL ANGEL PINTO  
MOLINA

## O

MAURICIO GONZÁLEZ  
ESCOBAR  
KEVIN ANTONI AGUDELO  
JIMENEZ  
NO IDENTIFICADA

## C

DYLAN FABRIANI  
BARBOSA LION  
ELVIS ALFREDO VIVAS  
LÓPEZ  
DANIEL ALEJANDRO  
ZAPATA

## L

JONATHAN BASTO  
JHORDANY ROSERO  
ESTRELLA  
MAICOL STIVEN  
SANCHEZ

## A

JUAN DAVID MONTE-  
NEGRO/MUÑOZ  
SANTIAGO OCHOA  
ELOY ALEJANDRO  
MATA DIAZ  
LUCELIA SOLARTE

## U

DADIMIR DAZA  
CORREA  
DANIEL FELIPE  
AZCARATE  
HEINAR ALEXÁNDER  
LASSO OCAÑO  
KEVIN YAIR GONZÁ-  
LEZ RAMOS  
JESÚS FLOREZ  
JOSÉ AUGUSTO  
ORTIZ CORTES  
JULIA NAVARRETE  
ROSENBERG  
DUGLAS/PERSONA  
NO IDENTIFICADA  
MARIA JOVITA  
OSORIO

## B

LUCAS VILLA VÁSQUEZ  
JOAN SEBASTIÁN  
MUNERA QUINTERO  
WILBER TORRES DAZA  
JOSE MAURICIO  
VELASCO  
MICHAEL JOAN VARGAS  
LÓPEZ  
JHOAN ALEXANDER  
YOTENGO CHAGUENDO  
ANGIE JOHANA VALEN-  
CIA  
VLADIMIR STEVEN  
JOHAN RICARDO IDARDO  
JULIAN ERASMO

## R

JAIME ALONSO FANDIÑO  
ARIZA  
PNI  
CRISTIAN DAVID CASTI-  
LLO  
CHRISTIAN CAMILO

## I

EDWIN VILLA ESCOBAR  
JEFFERSON ALEXIS  
MARIN MORALES  
YEISSON ANDRÉS  
ANGULO RODRIGUEZ  
BRYAN FERNANDO  
NIÑO ARAQUE  
SANTIAGO MORENO  
MORENO  
YOFRI CARDONA  
JHONATAN ALEX  
QUINONES  
SANTIAGO ANDRÉS  
MURILLO  
NICOLÁS GUERRERO  
NO IDENTIFICADA  
NO IDENTIFICADA  
NO IDENTIFICADA  
NO IDENTIFICADA  
JOSÉ EMILSON

## E

VALLEJO  
CRISTIAN DAVID  
DROZCO  
CARLOS JOAN REYES  
ORTIZ  
JHOAN ERIK LARRA-  
HONDO MEJIA  
CAMILLO ANDRÉS  
ARANGO GARCIA  
LUIS EDUARDO  
LÓPEZ SOLANO  
JUAN PABLO  
CABRERA  
SEBASTIAN HERRERA  
MICHAEL ANDRÉS  
ARANDA  
SEBASTIAN JACANA-  
MIJOY  
NO IDENTIFICADA  
NO IDENTIFICADA

## O

VÉLEZ  
JIMMY HERNÁNDEZ  
DUVARN FELIPE  
BARRAS  
ALQUÍMEDES  
SANTANA

LUCHEMOS PORQUE EL ABORTO SEA RECONOCIDO COMO UN DERECHO FUNDAMENTAL PARA QUE EN COLOMBIA NO MUERAN TANTAS

# DESGRACIADAS



**Suscríbete**

**Tres números**

Estudiantes UdeA \$45.000

Docentes, empleados y egresados UdeA \$55.000

Público general \$60.000

ISSN 0120-2367



9 770120 236009 00302



/revistaudea



revistaudea@udea.edu.co

www.udea.edu.co/revistaudea

\$25.000