

enero - abril
2022

RUO

revista UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA



Piezas cerámicas de la tradición Alzate
Colección de Antropología - MUJA
Universidad de Antioquia



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, ilustradora y diagramadora

Andrea Henao Jaramillo

Correctora de estilo

Katterine Barrientos Arango

Comité editorial

Hilda Mar Rodríguez

Margarita María Gaviria Velásquez

Alfredo de los Ríos

Carlos Arturo Fernández

Diana Patricia Carmona Hernández

Oscar Roldán-Alzate

Pablo Cuartas Restrepo

Gestión y Contratación

Claudia Patricia Cadavid Zuluaga

Alba Castellanos Gómez

Andrea Villada Loaiza

Impresión

Litografía Francisco Jaramillo V.

Carrera 58A # 29 - 41

Medellín, Antioquia, Colombia

Tel.: (604) 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.: (604) 219 50 14 - 219 50 10

revistaudea@udea.edu.co

Página web

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea>

Canje

Sistema de Bibliotecas,

Universidad de Antioquia

Bloque 8, Ciudad Universitaria

E-mail: canjeydonacionbiblioteca@udea.edu.co

Licencia del Ministerio de Gobierno 00238

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

ISSN 0120-2367

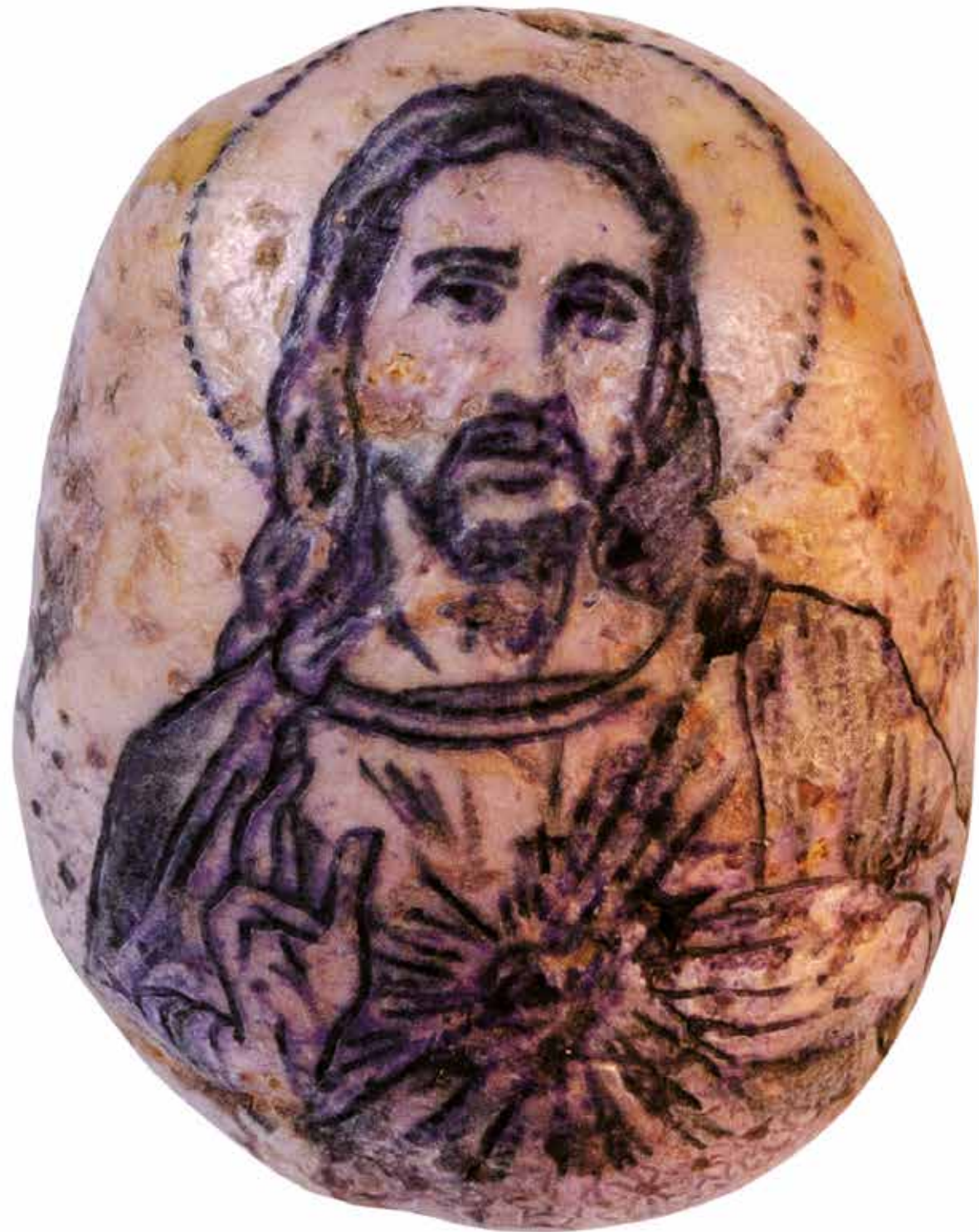


RU

revista UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Editorial

Guillermo Antonio Correa Montoya



- 2 | **Editorial**
Guillermo Antonio Correa Montoya
- | **Literatura**
- 6 | **Ficción de origen y ficción de pertenencia en la cerámica Alzate**
Efrén Giraldo
- 16 | **Mentira y democracia**
Francisco Gutiérrez Sanín
- 20 | **Los memes cerámicos de Chucho Bedoya: efímero, antiguo y digital contra la gran mentira del uribismo**
Jeremy Ray Jewell
- 24 | **Del derecho a una biología menor**
Elena Sánchez Velandia
- 34 | **Juana Inés de Asbaje Ramírez de Santillana: Estética genuina del Barroco criollo... ¡Esa genio! ¿Mentira o verdad?**
Yury Ferrer Franco
- 42 | **Saberse en la carne. De la mentira ideológica, dogmática y racionalista a las certezas del cuerpo**
Yecid Calderón Rodelo
- 52 | **Prólogo: Todos los amigos son imaginarios**
Felipe Carrillo-Alvear
- 60 | *El discreto encanto de la burguesía o sobre las mentiras en un paisaje onírico*
Jesús Pérez Caballero
- 64 | **El rostro de mi padre**
Jacobó Cardona Echeverri
- 72 | **¿Se acuerda, papá?**
Ramón Pineda
- 76 | **La chica de mis sueños**
Mauricio Ceballos Montoya

- 80 | *Los narcisos mueren ahogados*
(capítulo IV, fragmento)
John William Archbold
- 84 | **Dámaso**
Carolina Sanín Paz
- 96 | **Poemas**
Tina Pit
- 102 | **Palindromentiras**
Juan David Giraldo Segura
- |Crónica
- 106 | **La casa de los perfumes**
Andrés Arias
- 110 | **Debo sobrevivir mintiéndome...**
Elkin Andrés Naranjo Yarce, Any Magdalena
- |Artes
- 112 | **Requiem ad innocentiam lapsus**
(Réquiem por la inocencia perdida)"
Francisco Javier Escobar G.
- 118 | **Naturaleza muerta**
-Miradas sobre Giorgio Morandi-
Wilson Pérez Uribe
- 122 | **Julio Erazo**
Aquí está el Magdalena
Marina Quintero Quintero
- 132 | **No somos más que nuestras**
propias mentiras
Mario Sánchez Vanegas
- |Historia cultural
- 138 | **Mentir para sobrevivir: ¡Cárcel**
antes que matrimonio!
María Mercedes Gómez Gómez
- 144 | **Tres de misoprostol o la verdad y la**
ciencia del peritaje en la justicia
María Alejandra Puerta Olaya
- 148 | **Esto no es un ensayo**
Sergio Cano Rendón
- 158 | **La verdad hetero vs la mentira queer:**
una disputa histórica
Felipe Caro Romero
- |Divulgación
- 162 | **El poder de la pseudociencia**
Mario Víctor Vázquez y José David Ruiz Álvarez
- 166 | **La ciencia, la verdad y la mentira**
Luis Fernando Gómez
- 174 | **George Soros controla el mundo:**
Posverdad, propaganda, desinformación
y teorías de conspiración
Javier Guerrero-C
- |Memoria y paz
- 178 | **La sombra de Orión: la verdad y la**
mentira en tiempos convulsos
Pablo Montoya
- 186 | **Hay que romper los pactos de**
silencios y mentiras
Max Yuri Gil R.
- |Entrevistas
- 190 | **"La literatura murió: bailamos sobre su tumba"**
V.N. Orijuela
Juan David Correa
- |Reseña y crítica
- 194 | **Rarezas y contorsiones en la literatura**
cuir colombiana: Giuseppe Caputo y el
díptico de la subversión
Ivonne Alonso-Mondragón
- 198 | **Costumbrismo volcánico**
Juan Carlos Orrego Arismendi
- 202 | **El dulce sabor del ensayo**
Luis Germán Sierra J.



Ficción de origen y ficción de pertenencia en la cerámica Alzate

Efrén Giraldo

Escritor y profesor, Universidad Eafit, egiral25@eafit.edu.co

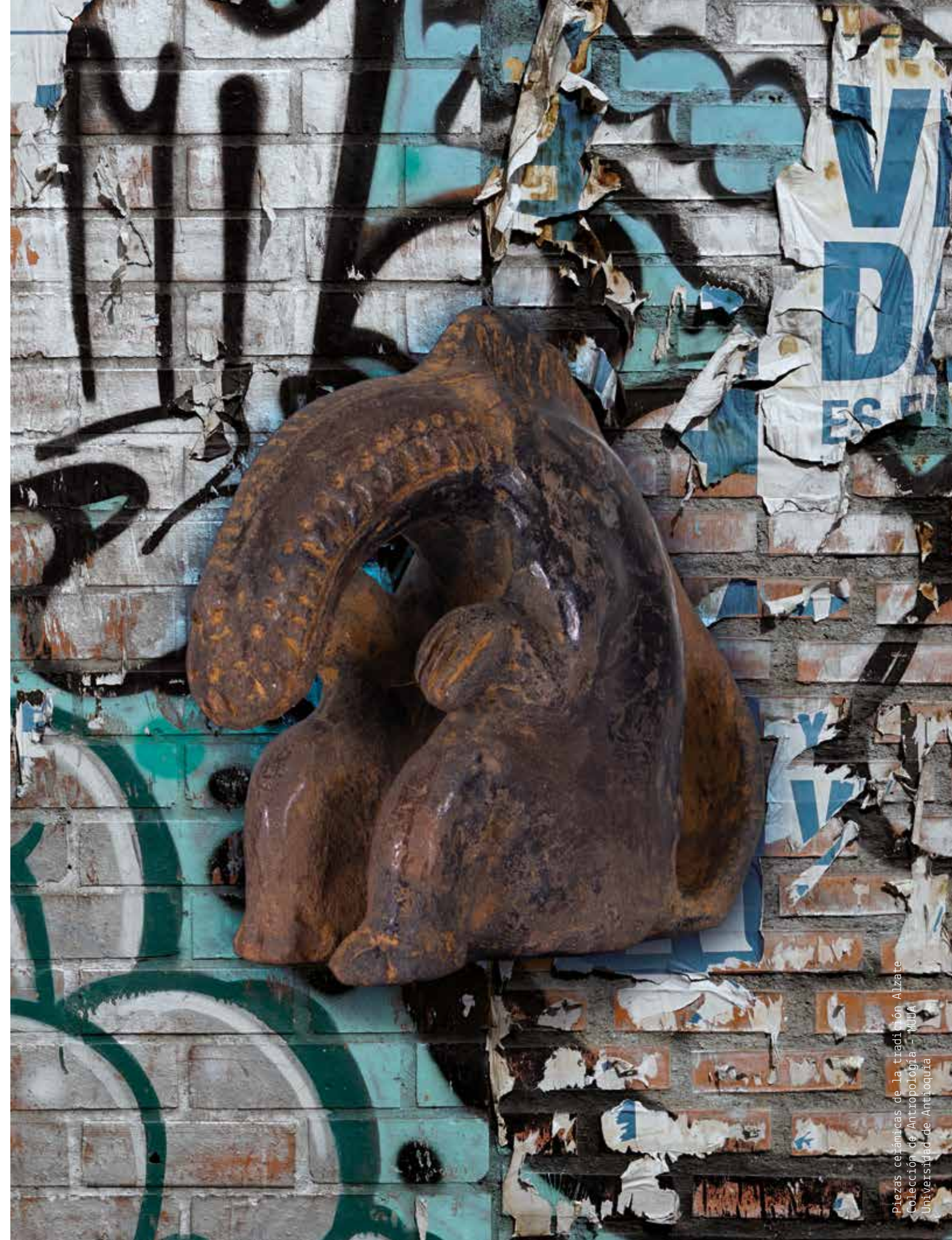
¹ Luis Fernando Vélez, "La cerámica Alzate, una pintoresca farsa científica", (Boletín de Antropología 10, 1967), 173.

² Michel Riffaterre, "La ilusión de ékfrasis", en: Antonio Monegal (cord.) *Literatura y pintura* (Madrid: Arco Libros, 2000), 161-186.

Lo primero que llama la atención en la pieza es la figura sentada que mira hacia abajo. Se trata de una especie de saurio, a juzgar por la aleta dorsal y el largo cuello, que remiten a una serpiente o cocodrilo. En la parte de atrás, algo semejante a una cola se convierte en una agarradera, con lo que nos damos cuenta de que estamos ante un objeto que podría ser utilitario, pero de inmediato debemos descartar esa hipótesis, dado que no parece destinado a ninguna función práctica. ¿Qué podríamos hacer con esta cosa, una vez la agarremos por el asa? Esta ambigüedad de la figura, ya no funcional, sino histórica, se refuerza con dos hechos: las extremidades inferiores amagan un paso, cual si la figura fuera a ponerse de pie, como en las figuraciones escultóricas de la Grecia arcaica, mientras que las manos recuerdan en su retracción las convenciones de la estatuaria egipcia; de manera adicional, evoca alguna imagen prehispánica. Si no tuviéramos datos históricos, podría tratarse de una parodia o de una pieza con intención netamente contemporánea. Por otro lado, la cabeza remata en una protuberancia que recuerda la idea que nos hacemos de ciertos animales, pero también evoca un falo curvado, un juguete sexual, en lo que crearíamos una alusión a la fertilidad. Los ojos, muy atrás, y las fosas nasales, muy adelante, confirman el saurópsido como referente, pero también la posibilidad de estar ante la reelaboración fantástica de una anatomía. Luis Fernando Vélez, comentarista de esta pieza, la

catalogó en 1966 como un "monstruo fabuloso."¹ Además de la estructura, están los detalles, aquellos rasgos que obligan al ojo a resbalar por la superficie y desplazarse, como si con el sentido de la vista se pudiera rodear al objeto para encontrarle sentido. Las incisiones son regulares, pero conservan algo de la espontaneidad y rapidez con que normalmente se finge la ingenuidad. La pieza ha sido quemada, pero en algunas partes se ve un cocimiento parcial. No resulta evidente qué produjo la coloración negruzca. Zonas específicas guardan un lustre a todas luces inducido, como en las rodillas, el lomo, la trompa, mientras que a otras partes se les ha dejado la función de evidenciar el material. Esto ocurre también, por poner un ejemplo, con la pintura impresionista, en la que normalmente el pintor se esfuerza por dejar la pincelada a la vista para insistir en que lo que vemos es pigmento. El arte usa sus propios recursos para revelar que es arte.

El anterior párrafo podría encabezar un texto de los que tradicionalmente se escriben sobre una obra artística: es lo que se conoce como una ékfrasis "crítica" o "referencial"². En otras palabras, es la descripción de una imagen con propósitos explicativos, ejemplo de la vieja confianza en el lenguaje como instrumento que es capaz de hacer ver. Se trata, entonces, de algo diferente a lo que conocemos como ékfrasis poética, en la que el objetivo es hacer una recreación verbal con figuras y



recursos de la ficción. A las descripciones de imágenes inventadas o de objetos que ya no existen, se les ha dado el nombre de écfrasis “nocionales”³. Cabe aquí todo el arte imaginario que hallamos en la ficción, pero también las obras ya desaparecidas materialmente y de las que solo quedan vestigios verbales, como las descripciones de pinturas clásicas griegas que debemos a los comentaristas.

Saramago y el grabado sobre la crucifixión de Alberto Durer en la novela *El Evangelio según Jesucristo*. Lo interesante en todos esos ejemplos es que las obras de arte, por el mero hecho de habitar en palabras, pasan a ser otra cosa. Palabras que remiten, no a la imagen, sino a otras palabras. Palabras que pretenden ser exactas y veraces, pero que por momentos asumen y declaran que están inventando el objeto.

comercio de cerámica indígena una posibilidad de lucro. Contaron con la validación de Leocadio María Arango, pionero del coleccionismo en Colombia, y a quien se debe el conjunto de piezas de orfebrería, estas sí auténticas, que sirvieron de base a la creación del Museo del Oro.

para después quedar depositadas fuera de la cultura y permanecer allí por el poder del Estado”⁶.

³ Luz Aurora Pimentel, *Écfrasis y lecturas iconotextuales*, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343>.

Podríamos intentar una recreación “literaria”, invocando algunos de los tópicos que, desde Homero y su descripción del escudo de Aquiles, o más tardíamente Filostrato y Calístrato, han modelado las formas de describir una obra de arte. El ademán retórico no solo busca hacer ver, sino tomar al lector-espectador de la mano.

No ocurre de manera distinta en este caso, pero el enigmático saurio con hocico de falo requiere de otras estrategias lingüísticas para que podamos saber algo de su significado. Como la descripción resulta insuficiente, debemos usar lo que se ha dicho antes en otro registro: palabras-acción, encarnadas en relatos históricos; palabras-cosa, que datan y ubican lo que vemos, y palabras-atributo, que, como en la crítica, usan un sistema previo de valoraciones. Aquí ya no solo hablan críticos de arte, poetas o novelistas, sino también historiadores, antropólogos, arqueólogos. El expedicionario Théodore Delachaux, quien defendió a principios del siglo XX la autenticidad de esta pieza, escribió:

La historia de la recepción de la cerámica pasa por varias etapas. La primera, por supuesto, es la del engaño al que los Alzate sometieron a entusiastas admiradores como Delachaux. Aparentemente engañado quedó Arango, en cuyo prestigio se apoyaron los expedicionarios europeos. Engañados quedaron los académicos antioqueños de la época, que no solo creyeron que los objetos eran antiguos, sino que emitieron certificados de autenticidad. Y engañados quedaron, finalmente, los académicos extranjeros que sacaron varias piezas del país y las llevaron a varios museos creyendo que se trataba de legítimas obras prehispanicas.

Resulta interesante hacer ver que el momento de exilio y persecución vivido por la familia Alzate coincide con el gran interés intelectual y creativo en las culturas indígenas que se dio en América Latina en las décadas de 1910 y 1920. El arte, la literatura, el pensamiento y las instituciones dieron cuenta de esa pregunta, resuelta casi siempre de manera afirmativa. Parte del vigor de la literatura y el arte latinoamericanos de mediados del siglo XX se debe a la ampliación de conciencia que supuso la actualización del legado indígena. Luego de que Martí iniciara entre los modernistas la pregunta por el ser de América, no tardaron en sucederse ecos en lo que tiene que ver con la cuestión indígena. “Nuestros indios” de Manuel González Prada (1904), “Visión de Anahuac” de Alfonso Reyes (1915), *La raza cósmica* de José Vasconcelos (1925), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui (1928) son solo los ejemplos más representativos de una actitud y un descubrimiento que abarcó tres décadas de debate y reivindicación. Desde otra orilla, la cultura de vanguardia en América Latina alcanzó a producir textos tan importantes como el “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade (1928), que señaló en lo indígena una clave decisiva para afrontar con actitud activa la modernidad occidental promovida por los estilos internacionales. No se trataba de recibir la influencia, ni de afirmar la primacía de lo propio, sino de digerir. Si el surrealismo, el dadaísmo y el expresionismo habían promovido la apropiación del arte precedente y borraron los límites de la autenticidad y la originalidad, los Alzate lo venían haciendo desde mucho antes. Como dice el “Manifiesto Antropófago”, “Solo me interesa lo que no es mío”⁷.

⁵ Edward Said, *El mundo, el texto y el crítico*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 25.

⁶ *Ibid.*, 25-26.

⁷ Oswald De Andrade, “Manifiesto antropófago”, http://www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf

⁴ Théodore Delachaux, en Luis Fernando Vélez, *La cerámica de los Alzate, una pintoresca farsa científica*, 172.

“He aquí una deidad, mitad hombre, mitad saurio”, podría decir una descripción en el estilo de la segunda sofística. “¿No parece que baja la mirada para evadir la presencia quizás invasiva de un espectador que, como nosotros, es de otra época y otro país? Lo que se ve aquí es una deidad venerada por los antiguos, en cuyo homenaje se hizo esta pieza que hoy nos mueve al asombro. Ciertamente, el alfarero lo ha hecho todo de maravilla. Miremos las formas, la delicadeza de los miembros, la gracia del cuello, la prolongación que llega hasta el hocico o miembro viril, logro de una mano experta en la confusión. ¿Qué decir de una destreza que logra engañar al ojo experto? Es un sabio recurso del artista disponer la figura sentada, pues se sabe que en las figuras presentadas de tal modo las sombras son más abundantes. El ser mitológico está logrado con maestría. Detengámonos y encontraremos en su hábil modelado lo que debe el estilo plástico a la imagen indígena del mundo”. Etcétera.

Estas figuras están llenas de imprevisos; la invención es tan fecunda, los movimientos denotan una observación de la naturaleza tan intensa, al propio tiempo que una libertad de interpretación de tan completa independencia, que tenemos la impresión de encontrarnos en frente de la obra de un gran artista⁴.

Si recurrimos a la información histórica y la investigación académica, el discurso fija el objeto con mayor propiedad. Estamos frente a una falsificación de una cerámica precolombina realizada por la familia Alzate de Medellín, activa durante la última década del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, y que logró engañar a varios especialistas e instituciones del mundo. Es una pieza que hace parte de un acervo de 1544 objetos que hoy pertenecen a la colección del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, patrimonio cultural de la nación. Los Alzate fueron una familia que, además de dedicarse a tareas como la taxidermia y la guaquería, encontró en el

En parte, la lectura de los testimonios ahora disponibles llama la atención no solo sobre las razones por las que unos objetos cumplieron con la idea que se había creado de la cerámica indígena, sino también sobre la dimensión lúdica y sediciosa de las actividades de los falsificadores. Esta oscilación entre la condena y la recuperación estética nos permite ver un proceso con dos etapas: en principio, unos objetos crearon una ficción de pertenencia, antigüedad y autenticidad para luego sucumbir al régimen de verdad establecido por la ciencia; después, el engaño y su posterior develamiento permitieron ver cómo funciona una suerte de actividad desobediente, cercana a la conciencia y modos de creación del mundo contemporáneo.

El develamiento, la condena, el ostracismo se pueden asociar a lo que críticos como Edward Said entendieron como una poderosa fuerza de determinación, aquella que niega, segrega, excluye y prescribe. La cultura no es solo positiva. También posee principios negativos, en el sentido de que es un sistema de discriminaciones y evaluaciones⁵. Según Said, “la anarquía, el desorden, la irracionalidad, la inferioridad, el mal gusto y la inmoralidad se identifican,

También en Colombia, se había empezado a debatir la presencia indígena como constituyente de la nacionalidad colombiana. De hecho, mucha agua había corrido desde el Congreso de Americanistas de 1892 en Huelva, España, evento en el que Soledad Acosta de Samper presentó las primeras consideraciones, sin duda ingenuas, sobre



Piezas cerámicas de la tradición Alzate
Colección de Antropología - MUUA
Universidad de Antioquia

el arte indígena, y se consumó la vergonzosa entrega del Tesoro Quimbaya a la corona española. En Colombia, en el siglo XX las primeras reflexiones modernas sobre la cuestión indígena se debieron a intelectuales como Armando Solano y su texto *Melancolía de la raza indígena* (1929), aunque es posible rastrear en criollos ilustrados como Juan García del Río un interés muy marcado desde principios del siglo XIX. Todavía en 1936, Fernando González hacía un llamado al mestizaje en *Los negroides*, una integración que se creía necesaria en cualquier arquitectura del país. Como planteó Irleamar Chiampi⁸, la pregunta por la raza y el mestizaje cultural se convirtió en América Latina en uno de los marcos para el pensamiento, la acción social y la creación literaria y artística. De ahí que resulte previsible que tal inquietud se hubiera trasladado, en la misma línea advertida por Said, a consideraciones sobre la legitimidad estética y cultural de ciertas creaciones, entre las cuales la Cerámica Alzate reviste un carácter muy especial, pues no solo fue una imitación, sino que logró consumir un engaño de repercusiones internacionales por su capacidad de apropiación y recreación de los estilos indígenas y el hábil uso del discurso y el contexto.

Además de las discusiones suscitadas por el origen judío, que produjeron amplios debates, y que son contemporáneas de las andanzas de la familia de falsificadores, en Antioquia se debatían cuestiones sobre origen, autonomía y raza. Quizás el mejor testimonio de ello lo ha dejado Tomás Carrasquilla en los textos que escribió entre 1919 y 1925 para el periódico *El Espectador*, y que se recogieron después en el libro *Medellín*. Allí, el escritor habló de que nada podía sumar a los miembros de la colectividad regional. “Aquí no hay tipo ni agrupación que puedan encarnar esta monotonía tan heterogénea. Ni el interés pecuniario, ni el amor al suelo y al trabajo, ni la misma verbosidad hiperbólica, son aquí generales. Sólo la autonomía individual puede sumarnos”⁹.

El carácter avanzado de consideraciones como la de Carrasquilla, que recuerdan más la perspectiva contemporánea sobre

lo identitario que algún nacionalismo o regionalismo, sitúan bien una pregunta que, por otro lado, se encarnaba en formas cuestionables del racismo y la segregación. De libelos como *La raza antioqueña* de Libardo López (1910) hasta estudios pseudo-académicos como el de Luis López de Mesa en *De cómo se ha formado la nación colombiana* (1934), pasando por la *Geografía literaria de Colombia* del mismo Solano, queda la idea de lo indígena como un componente infaltable, aunque subsidiario, en la discusión nacional. Es también la época en que Eduardo Zalamea Borda publicó su obra *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934), que permitió a la perspectiva indígena interactuar con ideas modernas sobre la renovación del arte narrativo. Es también el momento que da lugar a la eclosión de la pregunta por lo indígena en el arte moderno y en el nativismo de Ignacio Gómez Jaramillo, Rómulo Roza, Pedro Nel Gómez y la generación de los Bachués.

Las brumas informativas permiten saber muy pocas cosas sobre el tercer momento de los Alzate, que es el de la huida y proscripción. Los testimonios dicen que David Arango, heredero principal de don Leocadio, siguió comerciando con las cerámicas. Luego, el Estado expropió la colección, legando una parte al Museo del Oro y trasladando la parte restante, la mayor, a la Universidad de Antioquia. Pascual Alzate, el último sobreviviente de la familia, y del cual han quedado los principales testimonios orales, siguió vendiéndolas en el centro de la ciudad, donde las empezaron a comprar más como curiosidades que como antigüedades.

Después, se dio la patrimonialización, aquel momento en que las instituciones recuperan lo que alguna vez fue esotérico o espurio. Las piezas, que habían estado un poco a la deriva, recibieron la declaratoria de bien de interés cultural de la nación, lo que les dio a las creaciones de los Alzate la posibilidad de ser custodiadas, pero a la vez el equívoco prestigio de hacer parte de la cultura oficial. Ya desde 1922, una ordenanza que impidió la salida de estas piezas del país llamaba la atención sobre el valor estético y cultural de las cerámicas. Resultaba obvio, después de la revelación

⁸ Irleamar Chiampi, *El realismo maravilloso* (Caracas: Monte Ávila, 1983).

⁹ Tomás Carrasquilla, “Medellín” en *Obras Completas tomo primero*, (Medellín: Bedout, 1958), 791.

del engaño por parte de los tribunales científicos, que se trataba de objetos de creación y no solo de meras imitaciones.

En un cuarto momento está la universidad, que cumple un papel hasta cierto punto opuesto al de las academias científicas de principios de siglo. Se trata de otra normatividad (o de la misma normatividad con otro aspecto). Lo que había sido satanizado por los *scholars* europeos, como los arqueólogos Seler y Von Der Stein, quienes fueron los encargados de revelar el engaño en el Primer Congreso Internacional de Etnografía y Etnología de Neuchâtel, Suiza, en 1912, adquirió después interés académico, pero ahora desde una perspectiva crítica y creativa. Lo que se había proscrito por la falta a un régimen de verdad hegemónico logró validez en la esfera de la creatividad y la inventiva local. Lo que para los primeros científicos enfrentados a los Alzate había sido “una desvergonzada fantasía de la inspiración y de las formas”¹⁰ se volvió un fenómeno cultural, artístico y científico. Esto porque el mundo contemporáneo tiene más de la actitud de los Alzate que de quienes se apresuraron a lanzar el anatema, como el académico antioqueño Juan Bautista Montoya y Flórez, quien, en 1920, por la misma época en que Carrasquilla publicaba en Bogotá sus evocaciones de comarca, publicó el texto de denuncia “Cerámicas antiguas falsificadas”, también El Espectador. Cabe recordar que, en 1905, Montoya, había emitido un certificado de autenticidad, firmado con Tulio Ospina y Eduardo Zuleta, lo que hace ver su artículo como una venganza, como las que son habituales en la ciudad letrada. No hay que discutir aquí si este fue otro intento de exclusión, aquella “terrible violencia de los hombres educados”¹¹, como la llama Piglia.

La historia de las ciencias sociales, la antropología y la crítica en Colombia tuvo suficientes quiebres, lo que permitió, por lo menos desde finales de los años sesenta, que fenómenos como la Cerámica Alzate fueran considerados como casos de estudio¹². Ya la atracción no solo estaba dada por los aspectos formales y estéticos de las piezas, sino por el proceso completo, por la lectura, si se quiere alegórica, que se podía hacer de toda su

aventura. Interesan los objetos, sí, pero más aún el pensamiento y la acción de quienes los crearon e hicieron circular valiéndose de las más variadas estratagemas plásticas y relacionales. Se empieza a reconocer que estamos ante una actividad a la que, de acuerdo con Foglia, podríamos darle el carácter de “resistencia cultural”, dadas las estrategias, apoyadas en la ficción y en la figura carismática del falsario, la otra cara del experto¹³.

Debemos a Luis Fernando Vélez el primer y quizás más importante ensayo reflexivo sobre la Cerámica Alzate. Entre los principales aportes del estudio de Vélez, presentado por primera vez como conferencia en 1966, está la clasificación de las obras de los tres hermanos, estableciendo grados de creación autónoma. Miguel, autor de las piezas más grandes, fue el menos artístico, señaló. Luis era el mejor artista, alejado de lo indígena, y cuya fuente de inspiración solo aparece en las decoraciones, ejemplo de transculturación¹⁴. Es el más inventivo, el autor de las piezas pequeñas y muy probablemente el autor de la pieza descrita al inicio de este ensayo.

Del trabajo de Vélez hay un dato que resulta muy relevante: el origen académico de la farsa. Según Vélez, los Alzate usaron como modelos de diseño las ilustraciones incluidas en la *Geografía General y Compendio del Estado de Antioquia* de Manuel Uribe Ángel (1885). En un *post scriptum*, Vélez alcanza a señalar que algunas ilustraciones del libro de Uribe Ángel eran de falsificaciones de los Alzate. Esto reviste todo el interés porque demuestra la penetración del fraude y la capacidad de intervenir en los propios referentes usados para las falsificaciones posteriores.

Vélez es claro en que fueron “verdaderas falsificaciones y no simples imitaciones dotadas de libertad creadora”¹⁵. Los testimonios de Pascual, el menor de la dinastía, y recogidos por Vélez, resultan muy iluminadores para entender esta dialéctica entre copia, innovación y recreación que estamos acostumbrados a ver en el arte y la cultura contemporáneos. Vélez cita a un Pascual Alzate que, a su avanzada edad, se hace muy consciente de la estrategia de afiliación, que para autores

como Said es distintiva de la sensibilidad moderna: “si los muñecos hubieran sido de nosotros no habrían valido nada, pero siendo del indio, valían mucho”¹⁶. Al saber que la filiación no es posible, recordemos con Said, los escritores y artistas recurren en la modernidad a formas inventadas de pertenencia, lo que hace sorprendente la tesis de un artesano con pocos conocimientos o información artística o literaria¹⁷. Y es precisamente en esta invención de una pertenencia, de un linaje de ficción, donde reside quizás uno de los méritos profundos de los Alzate. Más inquietante es la conciencia ficcional del origen que postula otra declaración de Pascual Alzate, esta vez en clave de burla e ironía hacia el mundo de los letrados: “Claro que eran antiguas, su antigüedad era desde la calle 40 hasta la calle 10. Tenían treinta cuadras de antigüedad”¹⁸.

Más allá de la anécdota, hay algunos detalles de interés frente a una red de prácticas y actividades tan hábiles y meticolosas que sorprenden por su ingenio y carácter avanzado. 1) Los Alzate hacían enterramientos y llamaban a la prensa para que vieran la exhumación, donde hasta, al parecer, hacían decoraciones pictóricas; no se limitaban entonces al objeto, sino que creaban el acontecimiento y el contexto de emergencia de lo posible; 2) metían piedrecillas en las cerámicas para que sonaran al moverse, lo que despertaba la codicia de compradores que pensaban que contenían oro; entendían que la persuasión podía ejercerse en un momento en el que era mejor mantener latente la posibilidad del valor. Que, por la misma época, en 1916, el artista francés Marcel Duchamp hubiera un *ready-made* con el mismo principio, *A bruit secret* (1916), consistente en una caja en la que resuena un objeto desconocido para el público y el artista, no deja de llamar la atención. La afinidad espiritual en ambos procedimientos resulta iluminadora. Es como si en ambos casos el valor de uso y el valor de cambio fueran puestos de manera simultánea. Asimismo, la estrategia plástica de oscurecer la superficie por procedimientos que aún desconocemos y poner barro fresco en las incisiones habla de una sofisticada manera de pensar la

obra de arte, la creación y, especialmente, el papel del espectador-comprador. Esta línea delgada separa la “verdadera falsificación” de la imitación apoyada en “la libertad creadora” y muestra la capacidad de crear mundos posibles que detenta la ficción.

No es de extrañar que el arte contemporáneo y la curaduría hayan puesto recientemente atención en la Cerámica Alzate. Las exposiciones y proyectos de recreación comisionados a artistas contemporáneos han ido más allá del homenaje y muestran que, si bien la historia de los Alzate ha sido contada varias veces, aún es un caso de estudio que aguarda una mirada atenta y cuidadosa. Después de la película *Gato por liebre* de Teresa Saldarriaga y la exposición hecha en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, ambas a finales de la década de 1980, hay que esperar hasta inicios del siglo XXI para ver a los Alzate en los museos de arte. Ya las cerámicas aparecen como obras con propiedades autónomas muy parecidas a las que se ven en el arte posmoderno.

Las primeras tentativas se dieron en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia con varias exposiciones entre los años 2008 y 2013 en las que se invitó a artistas jóvenes y locales a hacer recreaciones y aproximaciones. Los Alzate aparecían, de esta manera, ya no simplemente como creadores de fraudes, sino como figuras inaugurales de una pregunta profunda por los valores culturales y la autenticidad.

Luego, las recreaciones pasaron a ser más decididas. La primera y quizás más ambiciosa de estas reescrituras tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Medellín, que acogió el año 2012 la exposición *Malicia Indígena: recipientes de cerámicos de los Alzate y Pedro Manrique Figueroa*. Esta exposición creó un relato ficcional, según el cual Pascual Alzate habría transmitido al artista ficticio Pedro Manrique Figueroa el saber sobre la cerámica para ayudarlo a instalar un negocio ilícito de exportación de droga a través de bustos de barro de Franco, Hitler y Stalin. Unir a los Alzate con el artista de mentiras creado

¹⁰ Vélez, *La cerámica Alzate*.

¹¹ Ricardo Piglia, *El camino de ida* (Barcelona: Anagrama, 2012), 35.

¹² Juan Carlos Orrego; Aceituno, Francisco Javier (editores), *Antropólogos, maestros e investigadores: 50 años del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia* (Medellín: Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia, 2016).

¹³ Andrés Foglia, *La falsificación como resistencia cultural en la cerámica Alzate*, http://utopiasyheterotopiasurbanas.blogspot.com/2010/09/tecnologias-de-la-imagen-y-dispositivos_5685.html

¹⁴ Vélez, *La cerámica Alzate*, 163.

¹⁵ *Ibid.*, 160.

¹⁶ *Ibid.*

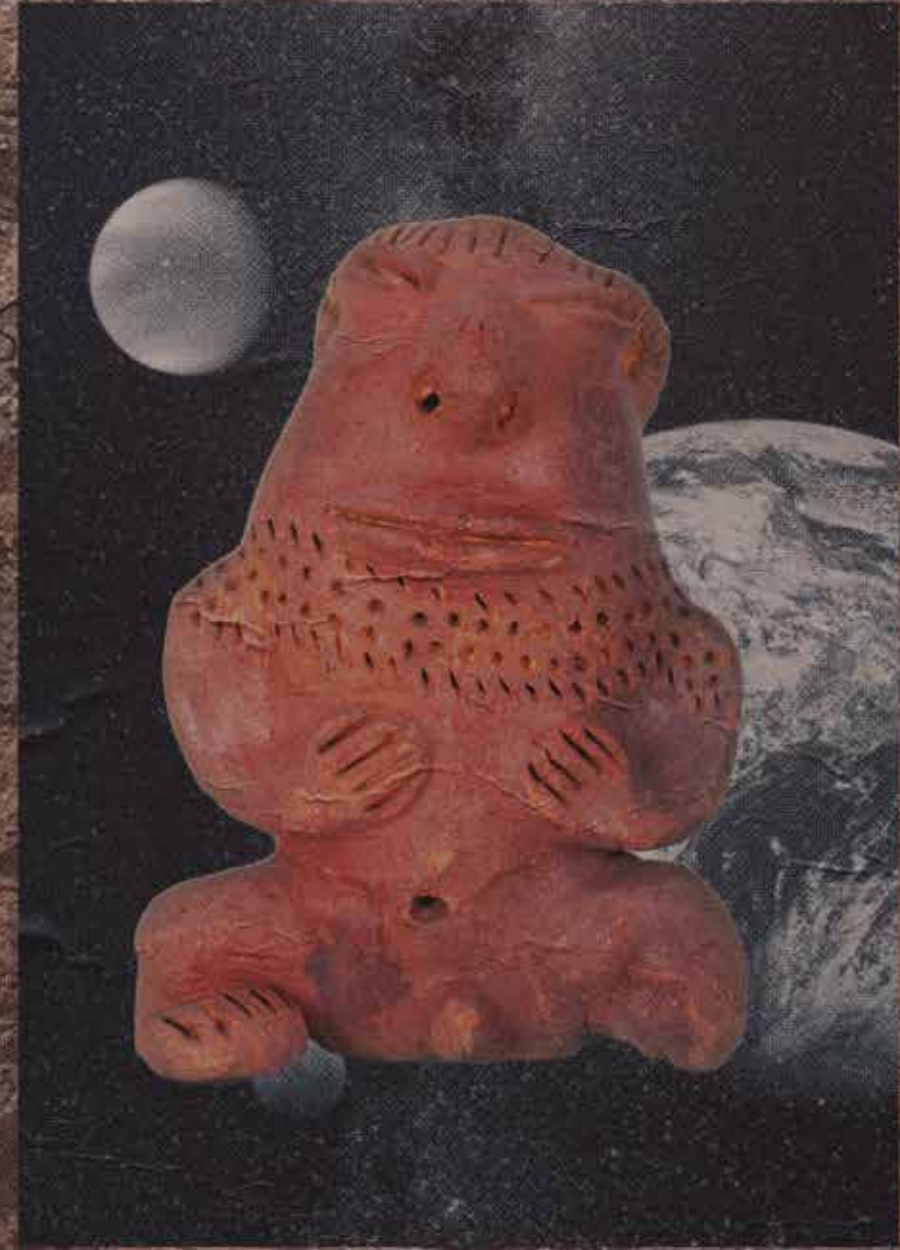
¹⁷ Said, *El mundo, el texto y el crítico*.

¹⁸ Vélez, *La cerámica Alzate*, 168.

por Lucas Ospina y Bernardo Ortiz abría paso a la idea de la falsificación como una posibilidad para la exploración creativa y una opción para la curaduría de arte.

La segunda vez ocurrió, también en el año 2013, en el Salón Nacional de Artistas, cuando bajo el oxímoron “Saber Desconocer” se incluyeron entre muchas obras de artistas contemporáneos, una selección de cerámicas de los Alzate. La presencia de las cerámicas creaba allí una suerte de vértigo historiográfico, además de una impugnación de las categorías de originalidad, recuperación y apropiación, vigentes en el arte, el pensamiento y la crítica

Lo que revelaba esta última aparición de la Cerámica Alzate en un contexto de arte contemporáneo era la dimensión que fenómenos como este pueden adquirir, ya no solo en lo cultural, sino en lo epistemológico. La idea de que estamos no solo ante un caso de creación sino frente a una prodigiosa “farsa científica”, como la llamó Vélez, frente a un problema de conocimiento, y de relación entre la autoridad científica y la cultura oficial, dio una nueva proyección a la Cerámica Alzate. Que el engaño haya producido un efecto de tal magnitud se debe no solo a una actitud sediciosa, a la “malicia indígena”, como lo puso de presente la exposición junto a Manrique Figueroa, sino a la porosidad misma de los sistemas de valores y reconocimientos. En tiempos de posverdad, de *Fake news*, la incertidumbre se vuelve un valor que otorga a la historia de los Alzate un profundo significado. La historia de la Cerámica Alzate no es la historia de un engaño, sino un modelo de creación y respuesta desde el arte y la periferia, y quizás un ejemplo sobre la manera en que el arte puede operar en un contexto cada vez más dominado por las potencias de lo falso. ■



Mentira y democracia

Francisco Gutiérrez Sanín

fagutierrez@unal.edu.co

La sola noción de mentira, definida por la Real Academia de la Lengua como “decir o manifestar lo contrario de lo que se sabe, cree o piensa”, causa en la mayoría de nosotros un malestar espontáneo. Incluso para los pocos que quisieran revisar su caso, no hay mucho que se pueda hacer por la figura del mentiroso: el suyo es un caso condenado ya de antemano por el jurado de la opinión.

A la vez —una de las muchas dificultades que entraña un concepto aparentemente rectilíneo—, la mentira está en el centro de la vida humana. Los psicólogos han encontrado que navegamos a lo largo de nuestras vidas un proceloso río de distorsiones. Seguramente no podríamos vivir sin ellas. Si una persona les llega a preguntar qué tal estuvo la conferencia que acaba de dictar, o más cotidianamente cómo se ve, es mejor que no se arriesguen a decir lo que en verdad piensan. Mejor, más llevadera, una respuesta formulaica: una mentira. Por eso, muchos autores han encontrado de manera independiente la intuición de que la hipocresía —una de las formas más antipáticas de mentira— tiene “un valor civilizatorio”. No es casual que esto se extrapole a la vida pública: de todos los mundos posibles, el de la política es el que sentimos está más inmediata y claramente fundado sobre la mentira.

Creo que esto es así desde el comienzo. La política se basa en la capacidad de entusiasmar, de agrandar, de movilizar. En esta clase de mundo, el desempeño depende parcialmente de las expectativas sobre el desempeño. Precisamente por esa razón, “estructuralmente”, los políticos tienen un formato mental proclive a las cuentas alegres y los que carecen de él salen del juego. ¿Cuántas veces no habrá oído el lector a candidatas X o Y, cuyo lugar en las encuestas es absolutamente miserable, diciendo que van a ganar? ¿O a pésimos gobernantes hablando maravillas de su gestión? Claro: en todas estas cosas interviene la malicia. Pero si entendemos el sistema de incentivos

subyacente a la política, a todas las políticas que conocemos y en particular de la política competitiva contemporánea, esta tendencia a las argumentaciones groseramente parciales, al engaño y al autoengaño, no nos extrañará.

Y, en efecto, es dentro de aquella (la política competitiva) donde aparentemente hay más razones, pero también más posibilidades, para mentir a placer. Lo dijo ya muy bien Napoleón: “El poder absoluto no tiene necesidad de mentir; se calla. El gobierno responsable, obligado a hablar, disfraza y miente con descaro” (leí la cita en un libro del analista mexicano Fernando Escalante). Nótese, a propósito, que por lo tanto no mentir y en lugar de ello callar puede ser un síntoma poderoso de que un político intenta liberarse plena y totalmente de la responsabilidad que tiene con respecto de la ciudadanía.

Sin embargo, antes de tomar el camino del elogio paradójico y entusiasta por la mentira, es bueno considerar por qué ella puede ser nociva —también, y sobre todo, para las democracias—. Primero, cuando un engaño alcanza niveles extraordinarios, ya sea porque contradice toda evidencia, ya sea porque se repite con extraordinaria frecuencia sin fundamento alguno, rompe la posibilidad de que las partes que lo creen y lo rechazan se puedan siquiera poner de acuerdo sobre lo que están hablando. Cuando en Estados Unidos se dice una y otra vez que se robaron las elecciones, o en Colombia que en realidad las FARC nunca se desmovilizaron, lo que está en juego no es solamente el punto en discusión, sino la capacidad que tiene la comunidad política de hallar un lenguaje común basado en una percepción compartida de la realidad. Al minar de manera radical la posibilidad de ese lenguaje común, la mentira extraordinaria inhabilita el instrumento básico de cualquier acuerdo o confluencia entre los partidos que se disputan el poder. Por consiguiente, augura un curso de acción violento, o al menos de imposición unilateral sobre los demás. No se opta por la voz,

sino por la fuerza. No tiene nada de raro por tanto que los proyectos más destructivos de los que tengamos noticia se hayan querido apoyar explícitamente en el uso de esta clase de mentira. Decía Goebbels que una mentira repetida mil veces se convertía en una verdad. Pero la alquimia que propone es, en sí misma, engañosa. La receta requiere de otros elementos: un gran garrote que rompa cráneos, fusiles, tanques, medios masivos de comunicación.

En los países y coyunturas que han pasado por afectaciones violentas de gran magnitud, el negacionismo —es decir, el rechazo al hecho empírico de la victimización— es particularmente destructivo, y a menudo tiene el propósito de crear las condiciones para nuevos ataques.

Segundo, incluso una mentira ocasional y parcial puede tener implicaciones problemáticas, que van más allá de un simple pecadillo. La política es también el mundo por excelencia de las operaciones estratégicas e intencionales. En ese sentido, hay buenas razones para ver con peores ojos a un embustero político que a uno cotidiano. Este puede distorsionar la verdad con propósitos inconfesables. Aquel no solamente se halla en la misma situación, sino que tiene acceso a recursos —materiales, culturales, intelectuales— que en principio son de todos, y está capacitado profesionalmente para concebir planes en gran escala. Eso magnifica los daños que podría causar. Más aún, el hecho de que mienta se convierte en un índice negativo de su personalidad. Si la calidad del gobierno depende al menos en parte de darle acceso a la toma de decisiones sobre todo a personas íntegras, el que el personal político se aparte sistemáticamente de la verdad puede ser un síntoma grave de su deterioro. La calidad del personal político es una variable muy importante para cualquier país: la idea de que “todos son iguales” no solamente es falsa, sino degradante. Conduce a la igualación por lo bajo más destructiva posible.

Tercero, se podría pensar que, si muchos políticos faltan a la verdad de manera rutinaria, esto puede generar desconfianza, escepticismo y desmoralización de la ciudadanía frente a ellos, las instituciones y la democracia. Es importante insistir en que esto es apenas una conjetura. No es fácil saber cuál es el efecto independiente de la mentira, entre otras cosas porque en la vida pública la ciudadanía no evalúa fenómenos separados sino “paquetes” de (en este caso) males

sociales: corrupción, trapacería, violencia. Estas dimensiones se superponen y se combinan. A menudo se falta a la verdad para proteger a manilargos y matones. Y con no menos frecuencia se asesina para poner a salvo a mentirosos. Pero dos premisas que debilitan la conjetura son casi con seguridad ciertas. Primero, no todos los políticos resultan afectados por haber faltado a la verdad; se necesita una combinación de elementos para que eso suceda. Segundo, es posible que diferentes grupos sociales tengan sensibilidades diferentes frente a lo que pueden considerar o no una falsedad grave.

Aun así, la conjetura —la mentira por parte de muchos políticos deteriora la confianza en ellos, sobre todo si se generaliza a lo largo de los años— es creíble. Adoptémosla con todas las reservas del caso. Entonces aquí tenemos una fuente seria de problemas para las democracias realmente existentes y para su futuro. Por un lado, parte significativa de su personal “miente con descaro”, según el *dictum* napoleónico. Por el otro, la actual base tecnológica tiene todos los instrumentos para poner esas mentiras en evidencia. Las redes sociales, los medios de comunicación ágiles y mucho menos sometidos a controles (portales, etc.), la cámara portátil en el celular, para no nombrar sino algunos de los recursos más protagónicos de nuestra época, marcan con fuego la falsedad —al menos la más obvia—, la que se puede representar visualmente (“dijiste que no te gustan los chocolates, pero mira: ahí estás en este video comiéndolos con gusto”). Pero, en la otra dirección, a menudo esos instrumentos pueden ayudar a crear “verdades alternas” —según la expresión de la brillante y atemorizante consejera de Trump, Kellyanne Conway— y mundos plenamente autorreforados.

Así, esta nueva base tecnológica contiene dos tendencias. Por una parte, la capacidad de exponer (“transparencia”). Por otra parte, la capacidad de agrupar: nos empuja a un metaverso gregario, en donde el criterio de veracidad es puramente cuantitativo —número de seguidores y de *likes*— y en donde la manada anónima puede promover y destruir reputaciones en cuestión de un día. Vale la pena recordar que en estas manadas participan ya agentes no humanos (*bots*); signo de los tiempos. Dicho de otra manera, la base tecnológica —y el cambio social asociado a ella— también mueve la línea divisoria entre lo que consideramos verdad y mentira, asediando a la política democrática desde dos ángulos: poniendo en evidencia

su mendacidad, y a la vez construyendo mundos cerrados en los que la deliberación y la responsabilidad son reemplazados por la identificación de manada. Estas tendencias se podían encontrar ya en el pasado; pero ahora se han potenciado y re combinado, generando continuamente fenómenos nuevos.

En estas condiciones, es muy fácil caer en un primitivo conservatismo tecnológico o en la rotulación mecánica de las preferencias que no condono. De hecho, estas tentaciones se encuentran inscritas en el vocabulario mismo que inevitablemente usamos para plantear los problemas. Aquí, por ejemplo, he estado repitiendo palabras grandes, solemnes y sonoras: mentira, verdad. Cualquier estudiante de primer semestre de cualquier programa en ciencias sociales de cualquier universidad en cualquier país del mundo sabe ya que estos vocablos han de ser valorados al menos con alguna desconfianza. Hay que “deconstruirlos”: quizás el verbo más usado en los últimos años en las aulas.

¿Mentira? Nótese que la definición implica tener la voluntad de falsear las cosas ¿Pero: quién sabe lo que en realidad yo u otra persona creemos? ¿Quién puede valorar con seriedad y ecuanimidad si los políticos de X o Y bandería en realidad piensan que es cierto lo que dicen? Además, la verdad pionera, el error y la mentira tienen por desgracia un aire de familia que los hermana; distinguirlos a menudo es tarea que queda a los historiadores. Para no hablar ya de que, como sucede con casi todas las definiciones en lenguaje natural, lo que es cierto o no tolera una amplia zona gris de ambigüedad. ¿Quién lo decide? Los *fact-checkers* de los periódicos y portales consultan con especialistas, muchos de los cuales tienen su sesgo (o tienen opiniones tan frágiles como la que están valorando).

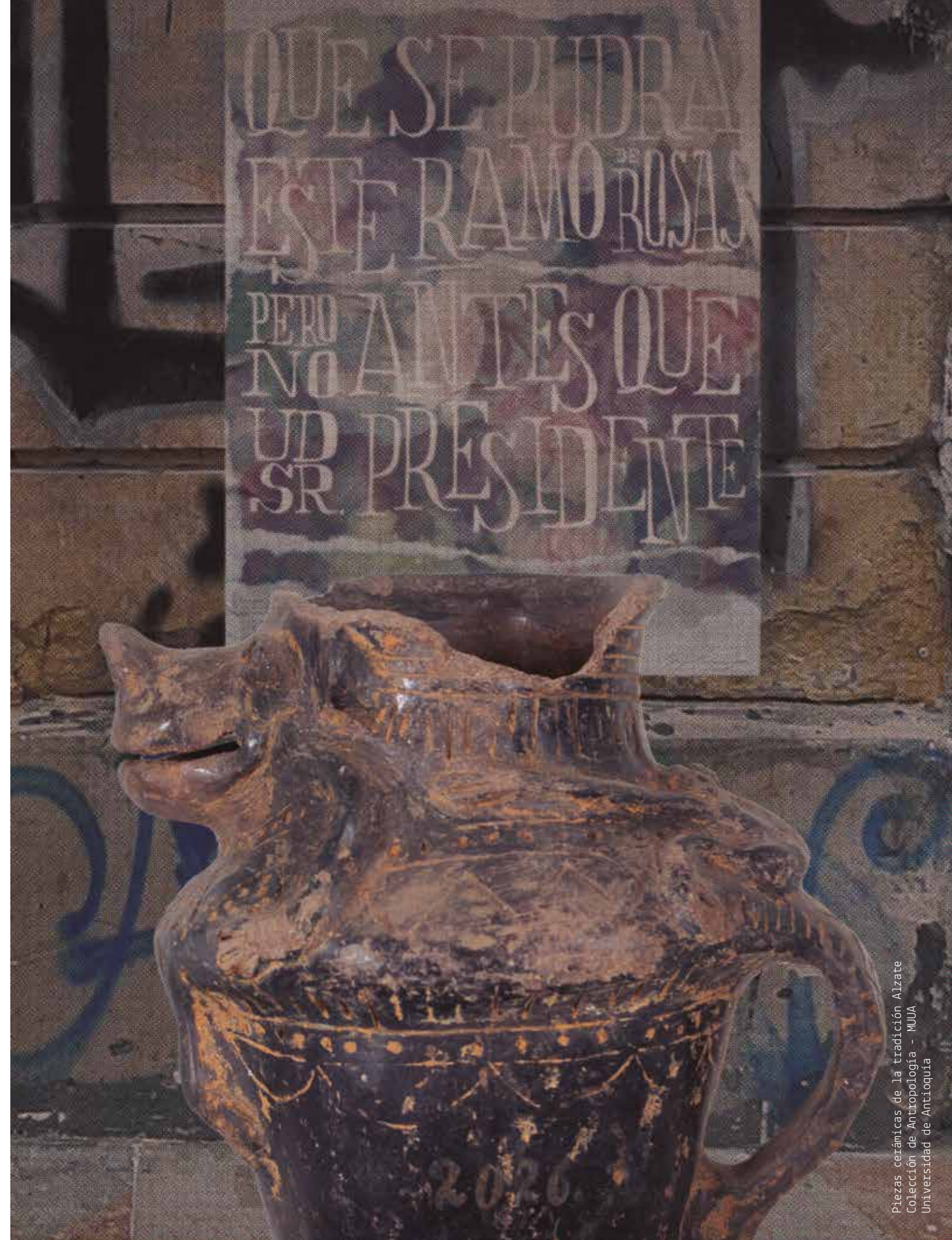
No tan paradójicamente, la palabra “verdad” ha sufrido muchas más tribulaciones aún que su hermana y antagonista, la “mentira”. En las condiciones que describí en el párrafo anterior, muchos consideraron que hablar de verdad resultaba irremediablemente ingenuo y fechado. Pero creo que el mundo actual, así como las duras dinámicas de la historia y la política, están mostrando más allá de toda duda razonable que esa solución solipsista es también inviable. Hubo un campo de concentración en Auschwitz. En Colombia se cometieron cientos de masacres. Quedarse

en la simple deconstrucción es abrirle el paso al caballo ganador: a las verdades alternativas de Conway. Desde allí se atisba el precipicio. Hay que comenzar a deconstruir la deconstrucción.

Pero si el solipsismo puro y duro no nos ofrece mucho, el terreno del cientifismo ingenuo –hay que cultivar el escepticismo, etc.– tampoco resulta particularmente fértil. Por muchas razones. El escepticismo de mala fe puede ser increíblemente venal, y de hecho está en la pepa de todos los negacionismos (también el del cambio climático). Sabemos con seguridad que la opinión experta es mucho más falible de lo que habitualmente se reconoce, sobre todo para algunas operaciones centrales para la vida pública (predecir, anticipar). Nótese además que todo discurso mínimamente racional depende de un buen grado de credulidad por nuestra parte. Esto incluye en grado eminente a la ciencia, al periodismo, etc.

Claro: se trata de propagar el escepticismo de buena pasta, no el otro. Pero, ¿quién distingue a uno del otro? Cualquiera que piense con algún detenimiento sobre el asunto se encontrará con que esta no siempre es una operación fácil. La idea ingenuamente ilustrada de que por arte de magia tendremos una población preparada con las destrezas de un doctor en cualquier disciplina para resistir los cantos de sirena del populismo no solo resulta insostenible, sino que revela una profunda incomprensión de la democracia (tendría además mucho que decir sobre la credulidad de los doctores cuando hablan del mundo directamente político, pero me abstendré, aunque sea un tema que no carece de interés). Más en un mundo crecientemente marcado por abismales desigualdades sociales. Lo mismo se podría plantear sobre el intento de atribuir a pura estupidez, ignorancia o trampa el voto de aquellos que se decantan por opciones que no me gustan (aunque a menudo nos encontremos con que la estupidez, la ignorancia y la trampa juegan un importante papel en las elecciones).

Si todo esto que he venido diciendo tiene alguna verosimilitud, entonces es momento de repensar seriamente el discurso público y la deliberación democrática en el mundo actual: en condiciones de vertiginosas amenazas, debates globales alrededor de los criterios de veracidad, y cambios en gran escala en la plataforma tecnológica sobre la que operamos. ■



Piezas cerámicas de la tradición Alzate
Colección de Antropología – MUJA
Universidad de Antioquia

Los memes cerámicos de Chucho Bedoya: efímero, antiguo y digital contra la gran mentira del uribismo¹

Jeremy Ray Jewell

Escritor, www.jeremyrayjewell.com, jeremyrayjewell@gmail.com

Las artes plásticas se encuentran con el efímero lenguaje de Internet en medio de la cruenta contienda política de Colombia



De "Chucherías". Fuente: Instagram @chucho_candela

¹ Partes de este artículo se publicaron previamente en inglés como "Chucho Bedoya's 'chucherías' exhibit at Bogotá's Galeria Fenix" en *The Smart Set*, Universidad de Drexel, 16 de diciembre de 2021:

La palabra "meme" fue acuñada en 1976 por Richard Dawkins en su libro *The Selfish Gene*. La palabra está relacionada con "gen", y es parte del postulado de que la cultura evoluciona de manera análoga a la vida orgánica. Como tal, un "meme" es un replicador cultural. Y al igual que la genética, se dice que la "memética" está sujeta a variación y selección. Los memes, por lo tanto, son anteriores a la Mujer que le grita a un gato con el que la mayor parte del mundo ahora está familiarizado. Los memes predigitales pueden ser artículos de folclore. Todo, según esta interpretación, desde los graffitis de "Stussy S" o "Kilroy estuvo aquí" hasta los patrones o las técnicas tradicionales en la cerámica de la Chamba o Ráquira, pueden ser considerados memes. Además, los complejos de memes, o "memeplexes", facilitan aún

más la replicación de memes individuales: podría ser mejor que Stussy S o esa pieza de cerámica de El Carmen de Viboral si se combinaran con memes relacionados. Como tal, toda una tradición, como una religión o el arte de la cerámica, puede identificarse como un memeplex.

Al tratar de desarrollar un enfoque científico de los memes en su libro *The Meme Machine* de 1999, Susan Blackmore señaló que un meme tiene una relación problemática con la Verdad. "Los memes no necesitan ser verdaderos para tener éxito", dice, y agrega: "Sin embargo, afirman ser verdaderos". Apoyando la idea de la evolución cultural, comenta: "Nuestra capacidad para pensar y resolver problemas está diseñada para dar respuestas verdaderas en lugar de falsas, por lo que, en general, los

memes verdaderos deberían prosperar mejor que los falsos". En consecuencia, "la cultura moderna es el legado de miles de años de evolución memética". Sin embargo, en tiempos más recientes, las cosas han cambiado: "Hasta hace poco, nadie diseñó estos memeplexes a propósito". Intentar diseñar intencionalmente un meme o memeplex, según Blackmore, se basa en algún "truco". Un truco que ella identifica es el "truco de la verdad", mediante el cual "las afirmaciones falsas pueden colarse en los memeplexes bajo la protección de los verdaderos" o, alternativamente, "los memes pueden simplemente afirmar que son verdaderos, o incluso 'La Verdad'".

A menudo se afirma apócrifamente que el propagandista nazi Joseph Goebbels dijo: "Repite una mentira con la suficiente frecuencia y se convertirá en verdad". Él y su Partido, de hecho, dijeron algunas cosas muy similares, tanto al criticar a sus oponentes como al diseñar estrategias para su dominio. Adolf Hitler escribió sobre el poder de la "große Lüge" –la Gran Mentira– en su *Mein Kampf*. De ellos sabemos que los propagandistas modernos ya eran conscientes del hecho de que la viralidad no necesariamente coincide con la verdad. Por lo tanto, podemos ver las primeras raíces de nuestra era contemporánea de "guerra memética", antes de que el sub-reddit r/The_Donald y 4chan produjeran sus primeras publicaciones en las redes sociales en el período previo a la elección de Donald Trump, Brexit, etc. Antes, de hecho, el melodrama farsa de la escisión Uribe/Santos y la mentira del "centrismo" uribista. Así funciona el "truco de la verdad" para fabricar un memeplex. Y también está la otra iteración: colarse en falsedades. Nótese el nombramiento del presidente Duque de Darío Acebedo, negacionista del conflicto armado en Colombia, como director del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) para desbaratar las actuaciones de la JEP. Repite la mentira con la suficiente frecuencia de que eres el centro político o que la amnesia representa la memoria histórica... Una página del libro de jugadas de Goebbels.

Por otro lado, tenemos un artista que intenta cambiar el teatro memético de una manera muy diferente y para fines muy diferentes. Chucho Bedoya es un artista colombiano cuya obra es variada. Es grafitero, pintor, muralista, escultor y ceramista. Exposiciones recientes de su trabajo en cerámica se están realizando en Galería Fénix de Bogotá, hogar del colectivo de arte Lavamoatumbá, del cual es fundador. Presenta dos temas:

los memes de internet y la crítica al uribismo. Galería Fenix, la tercera iteración de los esfuerzos de Lavamoatumbá para convertir espacios urbanos abandonados en espacios culturales, sigue el tema del Fénix "como pretexto para hablar de todo lo relacionado con la vida y la muerte, el renacimiento, la resignificación o la reafirmación". La resignificación en particular es clave en lo que Bedoya está haciendo en su cerámica. Comenzando en un principio con memes apolíticos, Bedoya ha ido replicando los memes del descontento político nacional en el método tradicional del ceramista. Al colocar los memes digitales en un memeplex tradicional para los colombianos como la cerámica, podemos ver el trabajo de Bedoya como contrarrestando el poder de la Gran Mentira (afirmaciones repetitivas de veracidad) con el poder de la tradición, el producto probado de la selección natural memética.

La exhibición actual de Chucho se llama "Chucherías"... juego de palabras. Hay algo en el nombre que habla del deseo del artista de grafiti de poner su etiqueta en la arquitectura que lo rodea, pero también algo de la rápida consumibilidad y lo efímero de sus materiales fuente en línea. Incluyen símbolos del panorama político en la red: Jaime Garzón, uribistas captados en video amenazando con llenar de "plomo" a los manifestantes... imágenes que nadie ha podido impedir que circulen en las redes. Pero mientras otros disidentes han tratado de imprimir tales imágenes en el paisaje urbano en forma de arte callejero, las creaciones de cerámica de Bedoya hacen algo distinto. La voz de la disidencia no queda relegada ni a los medios digitales ni a los urbanos. Hay, de hecho, algo muy anti-meme en ellos. Están hechos de la tierra misma, y por extensión están hechos de la misma Colombia. Si representan unidades de evolución cultural, también representan una interacción con el mundo físico que impide la capacidad de la cultura para evolucionar de forma independiente. También representan, se espera, la voluntad del pueblo. La voluntad del pueblo hecha en su propia tierra, su experiencia contemporánea plasmada en sus tradiciones. Si alguna vez hubo algún llamado de verdad a la tautología, debe encontrarse aquí, si no en ningún otro lugar.

Sobre su particular medio y tema, Bedoya dice que "hablar de política desde el punto de vista de la cerámica es dejar una situación denunciante en un material eterno... rescatar hechos históricos..." Eterna tierra plasmada en las vacilaciones de la actualidad. Visto de otra manera, Bedoya está

tomando un pedazo de tierra colombiana para modelar con ella los acontecimientos que pasan velozmente labrándose el alma colombiana, muchas veces sin control y con poco tiempo para la reflexión. “Mi interés por hacer memes de internet en un lenguaje antiguo como la cerámica radica en poder plasmar en un material ancestral cosas que no duran mucho en el tiempo, que son casi instantáneas, como una gota de agua que cae o un estornudo. De entender esta forma de expresión surgió también la necesidad de comunicar un mensaje político, no para dejarlo en el olvido sino también para dejarlo detenido en el tiempo.”

El propósito de Bedoya, sin embargo, no es vendernos estos memes en sí mismos, ni siquiera la forma de arte de la cerámica. Su objetivo principal es el empoderamiento cultural. Mientras que en su exposición nos muestra que incluso las imágenes fugaces de nuestra vida moderna merecen ser sujetos artísticos, en su Taller de Cerámica

Chucho Candela organiza talleres para mostrar a su comunidad local cómo trabajar su propia visión en sus terrones. Dice que lo motiva “la pedagogía, darle a la gente las herramientas críticas para crear obras críticas”. Con esa motivación también se da las herramientas para producir sus propias obras que puedan “identificar hechos, frases, casos, objetos y personajes que pueden entorpecer la búsqueda de la justicia social, y generar una reflexión y hacerlos parte de ese imaginario que tenemos. Hay que tener en cuenta y no olvidar.” Aquí, Blackmore podría argumentar que Bedoya está difundiendo sus memes apelando al altruismo y conectándolos a un memplex que incluye aspiraciones de larga data compartidas por muchos colombianos. Sin embargo, lo que es más importante, lo está haciendo apelando a la participación del grupo y a la memoria colectiva. Lo hace custodiando el proceso folclórico, el único proceso por el cual se transmiten ciertas verdades sociales y morales.



De “Chucherías”. Fuente: Instagram @chucho_candela1a

Esto me hace reflexionar por un momento sobre la notoria fragilidad no solo del contenido de internet, sino también de la cerámica. La forma de arte original de Bedoya, el grafiti, también parece demasiado frágil. Aquí hoy, y pintado mañana. Me pregunto, además de las antiguas artes de la cerámica y el grafiti, si las artes digitales no son más duraderas. Es posible que lleguen a más personas. Bedoya argumenta: “Sin embargo, el street art político no se limita a una red o acceso, está hecho para todos, debe ser mucho más democrático que internet... especialmente en un país donde no todos tienen acceso a internet”. Aquí, nuevamente, interrogo a Bedoya. Muy debatido recientemente, el acceso a Internet en el mundo en desarrollo ha sido acreditado alternativamente tanto por impulsar los movimientos populares como por sofocarlos. Similar, quizás, a que Coca-Cola es más accesible que

el agua potable en algunos lugares, los gigantes de las redes sociales han hecho que sus servicios sean más baratos que el acceso estándar a Internet, hasta el punto de que dichos servicios se han convertido prácticamente en servicios indispensables en las economías locales.

Otra cosa sobre la defensa del arte callejero de Bedoya me hace detenerme... Recuerdo cosas como la reciente campaña de marketing de Mike's Hard Lemonade para cubrir el grafiti en Lima con anuncios que se asemejan al auténtico arte mural latinoamericano. Luego recuerdo cómo, a raíz de la protesta Occupy Boston, el Instituto de Arte Contemporáneo de esa ciudad invitó a los artistas callejeros brasileños Os Gemeos a pintar un mural en Dewey Square, cubriendo los mensajes dejados allí por los antiguos ocupantes.

El “acceso” por sí mismo tampoco parece traducirse en una esfera pública funcional para el arte callejero. Solo encubrirlo es una opción, quizás reemplazándolo con la Gran Mentira. Otra opción es dejar que se quede... tal vez colar tu propio mensaje junto a él. Tal política cultural paternalista en Colombia ha sido descrita recientemente por Catalina Muñoz-Rojas. En su libro *A Fervent Crusade for the National Soul*, ha analizado lo que describe como el “paternalismo que infundió [la] visión democratizadora de la nación” tal como lo establecieron los liberales en el siglo XX. Ella argumenta que la “extensión de la ciudadanía social a través de la cultura” de los liberales estuvo orgánicamente acompañada por narrativas persistentes y prácticas de orden social jerárquico. Por lo tanto, dar acceso y aceptar arte y mensajes progresistas puede tener el efecto de sofocar el cambio. Es decir, no sería inédito que el arte callejero político como el *Monumento a la Resistencia* siga siendo sancionado tal como está, dentro de una Cali que permanece fundamentalmente sin cambios. Si tienes alguna duda, acércate a tu estatua de Gaitán más cercana y echa un vistazo al trozo de Colombia que la rodea.

Por otro lado, existe una posibilidad muy real de que el lenguaje de los memes en Internet supere cualquier otra forma de lenguaje político en Colombia en poco tiempo, si es que aún no lo ha hecho. Parece que tiene sentido en contextos donde poco más lo hace. E Internet, al igual que las calles, representa un bien común cultural. Como estadounidense en particular, con nuestra sociedad civil ya en riesgo por la guerra memética internacional, debo hacer una pausa para reflexionar con curiosidad sobre un entorno político en el que no se supone necesariamente que Internet sea el quid del discurso político. Con todas estas preguntas, parece que Bedoya ha tocado

algunos temas que muy bien pueden ir más allá de sus temas actuales. Sus memplexes, ya sea en su galería autorizada oficialmente o en cualquier otro lugar de las calles de Bogotá, podrían no ser tan efectivos como él espera si es solo por el “acceso” por lo que apuesta. Sin embargo, el acceso no es simplemente un teléfono celular o una pared para pintar. El acceso es la tradición cultural del propio pueblo. Entonces, al plasmar sus mensajes en cerámica, el “acceso” para el trabajo de Bedoya significa algo que no se puede desenchufar ni pintar, porque (con suerte) viene a descansar dentro de la memoria cultural de la gente misma.

“La justicia social y la desigualdad es algo que perdurará más allá del uribismo”, nos recuerda Bedoya. Luego, haciéndose eco de la búsqueda de Sísifo de El Dorado, sobre la que se fundó esta capital y toda su agitación, agrega: “La utopía es como el horizonte, cuanto más se camina para alcanzarlo, más se aleja”. Sin embargo, “Colombia sufre un fenómeno político muy particular, en el que la ultraderecha, los militares, la corrupción y todo lo que pueda estar permeado por el narcotráfico se rigen bajo un mismo caudal. Entonces, lo último que importa (a esa gente) es luchar para cerrar la brecha que afecta a los más vulnerables”. Demasiadas discusiones sobre el arte público aquí se vuelven poéticas sobre el arte y la “curación comunitaria”, patologizando las críticas al nuevo régimen. Sin embargo, a pesar de su larga y violenta historia, nada en Colombia se curará sin cambios. Bedoya lo sabe. Y él sabe que hay mucho en juego... cuanto más tiempo permanezcan las Grandes Mentiras del Uribismo con sus prácticas sin control, es más probable que surjan nuevas y peores prácticas más adelante. 🇵🇪



De “Chucherías”. Fotos de Jeremy Ray Jewell.

Un agradecimiento especial a Yulia Pereira, artista, diseñadora y escritora colombiana, por su asistencia en la traducción.

Del derecho a una biología menor

Elena Sánchez Velandia

Artista y filósofa, elesanchezvelandia@gmail.com

Minoría y mayoría no sólo se oponen de forma cuantitativa. Mayoría implica una constante, de expresión o de contenido, como un patrón de medida con relación al cual se evalúa. (...) La mayoría supone un estado de poder y de dominación, y no a la inversa. Supone el patrón de medida y no a la inversa.

G. Deleuze y F. Guattari

Yo soy una mentira

La TERF¹ (ella misma se declaró así) me dice que no soy mujer pues no nací con el “aparato” completo. Ella, dice, es mujer, yo intersex y eso es otra cosa. Le digo que “mujer” se refiere al género, “intersex” a la anatomía, así que hablamos de planos diferentes. Me dice que no, que mujer se refiere precisamente a la anatomía (nacer con el “aparato” completo, repite). Le digo que cuando naces nadie mira si tienes útero, ovarios o si tus cromosomas sexuales son XX. De hecho, prosigo, hay personas que son asignadas como mujeres al nacer pues presentan una vulva, pero no tienen útero, tienen testículos alojados en el abdomen y cromosomas sexuales XY.

–Por eso, no son mujeres, replica; son ¿Qué? ¿Intersex como tú? ¿Tú eres así?

–Son mujeres y son intersex... Sin embargo, a lo que iba es a que el sexo no se decide mirando si el “aparato” está completo (mientras digo esto ella insiste en saber si así soy yo).

–En algún momento se verá que no son mujeres (sus palabras me chirrían en la base del cráneo).

–En algún momento puede que se vea que sus cromosomas sexuales son XY o que

no tienen útero. Pero eso es algo posible solo ahora. Durante la mayor parte de los trescientos mil años de vida de los seres humanos estas personas fueron en general consideradas mujeres. O sea que el término “mujer” ha indicado durante mucho tiempo a personas que no tenían el “aparato completo”. Ahora, en cambio, un médico podría referirse a estas personas como “varones con feminización testicular”.

–El problema son los médicos, entonces ¿Por qué no hablan de personas intersex y ya? No de varones, ni hembras, ni mujeres, ni hombres (otro chirrido).

–Sin embargo (decido continuar como si ella no hubiera dicho nada), cuando un bebé nace con unos genitales que la medicina no logra clasificar no importan ni los cromosomas, ni las gónadas. Lo que importa es hasta qué punto una cirugía puede garantizar un pene que penetre; de otro modo se hará una vagina. En síntesis, no es claro qué se indica con la palabra “sexo”, no sabemos a qué se refiere, no hay un acuerdo.

De repente, un amigo de la TERF interviene para indicar que no es cuestión de referente sino de uso “como diría Wittgenstein” y nos perdemos en una alcoholizada digresión.

A veces la TERF y yo nos miramos. A veces interviene y ríe. Y me sonrío. Hasta



La fotografía de gabinete travesti, 1890-1939, Archivos Fundación Arkhé

me parece simpática. Le coqueteo y noto su turbación. Entonces le coqueteo más. A pesar de todo continúa intentando discutir conmigo. Sonríe todavía.

No recuerdo bien cómo llegamos a hablar del acoso callejero. Coincidimos en que nos pueden acosar igual. Parece que por fin va a abandonar su trinchera del “aparato completo”, su tacaño concepto de mujer. Pero lanza un “y nos pueden violar y matar, pero a ti te matarían porque estás engañando y a mí porque soy mujer”.

Una acción poética

En 1988, la atleta española María José Martínez Patiño, fue declarada varón y se le prohibió competir con el equipo olímpico femenino español. Aunque había nacido con genitales típicamente femeninos y siempre fue considerada mujer, sus células presentaban un cromosoma “Y”, tradicionalmente asociado a la masculinidad. Martínez es una persona intersex con una condición que hace que sus células no reconozcan la testosterona producida en los testículos alojados al interior de su cuerpo. Debido a ello siempre exhibió los rasgos de un cuerpo que se suele considerar femenino.

Las personas intersex nacemos con características sexuales (fisiológicas) internas o externas que desafían las ideas que tenemos sobre cómo deberían ser los cuerpos femeninos o masculinos. En el caso de Martínez, su aspecto y sus genitales

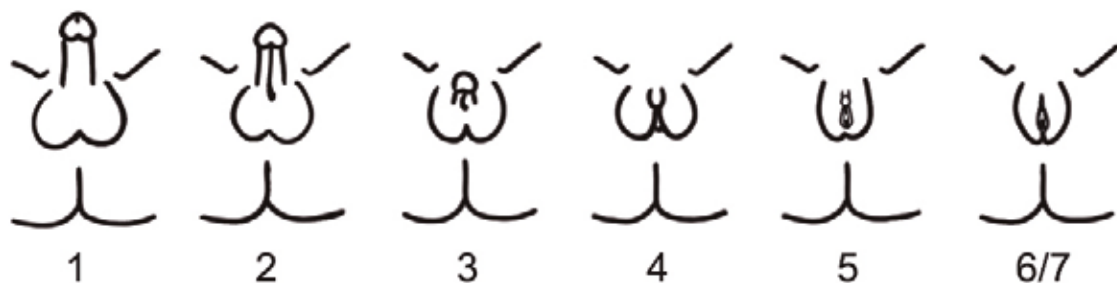
no coinciden con lo esperado para una persona con cromosomas XY y testículos.

Según las Naciones Unidas el 1,7% de la población en el mundo es intersex. Pero en Colombia, el Ministerio de Salud registra un porcentaje más de 100 veces menor. Esto hace pensar que en nuestro país muchas personas intersex ni siquiera saben que lo son. Quizás, se les haya dicho que nacieron con un “defecto” congénito que fue necesario “corregir” quirúrgicamente dejando en muchos casos importantes secuelas y traumas.

En cierto sentido, ser intersex implica que te hayan ocultado tu propia historia y que hayas tenido que reconstruirla con dificultad toda tu vida. Por ello ideé esta acción poética: después de muchos años me propuse fijar mi historia por escrito (“La historia de H”), aun sabiendo que estaría a medio camino entre la ficción y mis recuerdos. Cuando por fin lo logré, decidí que cortaría el texto en pequeños fragmentos numerados de acuerdo con la secuencia dada por la narración misma.

Le pediría a cada uno de los asistentes a la acción que escogiese un número y que me dijera en qué parte del cuerpo pegarle el fragmento correspondiente. Los fragmentos se irían, entonces, intercalando deshaciendo la secuencia narrativa. Como habría otras obras en la sala, los espectadores permanecerían en ella tiempos diferentes. Algunos, incluso, partirían antes de que los otros intentasen reconstruir el texto. De este modo mi narración quedaría llena de vacíos como sucede con mi propia historia.

La historia de H



“Quigley scale for androgen insensitivity syndrome” por Jonathan.Marcus, licencia bajo CC BY-SA 3.0, <https://acortar.link/vz1s2L>

Muda la H, pero ahí está

Cuando H nació sus genitales se veían más o menos como un 3 en la escala de Quigley.

Sin embargo, los médicos no hablaron de intersexualidad ni a su padre ni a su madre. En cambio, insistieron en operarla para corregir su “malformación”. Nadie dudó de que el sexo de H fuese masculino. Caso cerrado.

Pero no para H.

H tiene 4 años y vive con Madre en la casa de Abuela y Abuelo.

Tía está fuera del país, así que duerme en su alcoba. En el armario están sus cosas todavía.

En general, después del almuerzo, Abuela manda a H a dormir un rato. Pero a veces no tiene ganas de dormir: se construye un clon, lo mete bajo las cobijas y se pone a jugar.

Una de esas veces contempla las cosas de Tía: ¿Cómo usa ella estas cosas? ¿En qué orden se ponen? ¿Cómo logra que funcionen? ¿Por qué yo nunca uso cosas así?

Hay un misterio en esas cosas consideradas femeninas, como si se mantuviesen ocultas para H.

Mientras intenta develar el misterio explorándolo con su cuerpo, Abuelo entra en la habitación.

Rictus.

La interroga con una mirada que se posa pesada sobre las cosas que la cubren torpemente. H se explica: *no estoy dañando nada solo quiero saber cómo se usa*. Secamente, Abuelo ordena que *todo*

vuelva a su lugar y se va, dejando en el aire el abismo de sus ojos. Al volver no parece enojado sino preocupado: *si no lo haces más no le diré nada a Madre*. H siente como si intentara protegerla de algo y, aunque inconsciente del orden que ha defraudado, le hace la promesa que reclama. No quiere perder su amor.

Pero el amor no debería ser un chantaje.

H tiene 9, 10, 11 años, ya no vive con Abuelo y Abuela, pero continúa escondiendo su “juego”: la mirada de Abuelo la atormenta todavía, no quiere ver ese abismo en los ojos de nadie. Y sin embargo, siente que *tod@s* están equivocad@s: ¿Por qué me llaman por un nombre masculino? ¿Por qué piensan que me convertiré en un hombre? ¿Es que no ven mi cuerpo?

Si alguien le respondiese: ¿Es que no ves que tienes un pene? H no entendería; de hecho, su yo futuro objetaría: ¿Acaso no ven que es un exoclitoris? Pero H todavía no recuerda que, al nacer, su pene no había engullido por completo a su vagina.

H continúa escondiendo su “juego” aunque su cuerpo la delate y deje huellas que su madre sabe leer.

Madre: ¿Y si llevamos a H a un psicólogo?

Padre: No te preocupes, es fetichismo, se le pasará.

De nuevo caso cerrado.

H tiene 13 o 14 años. Desde los 6 estudia en un colegio católico masculino (¿por qué si tiene un exoclitoris?). Hace tiempo que sus compañeros sienten que ella no es como ellos. La maltratan, se

burlan de ella, les irrita su diferencia (en contraste con Padre y Madre, ellos sí parecen ver su cuerpo: *Usted es una niña con pipí*, le dice uno de ellos). Pero ahora sucede algo nuevo, el cuerpo de H no se “masculiniza” como el de sus compañeros, tiene poco vello en su piel, sus hombros no se ensanchan, su rostro es aún infantil, su masa muscular, aunque parece dibujarse con el ejercicio, no aumenta. Sus compañeros oscilan ante ella, intentan tocarla, le hacen insinuaciones sexuales, su cuerpo los atrae, pero (o precisamente por eso) la siguen tratando con desprecio.

H sabe cómo vengarse: el fútbol. En un colegio masculino hay solo dos opciones en los recreos: jugar fútbol o ser un paria. H ya hace parte de los parias, pero juega fútbol; solo que no sigue las reglas, pues las reglas del fútbol, en su colegio, no son las del juego sino las de un dispositivo de exhibición de la virilidad. H se divierte saboteando el juego, juega “bien” y luego “mal”, desestabiliza a sus compañeros empujándolos con su cuerpo esbelto y haciéndolos caer. Se ven muy viriles acusándola de jugar sucio.

¿Por qué siguen incluyéndome en su juego?

Quizás intuyen, H, que si a tu cuerpo se le concediese un juego propio pondría en entredicho la exhibición que tanto atesoran.

El padre de H también la maltrata, sus palabras enjuician constantemente la corporalidad de su hija: ¿Por qué tienes el labio superior tan grueso? ¿Por qué caminas de ese modo? Separa las piernas un poco cuando caminas y haz como si fueras a enterrarlas en el piso cada vez que das un paso. ¿Por qué tienes la voz tan aguda? Habla más grave ¡Así! No tienes nada de espalda ¡Infla los pulmones! Eso, pero acerca más la cabeza al torso, tienes el cuello muy fino...

Este incesante disciplinamiento no implica que Padre logre ver el cuerpo de su hija: en realidad solo está proyectando el suyo sobre el de H (Padre nació prematuro y fue muy frágil hasta que, al final de su adolescencia, se obsesionó por masculinizar su cuerpo).

Pero H todavía no recuerda, que al nacer, su pene no había sofocado por completo a su vagina. Es más, la sensación en la que ese recuerdo extraviado se ha refugiado la infesta como oleadas de bocas abriéndose para excarcelar palabras irreconocibles. ¡No

estoy loca, tienen razón, soy un hombre, soy lo que quieran, déjenme ver el cielo azul!

Así que acepta el disciplinamiento de Padre. Y descubre que es un caparazón que la protege del apetito sexual de sus compañeros y que Padre y Madre ahora le conceden su amor (¿A quién? ¿A H o al caparazón?).

El caparazón se transforma, entonces, en una especie de segunda naturaleza que la convence aún más de la presunta identidad masculina de su cuerpo. H acaba olvidando que ese nuevo cuerpo, que abriga con firmeza a su cuerpo censurado, es el resultado de una construcción (¿pero no estamos todos un poco en la misma situación?).

H tiene 16 años y Madre insiste en juzgar su “flacura”. En realidad, la estructura ósea de H no se ajusta al patrón de masculinidad que Madre aprobaría. El médico declara que su índice de masa corporal es bajo pero normal. Aún así, le recetan un “complemento nutricional”. En pocos meses H crece 5 centímetros y gana 6 kilos, principalmente en masa muscular. Caparazón en el caparazón.

H tiene 30 años y está lejos de su país. La distancia fue disgregando sus caparazones y sus células se pusieron a bailar. H no podía creer que su voz no fuera necesariamente grave, sino que se había acostumbrado a hablar con su registro más bajo o que su caja torácica no fuera ancha sino que se había acostumbrado a mantener los pulmones inflados a su máxima capacidad (lo que daba un aspecto mucho más ancho a su torso y a su espalda). No podía creer que liberar el aire de su tórax pudiese liberar la tensión de su cuello que resultaba fino de repente. Su cuerpo no estaba atado a leyes ineluctables como le hicieron creer.

Sin embargo, sus documentos sí parecen estarlo:

Enfermera: Buenos días, señora.

H: Buenos días, vengo para unos exámenes.

Enfermera: ¿Tiene su tarjeta del sistema de salud, señora?

H: Sí, aquí está.

La enfermera introduce la tarjeta en el lector de su computador y al ver la pantalla parece confundida,

observa de nuevo la orden del médico y se decide a esputar su frase:

Puede sentarse, ya lo llamamos, señor.

H, de repente desnuda, se esconde detrás de una revista en la sala de espera.

Otra variante de esta escena es la siguiente:

Secretaria: *Buenos días, señora.*

H: *Buenos días, tenía cita con el doctor O.*

Secretaria: *¿Tiene la tarjeta del sistema de salud, señora?*

H: *Sí, aquí está.*

La secretaria introduce la tarjeta en el lector de su computador y al ver la pantalla parece confundida, observa de nuevo la orden del médico y se decide a titubear su frase:

Pero esta es la tarjeta de su marido, ¿no tiene la suya?

H no sabe cómo explicarle que la naturaleza no es binaria.

No cuesta imaginar la felicidad de H al lograr cambiar sus documentos.

H está en Brasil y por culpa del ruido no ha superado su enorme *jet lag*. Quizás sea el sueño o el cambio de comida, pero tiene la impresión de que su rostro parece un poco más duro que de costumbre. La hinchazón de sus párpados encoge sus ojos, la grasa parece haber abandonado sus pómulos haciendo resaltar su mandíbula angulosa. A pesar de que su propia experiencia le ha enseñado que no existe el canon de la mujer (ni del hombre), la violencia identitaria sufrida le ha dejado el reflejo de sentirse masculina en esas ocasiones y querer esconderse. Sin embargo, lucha contra este reflejo sabiendo que nunca nadie la ha interpelado o molestado en la calle por su androginia, agranda sus ojos con un poco de maquillaje y sale a alimentarse del sol paulistano. Sus dificultades para dormir se prolongan durante meses y comienza a sentir que las miradas hostiles la acosan en la calle. *Soy paranoica, esto ya me pasó en Amiens y la verdad es que sus habitantes miran así a cualquier desconocido.*

Hasta que un día una mujer la empuja con violencia y le grita: *¡Fuera travesti!* Una tarde, en una calle vacía, un cuerpo tambaleante se dirige hacia ella. H se acerca al borde del andén para evitarlo, pero el cuerpo la embiste con una decisión inesperada que contrasta con el tambaleo anterior. H lo repele inclinándose para transmitir toda su corporalidad a su brazo. El ebrio recobra su tambaleo sin responder al empujón, pero dejando una mirada amenazante de despedida.

H1: *Quizás, en medio de la borrachera, le recordé a alguien que le hizo daño.*

H2: *No H, acuérdate del incidente de la aplicación...*

H1: *¡Agh! Es verdad.*

Antes de irse de Francia, *l_s* *amig_s* de H la convencieron de que tenía que descargar una aplicación para encontrar personas en São Paulo: *¡C'est indispensable H! Pon esta foto que estás muy belle y esta y esta...*

Una vez en São Paulo la aplicación pareció ser eficaz, una *match*, dos, cinco... Sin embargo, muchas de sus *matches* no respondían o el intercambio no pasaba de algunas frases. Decidió que la próxima vez iba a indagar. Su *match* respondió: *mira bien mi perfil*. Además de sus fotos y de su profesión la única información era: *No hombres. No parejas*. Aunque intuyó la respuesta, H prefirió concluir que no entendía.

Días después de las agresiones recibidas, H sale finalmente con una de sus *matches*. Cuando le habla de su condición, su *match* le dice que ya había visto algo en las fotos de su perfil: *eso es una anomalía, ¿no?*

No volvieron a verse.

H nunca antes había sentido miedo de salir a la calle debido a su singularidad. *¿Quizás es mi altura lo que llama la atención en Brasil? Pero mi altura no se ve en las fotos, no fue por eso que esa chica las leyó como las imágenes de un "hombre" ¿Entonces es mi maxilar inferior? ¿O mis caderas un poco estrechas (como las de todas las mujeres de mi familia)? ¿Son mis manos largas? ¿La punta de mi nariz ligeramente ancha? ¿Los ojos pequeños como los de mi tía? ¿O simplemente la sociedad brasileña es menos abierta que la francesa?*



Sin embargo, H conoció en Francia mujeres trans que fueron atacadas o amenazadas en lugares en los que H nunca tuvo ningún problema ni sufrió ninguna discriminación. Parecería entonces que lo que sucede es que el “corte” entre lo que es considerado un cuerpo femenino y lo que es considerado un cuerpo masculino difiere entre Francia y São Paulo. Mientras que en Francia H era percibida como una mujer sin más, en São Paulo su androginia incomoda: rasgos corporales percibidos como no femeninos, en un cuerpo que se presenta como tal, son leídos como una especie de “mal comportamiento” y castigados con violencia o repulsión. Se podría decir que H está siendo víctima de transfobia, pero esta transfobia es también una negación de la intersexualidad, es la imposibilidad de considerar su androginia como un fenómeno con su propia consistencia ontológica y no como una masculinidad disfrazada o atenuada por algún “artificio”². En este sentido, quizás, el mismo término “intersexualidad” sea equivocado pues el prefijo “inter” hace depender dicha condición de dos polos que la precederían y que serían bien definibles.

H se pregunta si solo ella es víctima de esta androginofobia. No, no lo es. Incluso mujeres cis la sufren. En diferentes foros de internet, en español y en portugués, H encuentra varios testimonios de mujeres cis: *Cuando voy por la calle la gente me señala; dicen: “mira, ese es un travesti” y a veces hasta escupen cuando pasan a mi lado. No entiendo por qué me sucede esto, ayúdenme, estoy desesperada.* H no encuentra testimonios en italiano o francés. Encuentra un testimonio en inglés en el que una mujer cis que se autodescribe como *multi-étnica* recibe frecuentemente *insultos* de hombres cis *caucasians* (“blancos”) y algunas veces de mujeres cis *caucasians* porque es confundida con una mujer trans (cabe aclarar que no siempre es fácil discernir en estos testimonios hasta qué punto estas mujeres comparten o no la transfobia/homofobia de la que son víctimas, como cuando alguna expresa que no se maquilla

demasiado para no parecer a *drag queen*; no siempre es claro hasta qué punto lo que les molesta es ser “confundidas” con un mujer trans o el desprecio/violencia que pueden estar asociados a esta “confusión”). H también encuentra un artículo³ sobre un estudio que muestra que en Estados Unidos las personas asiáticas son consideradas más “femeninas” en relación con las de origen europeo, mientras que las afroamericanas son percibidas como “más masculinas”. Todo esto muestra que no hay una especie de verdad biológica subyacente al binarismo sexual, sino que el sexo mismo —y no solo el género— entendido como realidad biológica, es también un constructo cultural que varía según las sociedades. Y aunque muchos expertos consideran que la división en dos sexos es obsoleta (según algunos existirían hasta 48 sexos⁴) y que el referente de lo que llamamos “sexo” no es tan claro (hay un sexo gonádico, un sexo genital, un sexo endocriniano, un sexo cromosómico, un sexo morfológico... que no siempre se corresponden del modo esperado; ¿A cuál de estos sexos nos referimos cuando decimos que alguien es de sexo masculino o femenino?) la biología⁵ hegemónica afirma que en la *naturaleza* solo hay dos sexos claramente distinguibles (se nace con vulva o con pene) y que por lo tanto la distinción entre sexo y género es ideológica (“alguien que tiene un pene es un hombre; puede querer imponernos que lo tratemos como mujer pero está claro que objetivamente no lo es, luego no tenemos por qué aceptar su capricho, que se vista como quiera, que se corte lo que se le dé la gana pero no podemos aceptar que nos imponga su locura. ¿Entonces si alguien afirma ser un oso o tener 1,80m cuando mide solo 1,50m tenemos que aceptarlo porque es su sentir?” obviamente este argumento se desbarata cuando se entiende que no existe un referente objetivo claro para lo que llamamos sexo).

H sueña con un coro de miles de andróginos gritando: *¡Déjennos en paz; tenemos derecho a nuestra biología menor!*

Para H esta androginofobia contrasta con la inclusión que recientemente viven personas trans en películas, series, revistas y pasarelas, y con el posicionamiento que ha adquirido la androginia en la moda desde hace ya bastantes años. Paradójicamente, aunque en Brasil ya se habían mediado mujeres trans como Roberta Close en la década de 1980, es el país del mundo donde más personas trans son asesinadas cada año⁶. H cree que la moda no ha contribuido verdaderamente a visibilizar la androginia, sino más bien a producir una imagen cómoda y poco perturbadora de esta. H googlea *modelos andróginas*: aparece incluso una mujer trans (Andreja Pejic), pero ni siquiera ella parece alejarse verdaderamente del canon contemporáneo occidental de feminidad. La “androginia”, que presuntamente invade las pasarelas y revistas de moda de nuestro mundo globalizado, resulta bastante edulcorada: se ha llegado incluso a leer la delgadez, que reduciría las “curvas”, como sinónimo de androginia (como si la feminidad que algunos reclaman de estas mujeres se redujese para ellas a la cantidad y distribución de la grasa acumulada por un cuerpo humano). Declarando estas mujeres como andróginas, la moda construye ciertos rasgos presentes en algunas mujeres cis como masculinos y hace de la androginia una excepción que confirmaría una presunta regla. Se trata en el fondo de una lógica similar a la que la medicina aplica a la intersexualidad misma, describiéndola como una excepción, como una desviación del patrón esperado y no como una posibilidad más al interior de un espectro cuyos polos no son sino idealizaciones. Abstracciones a través de las cuales el intelecto intenta aprehender dicho espectro, pero que no coinciden con ningún cuerpo real. En cuanto a la inclusión de las personas trans en los medios, H prefiere ser precavida. Si la sociedad de control (que es precisamente nuestra sociedad globalizada de la información) es una sociedad post-disciplinaria como lo postula Gilles Deleuze, sería lógico pensar que el género (que es precisamente un dispositivo que disciplina los cuerpos de acuerdo con sus genitales) se flexibilice adquiriendo un carácter post-disciplinario, sin por ello liberar necesariamente ninguna singularidad.

Así asistiríamos a la “normalización” (la autorización a ser figuras públicas), a través de los medios, de ciertas figuras trans poco disruptivas, sin asistir a la de-normalización de los “normales”.

H piensa en su insensibilidad a los andrógenos. Significa que, aunque su cariotipo sea XY sus tejidos son menos sensibles a las llamadas hormonas “masculinas”⁷ que la mayoría de los cuerpos humanos. Su caso es el de una insensibilidad parcial, pero existe el de la insensibilidad total (“grado” 6/7 de la escala de Quigley). En este caso, la persona es asignada como mujer al nacer dado que presenta una vulva y su intersexualidad es en general desconocida hasta la adolescencia cuando, al no menstruar, se descubre que no tiene útero (o que tiene uno incipiente) ni ovarios sino testículos alojados en el abdomen. Para H la insensibilidad total a los andrógenos implica una gran paradoja: en general si se le administra testosterona a cualquier persona asignada mujer al nacer, esta se “masculinizará”. Esto, sin embargo, no sucede con una persona completamente insensible a los andrógenos. El cuerpo de estas personas no responde a los andrógenos, luego no puede “masculinizarse”. Paradójicamente, entonces, solo ciertas personas clasificadas como intersexuales por la medicina serían “puramente” femeninas. Y paradójicamente estas personas poseen un cariotipo que es clasificado como masculino. El resto de las personas con un cariotipo XY pueden feminizarse tomando estrógenos, así como las personas con un cariotipo XX pueden masculinizarse tomando testosterona. La situación más común, por lo tanto, es la de no ser ni puramente “femeninos” ni puramente “masculinos”, la de situarse en una “masculinidad” o “feminidad” relativas que están siempre en la posibilidad de transformarse en su presunto opuesto. Esta posibilidad “natural” (inscrita profundamente en todas las células del ser humano, en sus genes) es reprimida por la cultura y su política de género. ■

⁶ Ver « Observatorio de Personas Trans Asesinadas » https://transrespect.org/en/map/trans-murder-monitoring/?submap=tm_2015#

⁷ Testosterona, androsterona, androstenediona...

² La experiencia de H nos muestra que las personas trans no son más “artificiales” que las personas cis, o las personas intersex, la artificialidad atraviesa toda la construcción del género no solo entendido como performance teatral -como la “representación” de un rol naturalizado- sino también como performance que construye la corporalidad misma (incluso, las personas cis usan también hormonas y cirugías, pero no con el objetivo de romper con la asignación de género que recibieron al nacer).

³ Adam D. Galinsky, Erika V. Hall y Amy J. C. Cuddy, “Gendered Races: Implications for Interracial Marriage, Leadership Selection, and Athletic Participation”, *Psychological Science* 24, n° 4 (2013): 498-506. https://www.researchgate.net/publication/235895399_Gendered_Races.

⁴ Agnès Giard, “Il n’existe pas 2 sexes (mâle et femelle) mais 48”, *Libération*, 19 de junio 2013 (actualizado el 21 de enero de 2015), <http://sexes.blogs.liberation.fr/2013/06/19/il-nexiste-pas-2-sexes-male-et-femelle-mais-48/>

⁵ En cuanto discurso, logos.

GRAVELLS

CÉLEBRE IMITADOR
Lujoso Vestuario

NOTABLE TRANSFORMISTA

IGRANDA TRACCIÓN *me*



Extenso
repertorio



Franklin
a D. agrade a mi gusto y
aplicar



Lady 6-2-1912

Juana Inés de Asbaje Ramírez de Santillana: Estética genuina del Barroco criollo... ¡Esa genio! ¿Mentira o verdad?

Yury Ferrer Franco

Profesor Asociado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Ciencias y Educación, ydferrerf@udistrotal.edu.co

(...) Yo de mí puedo asegurar que lo que no entiendo en un autor de una facultad, lo suelo entender en otro de otra que parece muy distante; y esos propios al explicarse, abren ejemplos metafóricos de otras artes: como cuando dicen los lógicos que el medio se ha con los términos como se ha una medida con dos cuerpos distantes, para conferir si son iguales o no; y que la oración del lógico anda como la línea recta, por el camino más breve, y la del retórico se mueve, como la corva, por el más largó, pero van a mismo punto las dos.

Sor Juana Inés de la Cruz¹

(...) Juana marcha rumbo al convento de Santa Teresa la Antigua. Ya no será dama de corte. En la serena luz del claustro y la soledad de la celda, buscará lo que no puede encontrar afuera. Hubiera querido estudiar en la universidad los misterios del mundo, pero nacen las mujeres condenadas al bastidor de bordar y al marido que les eligen. Juana Inés de Asbaje se hará carmelita descalza, se llamará sor Juana Inés de la Cruz.

Eduardo Galeano²

Introito

Juana Inés de Asbaje Ramírez de Santillana, sor Juana Inés de la Cruz (México, 1651-1695) ilumina las postrimerías del siglo XVII americano con destellos intelectuales que alcanzan, por primera vez desde nuestras tierras, los territorios del Antiguo Continente. Singulares son tanto su vida como su obra, sobre todo si se tiene en cuenta su condición de mujer, “hija natural” (sin dote) y religiosa, en un medio limitado para el desarrollo intelectual y las posturas de avanzada, vigiladas, juzgadas y condenadas por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición.

Así, en el centro de estas vicisitudes, multiplicadas en el caso de esta poeta excepcional, se configura una estética genuina que abre caminos en América para la creación artística en general y, particularmente, para la creación literaria.

Este ensayo se centra en la relación de la cultura colonial hispanoamericana y el Barroco, específicamente en lo que concierne a la presencia definitoria e influyente (en este contexto) de sor Juana Inés de la Cruz, quien es genuina exponente de una estética propia, en el período en que suele ubicarse

el inicio del barroco criollo³ o “barroco de Indias”, como lo denomina Mariano Picón-Salas.

¡Esa genio! ¿Mentira o verdad? ¿«Natural o sobrenatural»?

La presencia de Juana de Asbaje comienza a ser notoria cuando, hacia 1670, con apenas diecinueve años, es sometida a una curiosa prueba por Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar, Marqués de Mancera (Virrey de la Nueva España y protector suyo por gracia de la Marquesa y Virreina Doña Leonor Carreto), con el objeto de constatar “si la admirable sabiduría de la joven era real o fingida, natural o sobrenatural. Con ese fin convocó en su palacio a no menos de cuarenta hombres de letras, teólogos, escriturarios, filósofos, matemáticos, historiadores, poetas, humanistas (...)”⁴ para que la examinaran sobre distintos dominios del arte, la ciencia y la filosofía, episodio del cual ella, quien aún no consideraba como una posibilidad la vida del claustro, sale airosa.

Sor Juana Inés de la Cruz fallece el 17 de abril de 1695, a los cuarenta y cuatro años, ‘emparedada’ en el Convento de Santa Paula en Ciudad de México, víctima de una epidemia que la atacó estando al servicio de otras monjas que habían enfermado. El deceso ocurre cinco años antes de que se inicie el «Siglo de las Luces», pero habiendo ella explicitado con preclaridad para América Hispana y para la misma España, con más de dos décadas de anticipación y mediante una presencia activa y protagónica, la existencia de un estado de cosas, de una suma de hechos, de un barroquismo, que exigían de la persona de este medio, un ansia de saber universal, científico y estético; una avidez que, en palabras de José Lezama Lima, la “acercan a la Ilustración”⁵.

Cercada por la Ilustración –por propia voluntad– en un medio que le exigía solo fe ciega, pedregoso es el camino que habría de recorrer Juana Inés De Asbaje Ramírez De Santillana. Así las cosas, para mirar en perspectiva detenida el conjunto de la obra de esta monja, quien en el año que corre completará 327 años de muerta, se requeriría de mucha tinta; por ello, debo circunscribirme en este breve texto a una de ellas, tenida como (tal vez) la más representativa: «Primero Sueño». Esta pieza materializa una intuición que devino certeza y surgió de las lecturas que, en el curso de no menos de tres décadas, he realizado de la obra de sor Juana, cual es la originalidad de la visión de mundo y la apuesta artística y estética de la autora mexicana, en contraste con la de Luis de Góngora y Argote (Córdoba, España, 1561-1627) –o cualquier exponente del Barroco español– con quien, si bien es cierto, pueden establecerse asociaciones estilísticas, hay que marcar considerables distinciones.

La visión de mundo de sor Juana, la configuración estética y artística de su literatura, son el fruto de circunstancias específicas de lo personal y lo colectivo, del devenir histórico del ‘mundo en que le tocó nacer’⁶ y las relaciones conflictivas que entabla con este entorno que, ciertamente, se encuentran en la sustancia de su obra, haciéndola particular y única. La idea que argumento se contrapone a la de quienes, como Karl Vossler⁷, por ejemplo, asimilan lo teológico, lo literario y lo artístico en sor Juana, al Barroco español... ¡Eso es mentira!⁸.

¡No! Juana De Asbaje, a partir de unas relaciones peculiares entabladas con el conocimiento, la realidad y lo metafísico, desde su propio medio (México, América), contexto múltiple, pluricultural, multiétnico, espacio de lo *Real Maravilloso* en palabras de Alejo Carpentier⁹, configura una visión de mundo y

³ Al respecto José Lezama Lima expresa: “Ese barroco nuestro, que situamos a fines del siglo XVII y a lo largo del XVIII, se muestra firmemente amistoso de la Ilustración. En ocasiones apoyándose en el cientificismo cartesiano, lo antecede. (...)”, en *Confluencias. Selección de Ensayos (La curiosidad barroca)*, (La Habana: Letras Cubanas, 1983 p. 231).

⁴ Sor Juana Inés De la Cruz, *Obras escogidas*, edición y selección de Juan Carlos Merlo, Barcelona, Bruguera, 1968.

⁵ José Lezama Lima, *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana, Letras Cubanas, 1988, p. 231.

⁶ Parafraseo aquí al gran Rubén Darío, otro americano precursor, quien utiliza una expresión similar en *Prosas profanas y otros poemas* (México y París: Librería de la VDA de C. Bouret, 1915).

⁷ Karl Vossler, “La décima musa de México Sor Juana Inés de la Cruz”, en: *Revista de la Universidad de México*, N° 9, 1936, p. 15-24.

⁸ Véase también (en este mismo sentido) a Buxó, José Pascual. *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984 y, del mismo autor, *Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su sueño*, discurso, México, UNAM, 1984.

⁹ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, México, Compañía General de Ediciones, 1973.

¹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras escogidas. Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Edición y selección de Juan Carlos Merlo (Barcelona: Bruguera, 1968), 500.

² Eduardo Galeano, “1667, Ciudad de México: Juana a los dieciséis”, en *Mujeres* (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 28.

una postura estética y artística que confirma la existencia de un Barroco originario de estos territorios, fruto de sus condiciones particulares, cuya periodización y características son muy distintas de las del Barroco español. En esta línea plantea Roggiano que «(...) Hablar del barroco en América es hacer una verdadera historia de las artes y las letras (y algunos dicen que del pensamiento) del Nuevo Mundo. Tal es su vitalidad y su importancia. Porque América es barroca desde antes del barroquismo europeo y por mucho tiempo después: lo es y lo seguirá siendo»¹⁰. ¡Esto es verdad!

El Barroco Americano: ¡Incontenible y libremente presuntuoso, burlón y grosero!

Alfredo Roggiano puntualiza en *El barroco en América* (obra citada líneas arriba) cuáles son las diferencias sustanciales entre el barroco hispánico y el barroco americano. Con respecto al primero sintetiza en cinco sus características más sobresalientes: **la contención** (y alarde dentro de la contención); **oposición y antítesis**; lo embellecido (más que lo bello) y como forma particular, **la tendencia a la fusión o aproximación de diferentes artes**; la **individualización de lo feo, lo grotesco y el desengaño** (dentro de límites humanos); y **la trascendencia de ideales religiosos**¹¹.

Retomando a varios autores (Guillermo Díaz-Plaja, Valbuena Briones, Henríquez Ureña, Picón-Salas) Roggiano caracteriza el Barroco de América como una *summa* de las culturas indígenas; el mismo Barroco español; el mestizaje; el negro –mezcla de todo, afirma (desconociendo la esencia de lo negro, anoto yo)–; la Iglesia y el Estado elementos que le aportan a Picón-Salas los argumentos necesarios para nominar con especificidad al que él llama ‘Barroco de Indias’, desglosado, al igual que el Barroco Español, en cinco componentes: **complejidad y contradicción**; **enrevesamiento y vitalismo**; **patetismo y demasia**; **represión y evasión**; y **burla y grosería**, estableciendo a nivel de esta última consideración, el contraste que se da entre lo bajo y lo realista de la sátira, frente a lo aristocrático y lo lúdico.

Sor Juana Inés de la Cruz, surge de un medio con tales características y crea una obra literaria compleja que, en su interior, abriga el dilema que generan la conflictiva convivencia de la fe, el escepticismo y la duda; las tensiones entre la mentira y la verdad...

La obra de Sor Juana es enrevesada, vital y grandilocuente; está habitada de alusiones y elusiones salpicadas de un fino espíritu satírico; es la creación de quien estuvo entre lo divino y lo profano, aproximándose peligrosamente al descreimiento religioso, siendo religiosa, en la misma medida en que se acercaba a lo real-terreno, a través del conocimiento científico; todo aquello en el cotidiano de su mal habido matrimonio con Dios... ¡Para muestra, un soneto suyo!:

Éste que ves, engaño colorido

Éste que ves, engaño colorido,
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

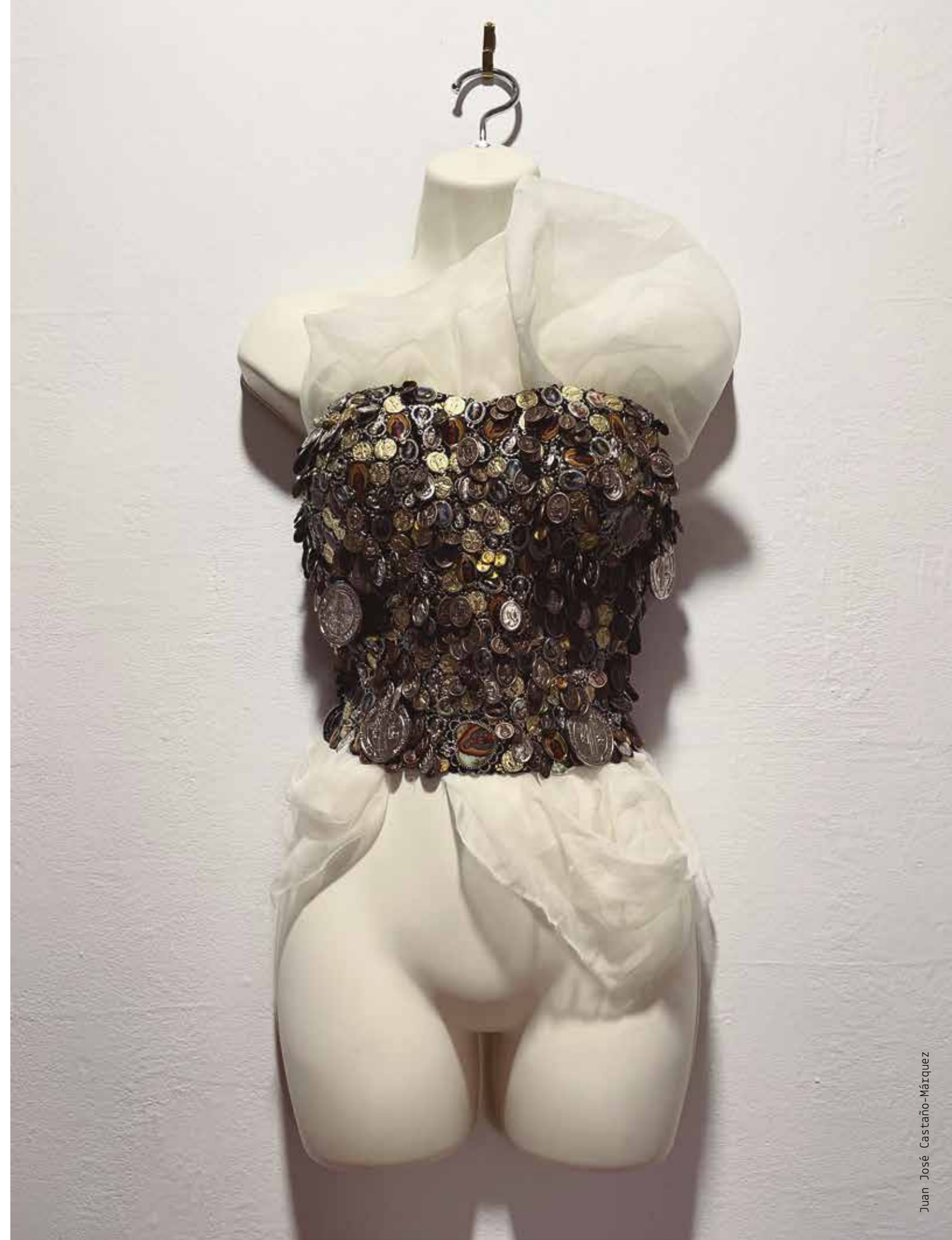
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Mucho se habla de las similitudes que estilísticamente presentan las obras líricas de Sor Juana Inés de la Cruz con las del mentado Luis de Góngora y Argote; la misma autora anota en «Primero Sueño» (con excesiva modestia, según Lezama Lima) que es su poema, una ‘imitación’ de los gongorinos, pero es a estas alturas muy evidente que, para América, las categorías estéticas no pueden ser las mismas que para Europa y para determinar la importancia y alcances poéticos de un criollo, no es suficiente con establecer hasta qué punto se equipara formalmente con un europeo. ¡Y esto es verdad!

En otras palabras: el comportamiento estilístico de la poesía de Juana Inés de Asbaje,

¹⁰ Alfredo Roggiano, “Acerca de dos barrocos: el de España y el de América” en: *El barroco en América* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano, 1978, p. 39).

¹¹ *Ibid.*, 43.



quien sigue la línea de Góngora en su creación lírica, no implica que deba hermanársela en cuanto a contenido y, menos, con respecto a visión de mundo, con un autor que surge de un contexto cuyas características son bastante diferentes a las que propician las reflexiones, consideraciones, juicios y motivos recurrentes de la poeta.

En este punto conviene convocar a Juan Durán Luzio, quien afirma: “(...) Es cierto que el novel hombre americano, español o nativo, asume las formas artísticas que proporciona la corriente del Viejo Mundo, abandonando las que en época precolombina habían alcanzado notables alturas. (...) El arte de América —como la religión, como la lengua— seguirá los modelos que provee la Península. **Pero una intracultura permanece latente y viva...**”¹².

Como evidencia aún más contundente de esta distinción, se levanta la obra en prosa de Sor Juana que comprende cinco ensayos: uno alegórico, dos piadosos y dos polémicos; a estos últimos corresponde la célebre *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, fechada el primero de marzo de 1691 en la que Juana Inés De Asbaje Ramírez De Santillana, al tiempo que hace un recuento autobiográfico, justifica sus móviles —que son los de su creación— constituyéndose en documento fundamental para una historia de la cultura hispanoamericana y, antes que nada, en soporte argumental e intelectual de los motivos de la autora y la razón de ser de su actitud frente al conocimiento y la fe cristiana.

En *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* se recoge el cúmulo de preocupaciones, de sentimientos encontrados, de cortes e intensificaciones estilísticas y dinámicas estéticas que, mediante el análisis y un empleo magistral de la sátira, así como de la relativización y la sutileza, alcanza a desarrollar la autora en este texto, característico de una visión barroca-americana¹³.

Entre «Las Soledades»¹⁴ y «Primero Sueño»: Góngora // Sor Juana

El barroco de la poesía de Góngora no es el mismo barroco de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz; tal es la conclusión central de este escrito: cada uno de los poetas afronta una realidad distinta que genera una visión de mundo y una estética diferente. En ambos se recoge, sí, una esencia barroca, pero esta se cuece a partir de distintas mixturas. ¡Se trata de distintos gabinetes de veneno!

Arrojada a la vida religiosa por la necesidad de las circunstancias, más que por vocación y fe, Juana Inés de Asbaje Ramírez de Santillana se refugia entre los muros del convento de las Jerónimas para vivir con dignidad de monja una de las dos posibles existencias que le eran permitidas, dada su pobreza y su condición de hija natural (la otra era el prostíbulo).

Como monja, no fue por devota que destacó, sino por el ansia de conocimiento y el ingenio que la caracterizaban, haciendo que su mente se mantuviera en un constante trajín que la llevaba hasta los límites mismos de las prohibiciones a que la vida pía de la religiosa y la discreta ignorancia de la mujer debían someterse.

«Primero Sueño», poema insólito, admirable y denso, codifica y abraza una febril intención de saber, de conocer, que no se manifiesta en ningún otro autor de lengua hispana en la época, afán y logros que alcanzan mérito mayor, si se tiene en cuenta lo limitados que estaban el conocimiento y los avances científicos debido a la acción de la Contrarreforma en España y los territorios de ultramar que estaban bajo su dominio.

La Contrarreforma obstruyó, durante un período que supera los cien años, la difusión de ideas de vanguardia en España e Hispanoamérica; a estas ideas no tuvo acceso Sor Juana (las de Newton, Spinoza, Leibnitz, por ejemplo) y por ello, sin este marco de referencia, su actitud frente al conocimiento, el ansia de saber que manifiesta en

«Primero Sueño», son todavía más, adelantadas y meritorias: genuinas¹⁵.

«Primero Sueño» encierra una suerte de especulación racionalista, de aventura intelectual que ocasiona el malestar de los superiores de Sor Juana y constituye el punto de quiebre que, si se revisa con atención *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* constata esta aseveración, detonando su posterior renuncia a las letras, la sistemática y masoquista autoflagelación a la que se somete para, finalmente, precipitarse al abismo de su muerte prematura, que tiene el penetrante tufo del suicidio.

«Primero Sueño», ante la imposibilidad de volver cierto alguno... O el fracaso de su afán por saber

Este poema de Sor Juana está dividido en cinco partes:

MEDIANOCHE DORMIR SUEÑO DESPERTAR AMANECER

Todo gira en el poema alrededor del sueño, ubicado en el centro, como eje entre la medianoche y el dormir, el despertar y el amanecer. En «Primero sueño» la intención de Sor Juana es dotar de expresión poética a la experiencia capital de su vida: *el fracaso de su afán por saber*, que en el contexto de esos versos se presenta como sueño irrealizable, posible en esos ámbitos de nebulosa oscuridad del inconsciente; posibilidad que, al despertar, se reconoce como imposibilidad objetiva.

«Primero Sueño» es un poema que debe descifrarse con ingenio. Las alusiones que contiene, aunque recónditas, no son confusas; hay que extraer de esa apariencia abigarrada y hermética, los sentidos profundamente superficiales que contiene. Traslaciones, metáforas y conceptos dotan a este poema alegórico de la solidez que soporta la árida temática que asume y trata.

Preñado de noticias y remisiones, «Primero Sueño», creación de múltiples y enrevesados sentidos, ocupa desde el momento de su escritura y publicación, un destacado lugar en la historia de las ideas en México, Hispanoamérica y el mundo: el saber de Sor Juana Inés de la Cruz abarca la astronomía, lo filosófico,

lo psicológico, lo humanista clásico (histórico-mitológico), así como lo bíblico, lo jurídico y lo político. El poema representa también el fracaso de los métodos del pensamiento a los que accede la monja: intuición y discurso, que a ella le vienen de San Agustín, el primero y de Aristóteles y Santo Tomás, el segundo.

También se perciben en «Primero Sueño» la pretensión de lograr una *summa* del conocimiento y el afán cautamente librepensador de su autora quien busca la verdad, pero paradójicamente se abandona a la mentira y se entrega a la muerte.

Sabiduría en contraposición de religión; verdad en contraposición de mentira; la naturaleza como gestora, impulsora y regente de todos los sistemas del mundo; y el vuelo intelectual, son cuatro de las ideas centrales que se desarrollan en «Primero Sueño», síntesis de los deseos, de los afanes, de los trajines intelectuales de Sor Juana Inés de la Cruz que, luego de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, movida probablemente por el miedo, por el terror a «los ruidos» con el Santo Oficio y a la condena al fuego eterno en las pailas infernales, por vía de la hoguera terrenal, desvía su discurso hasta la extinción, como bellamente lo describe Eduardo Galeano en el homenaje que le hace en *Mujeres*, texto citado al inicio (pp. 29-30):

Al cabo de cada batalla, la primera luz del día entra en su celda del convento de las jerónimas y a sor Juana le ayuda recordar lo que dijo Lupercio Leonardo, aquello de que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Ella crea poemas en la mesa y en la cocina hojaldres; letras y delicias para regalar, música del arpa de David sanando a Saúl y sanando también a David, alegrías del alma y de la boca condenadas por los abogados del dolor.

—Sólo el sufrimiento te hará digna de Dios — le dice el confesor, y le ordena quemar lo que escribe, ignorar lo que sabe y no ver lo que mira.

¹⁵ Insisto en la lectura de Octavio Paz, recomendada líneas arriba.

¹² Juan Durán Luzio, *El barroco en América*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, p. 51 (el resaltado es mío).

¹³ Para quienes deseen ahondar en estas perspectivas, recomiendo especialmente la lectura de Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

¹⁴ *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, México, Editorial Cumbre, 1979, tomo XVII.

**¡La luz miente! La luz oculta lo que las
sombras revelan...**

*¿O cuál es de más culpar,
aunque cualquiera mal haga;
la que peca por la paga
o el que paga por pecar?*¹⁶

Sor Juana Inés De la Cruz

¹⁶ «Redondillas»: arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que causan, estrofa 14.

¹⁷ La silva se conforma con versos endecasílabos (11 sílabas métricas) y heptasílabos (7 sílabas métricas) que alternan en diferentes formas en la estrofa, usando rima consonante libre.

Sor Juana se opone a la idea pitagórica del ‘cosmos como resultado de la armonía y el orden’; alude a figuras de la noche (búhos, lechuzas y murciélagos), que son alegoría del mundo inferior al que la razón humana debe renunciar, aunque sea valiéndose del sueño fisiológico; este, atenuando o suspendiendo la actividad de los sentidos corporales, permite que el espíritu se aproxime al conocimiento de la causa primera de la que se aleja al despertar.

«Primero Sueño» está escrito en metro de silva¹⁷ como «Las soledades» de Góngora, pero esta similitud estilística para nada iguala las preocupaciones de cada uno de los poetas. Las precisiones antes efectuadas con respecto al trasfondo del poema de Sor Juana contrastan con el afán decorativo, las distorsiones preciosistas, el ambiente desmesurado (paradigma de la escenografía manierista) y la sublimación de la mitología (nunca su ironización), que se dan en el poeta español.

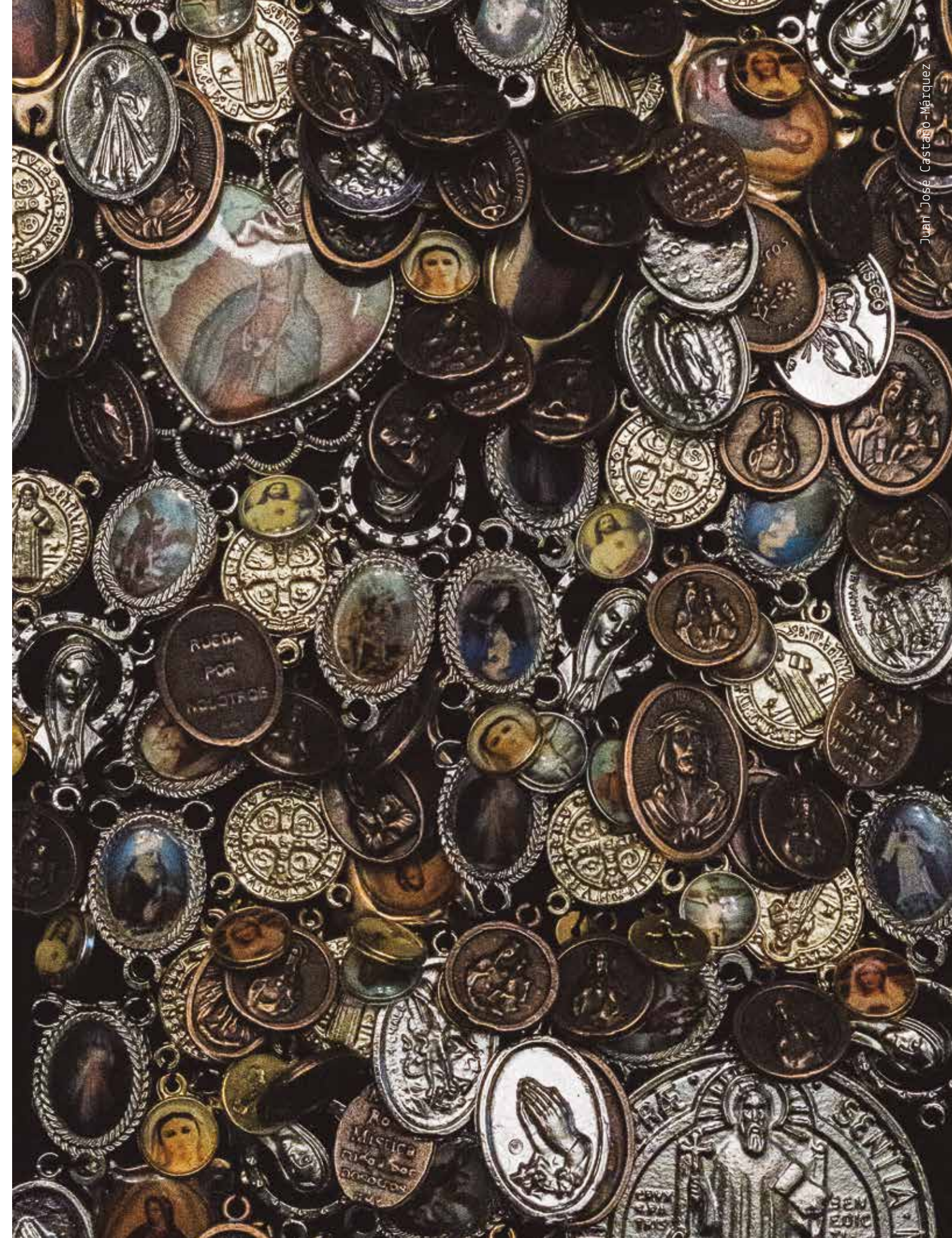
Góngora se mantiene siempre en el ‘sector luminoso’ que abarca el día, la claridad diáfana de lo soleado y transparente; Sor Juana se adentra en las profundidades de las sombras, se sumerge, adrede, a sabiendas, en la duda; se aventura en el terrible abismo y, al hacerlo, al aportar al estilo lírico que adopta, su propia visión de mundo, supera con creces al ‘modelo’ que pretende endilgársele. ¡La luz miente! La luz oculta lo que las sombras revelan...

Tanto Sor Juana («Primero Sueño») como Góngora («Las Soledades»), exigen una lectura discursiva de sus textos y no una decodificación intuitiva o fragmentaria (meramente formal); su dificultoso cuerpo externo, permite el acceso al inequívoco —aunque opuesto— fondo conceptual que les subyace. En ambos poetas la realidad está cubierta por una red intrincada de símbolos, analogías y

alegorías que hay que descubrir mediante la detección de las claves semánticas y semióticas de la lectura, para lo cual es de vital importancia la aproximación al contexto en el que surgieron ambas obras.

Como expresa Durán Luzio en la cita referida líneas arriba, pese a verse envuelta en las formas artísticas venidas de fuera, América posee una intracultura que, latente y viva, genera una visión de mundo distinta que modifica de manera efectiva dichos modos, convirtiéndolos en *formas otras*, producto del carácter múltiple de las circunstancias matrices de la vida en América Latina.

¡Sor Juana Inés de la Cruz, genuina expresión del Barroco criollo y auténtica exponente de su estética literaria se levanta en toda la dimensión de su obra, como un perfecto ejemplo para ilustrar estas circunstancias matrices de la vida latinoamericana; y esto es verdad! 📖



Saberse en la carne

De la mentira ideológica, dogmática y racionalista a las certezas del cuerpo

Yecid Calderón Rodelo

PhD, docente e investigador independiente, yecid.rodello@gmail.com

Una actitud audaz: Descartes y la duda en *drag*

Cuando se es niño se cree con facilidad. Las cosas que vemos, los fenómenos que percibimos desde el exterior o aquellas sensaciones y percepciones internas (dolores, emociones, movimientos involuntarios del vientre, percepción interna en general) están ahí y son como son, no hay duda de ello. Pero en la medida en que vamos explorando en la experiencia y conforme a la suerte de privilegios que a cada cuerpo le corresponde, tanto en la fortuna material de un cuerpo sensible o presto a la sensibilidad o en ese permanente sentir del virar interno como sujeto que es capaz de autopercebirse y pensarse a sí mismo, las cosas pueden empezar a tomar un matiz que inicia exiguo, menor pero que, lentamente, puede ir llevando al cuerpo a una ausencia total de certezas.

La certidumbre naufraga y nos vemos obligados a pensar en juegos de palabras. En binomios; real e irreal, cierto e incierto... así nacen las fisuras sobre la certeza, la seguridad, la confianza, los dogmas. Entre estas fisuras en la corteza de la convicción y la seguridad, aparece, tarde o temprano, una hendidura profunda a través de otro binomio de palabras: verdadero y falso. En un principio, cuando esto pasa, el cuerpo permanece cierto de sí como existente tan solo por su percepción interna. Un dolor de estómago es innegable como realidad, como verdad, como certeza; una jaqueca evidencia la tensión nerviosa del dolor que hace explotar los ojos.

Pero, estas certezas también se van resquebrajando con el pasar del tiempo. Una vez uno se enreda en las fisuras de la seguridad y se hunde en la inquietud y la duda, se puede fácilmente llegar

a dudar de cualquier cosa, hasta de la fiebre, o el dolor de garganta. Si se es audaz, se empieza a indagar por la verdad y la mentira, por lo cierto y por lo falso.

Ahora bien, luego de *Matrix*, *Futurama*, *El show de Truman*, *Black Mirror*, y tantas otras películas sobre el tema de la ilusión, todos entramos –por más que seamos lugareños en un pueblo andino, en una playa caribeña o del Pacífico con turismo blanco o sin turismo, cerca al Popocatepetl o en los valles templados de Morelos– en una espe-luznante experiencia de ausencia de certidumbre sobre la realidad que incluye el estatuto ontológico de sí mismo, es decir, que se llega a dudar sobre la realidad de sí en tanto que autopercebido y cierto de su propia existencia.

La duda puede ser tan radical que se llega a sentir, si se quiere pensar, que el cuerpo es apenas holograma. Se puede imaginar y sentir que el cuerpo es una proyección virtual que aparenta solidez y consistencia en un mundo tridimensional. Ese mundo y ese cuerpo pueden ser tan solo una proyección mental, un fantasma, un espectro que no contiene en realidad profundidad, ni volumen, solo apariencias de profundidad y volumen y aparentes relaciones entre esas dimensiones. Esos asuntos de la física y la química como la densidad, la constitución elemental atómica, el movimiento y la masa, se pueden ir por el desagüe cuando de dudar radicalmente se trata.

Pero, es complejo el asunto de una pregunta audaz a partir de una duda genuina que indaga por el estatuto de certeza o de mentira de lo que percibimos, sentimos y pensamos. Existen los llamados hechos y contrahechos, por ejemplo, el

hecho es que puede parecer que se tiene un cuerpo holograma, pero, si se cae el ventilador del techo que gira sobre la cabeza, seguro el golpe aturde, hasta puede herir y enviar al hospital a un cuerpo que se presumía holograma o incluso puede llegar a ser un golpe fatídico que hará que ese cuerpo no viva más y deje de dudar para siempre. El ventilador sobre la cabeza es un contrahecho que desmiente en la experiencia real del cuerpo la suspicaz idea de vivir como un holograma.

Pero, aun así, ¿no puede resultar que el golpe, la sangre, la herida, la ambulancia, sean también proyecciones espectrales? ¿Meras realidades fantasmáticas, nuevamente hologramas? En efecto, puede pasar como en un sueño. Así, algo que parecía con consistencia y sustancia se desvanece al despertar y en la vigilia aquello que en el sueño se podía asir con plena certeza se ha esfumado. No hay datos reales. Todo ha sido una jugarreta mental en la que el mundo real resultó indiferenciado de aquellas experiencias oníricas y el autoengaño nos sumió en certidumbres de calidad, pero al fin al cabo puras proyecciones mentales sin control voluntario. O puede tratarse de una película programada y proyectada en nuestra mente, como en *Matrix*. Una pesadilla, toda vez que algunos han llegado a soñar que mueren o que les caen cosas encima y dicen, cuando despiertan alarmados, que sintieron el vigor de la fuerza de esas cosas sobre sus costillas hasta el punto de la asfixia y casi la muerte.

El filósofo francés fundador del pensamiento moderno, René Descartes, creó un paradigma racional científico y dogmático –hoy por fortuna resquebrajado–, partiendo de una duda hiperbólica, o sea, de una duda radical, exagerada. Hoy podríamos decir que se trataría de una duda *drag*, es decir, excesiva, como en el show de RuPaul, aunque era hiperbólica en vez de *drag* el término de moda en la época de Descartes. Descartes se lanza a una desconfianza plena y exagerada a más no poder. Llena de subterfugios argumentativos su duda, llega a proponer, no una matrix como la película, sino la existencia de un “genio maligno”, un Dios perverso, un demonio, que hace pensar que $2+2 = 4$ cuando en verdad $2+2 = 5,8765$, pero por

su poder y felonía nos hace equivocar. Qué “dragmático” resultó Descartes.

Tuvo por maestros a los escépticos de la Antigüedad que decían que no había una verdad de hecho, sino que todo era relativo a las condiciones que configuran la sensibilidad y la percepción humanas. Decía así Sexto Empírico, quien recoge las ideas de los pirrónicos, una clase de escépticos que seguían los ejercicios de duda de Pirrón de Elis.

Sostenían que la realidad depende de las condiciones de los organismos vivos y que esas condiciones se pueden alterar deformando el regular estado de representación del mundo. Por ejemplo, la enfermedad como estado corporal modifica las experiencias, de tal modo que el cuerpo siente de un modo cuando conserva su temperatura normal y configura otro modo de la percepción en la enfermedad que produce alta temperatura corporal. Sexto Empírico escribe, relatando uno de los contraargumentos escépticos, que los cuerpos febriles alteran la sensación y percepción de la temperatura e incluso producen alucinaciones.

Entonces, ¿qué garantiza una y otra experiencia como real y cierta? ¿El consenso común y normal? Y qué tal si toda la humanidad está enferma –que sí que lo estamos– ¿toda la experiencia es mentira? Si hasta la aritmética o la geometría se pueden ir a la fosa de lo falso con la idea de un genio maligno, ¿tendremos que renunciar, incluso, a la certeza de que todos los ángulos de un triángulo suman 180 grados? Descartes inició así sus *Meditaciones Metafísicas*:

He advertido hace ya algún tiempo que, desde muy temprana edad, había admitido como verdaderas muchas opiniones falsas, y que lo edificado después sobre cimientos tan poco sólidos tenía que ser por fuerza muy dudoso e incierto, de modo que me era preciso, emprender seriamente una vez en la vida, la tarea de deshacerme de todas las opiniones a las que hasta entonces había dado crédito, y empezar todo de nuevo desde los fundamentos, si quería establecer algo firme y constante en las ciencias¹.

¹ René Descartes, *Meditaciones metafísicas*, (Madrid: Alfaguara, 1977), 17.



La fotografía de gabinete travesti,
1890-1939, Archivos Fundación Arkhé

Sin embargo, la diferencia entre Descartes y los modos de dudar hoy se funda en que el pensador francés quiere pensar que si pone en duda sus opiniones pueden empezar a acercarse a una ciencia. Es decir, Descartes tiene claro que quiere ciencia, que busca ciencia, la cual es lo opuesto a la opinión: la opinión no está verificada, la ciencia sí. La opinión no se sustenta en pruebas de hecho o de lógica deductiva rigurosa, las opiniones no resisten un audaz análisis que las verifique porque se sientan en el peso de las costumbres y no en la realidad de su evidencia lógica o empírica. Entonces, lo que es mentira son las opiniones, no la ciencia.

El frío invierno de Estocolmo y los números irracionales

No obstante, hoy se ha llegado a comprender que la ciencia de Descartes se sentaba sobre una falsa y “dragmática” apuesta maniaco compulsiva racionalista. Es claro el sesgo por la verdad científica en un tiempo en que nada científico había y que ponderaba a toda costa la razón por encima de toda otra realidad. Sin que haya podido ver con claridad ni distinción las consecuencias de su pensamiento, Descartes dice que la verdad es lo que se presenta “claro” y “distinto” a la mente (ese es el criterio que establece), con lo cual inicia una dictadura discursiva sobre la concepción del sí mismo, o sea, del sujeto, entendido como algo extrañísimo, por cierto, a toda verdad y realidad tangible según la experiencia de un cuerpo asumido y cuidado en las experiencias: un extraño *ego cogito* hecho por Dios, idéntico a sí mismo en tanto que actividad intelectual (*cogitatio*), racional, cerebral. Un *ego cogito* pegado a un cuerpo por una glándula, pero de una sustancia distinta a la materia. Vaya mentira.

Además, se trata de un yo pensante (porque el yo es pensamiento) solitario, separado, sin historia, sin madre, ni padre, ni hermanos, ni hermanas. Un *ego* sin idiosincrasia, sin montañas andinas o calurosos valles, sin la meseta de Anáhuac, sin pozoles o ajiacos, sin Amazonas o Corcobado, sin las pieles diversas que lo recubren, sin el olor metálico de algunas pieles negras o el aroma bruñido de los sudorosos cuerpos de los obreros del mercado, sin el hedor exquisito de la transpiración viril o los sutiles, pero contundentes, efluvios del cuerpo deseoso de la mujer que se aproxima y que percibidos con el olfato obligan también a desearla.

Sujetos sin cuerpo, sin perfumes propios, des-organizados, a-orgánicos, sin texturas múltiples. Un *ego cogito* que solo piensa, no baila, o sea, un yo sin cumbia, sin bailes, sin esas verdades maravillosas que el cuerpo conoce en la opacidad de su memoria y su imaginación de manera poco clara y casi indistinta, pero eficaz o performativa (realizativa). En definitiva, un yo sin nada, solo con él mismo y toda su prepotencia lógico-matemática, su alevosía deductiva.

Qué verdad más mentirosa concebirse a sí mismo como la solitaria y separada mente huésped de un cuerpo ajeno. Qué contrafacto la idea de una mente racional metida en una cárcel de carnes y huesos de la cual puede salir solo por negación o desconocimiento –o sea: no carne, ni huesos, ni corazón, ni vida– e invertir la experiencia de la realidad mediante el trabajo de las ideas, hasta poner esa idea como fundamento de toda verdad, esto es, una mentira como el fundamento de las ciencias. A esa ideología se debe el hecho de que Descartes prefiriera las verdades matemáticas, las ideas innatas como las llamó, que las verdades de hecho o empíricas, o sea, de la experiencia. Se puede pensar que, de este modo, al subrayar el mundo intelectual como ejercicio permanente, se va realizando lo performativo de una perspectiva de la realidad y de la ciencia que intenta escrutarla; eso performativo mental, ideológico, que puede llegar a soslayar por completo al cuerpo, hasta negarlo, descuidarlo, rechazarlo, posponerlo.

Descartes prefería una verdad del tipo “la línea recta es la distancia más corta entre dos puntos”, porque no requiere comprobación empírica y por lo tanto no obliga a un recurso sensible o perceptual, es decir, a la experiencia corpórea, a menos que se use un dibujo por didáctica, lo cual en casi todas las ocasiones no es necesario. La verdad fehaciente, sensible, perceptiva corporal y viva para Descartes fue que, al salir de la recámara de la reina al aire frío invernal de una madrugada de febrero en Estocolmo, llevando puesto tan solo un ligero pijama, acalorado por la faena de ejercicios realizados con la reina, implicó una afección pulmonar. También fue un hecho que en vez de una verdad tan fehaciente para él como aquella del “pienso luego existo”, la pulmonía hizo presa a su cuerpo y fue así como Descartes no alcanzó a decir “si mi cuerpo enferma de gravedad puede ser que muera y luego ni pienso ni existo”. La

pulmonía acabó con su vida pocos días después el 11 de febrero de 1650.

Aunque algunas investigaciones muy recientes señalan que fue envenenado por arsénico debido a los enemigos políticos que Descartes tenía. Pero seguro no solo tenía enemigos por sus ideas que conllevaron a fuertes críticas contra los dogmas de la Iglesia y que eran perseguidas por algunos escolásticos. Debió existir un motivo corporal; algún móvil oscuro, sensible, una fuerza del cuerpo, que me hace pensar en celos, envidias, atrozamientos de la carne que llevan a proceder sin seso, quizás, conveniencias familiares, pulsiones colectivas que persiguen el poder ciegamente y que pudieron ver en los amoríos entre Descartes y la reina Cristina una cortapisa para el decurso del poder según los cánones mezquino-políticos de la monarquía sueca. Aprovecho para decir que todo canon político moderno es esencialmente mezquino, aun en las democracias. Sin querer sugerir un único ejemplo, pues, existen por montón, existe un país en la esquina nor-oriental de Sudamérica que es un botón perfecto para la muestra.

Volviendo a las ideas de nuestro filósofo en cuestión, por aquella grave omisión de su propio cuerpo como verdad y por asumir que el ser humano es específica y solamente un alma pensante, separada del cuerpo según una vieja ideología que ha configurado una larga tradición. La idea de dos naturalezas en el ser humano, esto es, la idea de que el ser humano es la combinación de alma y cuerpo, dos entidades distintas y separadas de forma definitiva, siendo una superior (el alma) a la otra (el cuerpo), se basa en un sistema de creencias surgido en las mesetas de Irán denominado zoroastrismo y que data de hace unos cuatro mil años. Descartes se deja llevar por el dogma iraní, presente en el pensamiento europeo desde que lo introdujeron los griegos, de que al ser humano lo constituyen alma y cuerpo, o sea, que la humanidad está hecha de dos distintas naturalezas diferentes y radicalmente separadas, a saber, el alma etérea, inmortal, en tanto pensada y creada por un Dios eterno y, por ello, superior y mejor que su otra naturaleza, el cuerpo material, mortal y vulnerable.

Es decir, gracias a un lastre religioso de antaño que anida en los sustratos de la mente europea, Descartes afirma cosas indemostrables y niega cosas evidentes que se tienen a la mano: por ejemplo,

que como humano se es un cuerpo frágil y que se sabe a sí mismo temporal, mortal y supeditado a la contingencia que padecen los demás seres. Desde mi punto de vista, esa es la realidad que constituye la condición propia de nuestras especies animales y vegetales, de las cuales participamos sin ser únicos y exclusivos, sino más bien sintéticos; el ser humano reúne lo mejor de las especies de las que participa, pero esto no lo hace mejor criatura, sino más responsable al ser la conciencia de esas realidades. Si así se asumiera cada ser humano, entonces, podría afirmar su propia temporalidad, fragilidad y vulnerabilidad. Este hecho constatable podría ayudar a pensar más en el presente que en el pasado o en el futuro, o en el cielo y el infierno, o en dejar de obsesionarse por el poder como fuente de felicidad, y así construir, a partir de ello, experiencias favorables a la existencia inmediata, aminorar el sufrimiento y defender una felicidad limitada que cada vez abarque a más seres y sea accesible a un mayor número de criaturas.

Estoy exagerando y contando algunas mentiras, pero quiero decir que esas mentiras que separan el alma o la matemática de la naturaleza y las ubican exclusivamente en la mente, en el pensamiento, como Descartes lo hizo, siguen viviendo en una entelequia racionalista que da por hecho que el pensamiento está más allá del cuerpo, idea favorable a ciertos círculos, grupos de personas cargadas de ideas engañosas y que se sirven de ellas para manipular a las masas en el ejercicio del poder. Para estos grupos resultan más reales las ideas desprovistas de hecho que lo que ven y perciben. Por ejemplo, ven como un gran tino y logro el ser capaz de abusar del poder, actitud que en consecuencia con su obrar no gesta nada bueno, ni para ellos, ni para quienes están bajo su imperio y voluntad. Estas falsas ideas, a la larga, se incuban en esa macrocefalia racionalista constituida sobre la gran mentira de una mente separada del cuerpo, una falsa conciencia que también considera que dominar a otros para abusar de ellos es un ejercicio digno y ponderable. Y vaya que lo anhelan, lo elogian y persiguen.

Es evidente que muy pocos se dan cuenta de las certezas del cuerpo y la mayoría, aún hoy, sigue negando al cuerpo para enfatizar su actividad cerebral, su inteligencia y cálculo, como la única condición de su existencia; ser astuto en cuanto al cálculo de las conveniencias respecto del poder es un valor, mientras que ser sensible y considerado para con los demás un defecto, incluso,

algo perseguible y punible. Una terrible verdad de la mentira. Por mencionar otras modestas consecuencias de este paradigma racionalista y para no ponernos tan *dragmáticos* respecto de la verdad o la mentira, los más intelectivos no bailan cumbia, como si el compás y el ritmo que produce el tambor o la gaita o el tintinear vibrátil de los platillos o la chirimía no hubiese sido considerado como un problema pitagórico; o como si el sonido del rastrillar la suela de las botas vaqueras o tribaleras en el pasito satevo de la música banda mexicana no tuviera alguna analogía con la música de las esferas, la experiencia de la armonía, y el ritmo con el tiempo del compás que hace mover al cuerpo al percibir los sonidos de la música.

Con todo lo anterior solo se quiere decir que la matemática no riñe con el cuerpo, el cuerpo es una maravillosa matemática de pulsiones y lógicas intuitivas con innumerables recovecos y contingentes resultados, de lo contrario —ahí un contrahecho contra los racionalistas— no existirían los números irracionales o el teorema de Gödel (1931) no hubiese llegado a confirmar que la matemática no es un sistema perfecto, sino que tiene fallas y fisuras.

El aroma áspero del sabor de la amargura

Al *coquito* de Descartes se le puede imaginar como una mente en un cuarto de estudio que solo piensa, que no asume su cuerpo, ni lo acepta. Considera que el cuerpo es presa de pasiones, emociones, afectos, pálpitos, oscuras intuiciones, salvajes necesidades de contacto. Una clara tendencia del cuerpo le asusta porque el cuerpo se dirige hacia abajo. Al racionalismo y al pensamiento moderno-colonial y heteropatriarcal le incomoda la pasión de estos sentidos innobles debido a esa tendencia del cuerpo de no ir al lenguaje y a las formas sino de sentir, percibir e intuir. Los saberes del cuerpo tratan de un conocimiento oscuro, sombrío, poco claro, nada nítido, provocado y sostenido por esa vibratibilidad corpórea propia del olfato, el gusto y el tacto. Esos sentidos bajos cuyo destino de inferioridad y exclusión del rango de la ciencia se decreta por el hecho de que no captan las formas, sino las cualidades inmediatas de la materia. Para ello, estos sentidos necesitan entrar en contacto directo con la materia, es decir, requieren palpar con las papilas de la lengua para oler a qué sabe.

Esto es demasiado para los ojos y los oídos tan arriba y tan distantes de aquello con lo que mediatamente

entran en contacto para captar ya no su materia, sino lo más noble que la materia posee para el conocimiento de Descartes, sus formas y definiciones, sus ideas. Se diría que olfato, gusto y tacto son sentidos promiscuos y veleidosos, propicios a tocar, a meter mano, a usar el cuerpo; mientras que los otros, el ojo y el oído, son nobles, adustos, se contienen y guardan compostura. Es decir, reprimen, muestran control, son sujetados y controlados por regímenes discursivos que les dicen en qué punto pararse cuando las personas se forman para la fila en el banco y otros espacios remarcados para unos ciertos modos de comportamiento. No me explico cómo un hombre tan lógico en vez de salir tan temprano a dar una clase, mejor no se quedaba, al menos por esa vez, un rato más, cuerpo a cuerpo con la reina Cristina a quien supongo deseaba y con quien, quiero suponer, la pasaba bien y sentía cosas por ella, como (estoy casi seguro) ella sentía cosas por él. Cuestiones de las convicciones de una persona racionalista.

Reitero: a diferencia del ojo y el oído —que guardan su sana distancia, primero uno del otro ya que nunca vemos-oímos y entre los ojos y los oídos hay bastante distancia, y también distancia respecto del mundo material ya que no requieren entrar en contacto con las cosas para verlas o escucharlas— el tacto, el gusto y el olfato se vuelcan sobre las cosas y las toman directamente poniéndolas en el cuerpo, sobre el cuerpo o dentro del cuerpo.

El oído y el ojo capturan las formas que permiten ganar la definición de aquello que aprecian, no internalizan las cosas en su aspecto material, no se meten nada en los ojos o en los oídos, ni se engulle las ondas sonoras o los colores para poderlos tener dentro a través de un acto de digerir y metabolizar, es decir, incorporar. Los oídos y los ojos aprecian, no tocan. Los otros tres sentidos —más extensos y grandes (el tacto es inmenso, recubre todo el cuerpo por fuera y, en parte, por dentro)— son tan corporales que incluso se entremezclan en una promiscuidad descarada, pareciera que son indisciplinados, tendientes a la mezcla. Su mestizaje es un repudio a la pureza de la forma y la idea (idea en griego significa forma) y buscan los contornos borrosos. Evaden la verdad y quizás prefieran la mentira.

Por ejemplo, el gusto, el tacto y el olfato pueden hacer, por un efecto de una gracia unida a una voluntad deseante, una especie de enroque entre sus facultades perceptuales. Así se puede mezclar el sabor de un alimento con su textura, por ejemplo, su amarga aspereza. Incluso se puede

mezclar, textura, sabor y aroma, de tal modo que se puede captar en una híbrida perceptibilidad y experiencia el aroma áspero del sabor de la amargura.

Cuando se dice que es posible sentir el aroma áspero del sabor de la amargura se está tratando de decir algo que no se puede indicar en palabras, solo sentir. Pero, las palabras pueden hacernos figurar desde el pensamiento lo que sentimos. Siempre y cuando sintamos auténticamente, esto es, sentir sin la necesidad de pensar. Pero en este caso no se trata de pura poesía, es verdad que el conocimiento sensible, opaco, en particular de los sentidos inferiores (tacto, gusto y olfato) se traduce a la mente a través de imágenes y retruécanos, de figuras retóricas, metáforas, símiles, etc.

Pero además es verdad que cuando Descartes dice que la verdad es clara y distinta, también apela a una figura analógica con la visión y el oído. No es la descripción de un hecho mental como tal, es una metáfora. La verdad es clara por analogía con la luz, es decir, Descartes hacía poesía para instaurar verdades de carácter científico y sin cuerpo. Negar al cuerpo como si fuera mentira y dejar *el mundo patas arriba*, como diría Marx de Hegel, fue una empresa ideológica. Se trata de un aspecto de la cultura que usa tecnologías discursivas para configurar ideas que hacen pensar que lo real es lo que dicen que se debe pensar como real y evitar producir una experiencia auténtica, genuina, propia de sí mismo y de las sensaciones y percepciones corporales.

Si alguien se ubica a la luz de la razón y, a la vez, permite dejarse guiar por la oscuridad del saber sensible es probable que se encuentre tarde o temprano con dudas, hasta llegar a la audaz duda hiperbólica. Lo que se siente en el propio cuerpo son fuerzas; pasiones, deseos, afectos que se tornan intenciones y mueven el cuerpo interpelado por el envolvente tribunal del tacto, del gusto y del olfato, ante el que comparece toda experiencia. Sin sentir los aromas, sin sentir los sabores, sin palpar las cosas no podemos saber qué es lo amable, deseable y aquello que el cuerpo, en sí mismo como realidad frágil, no desea porque lo apoca, agota y entristece.

Las ideologías obligan a pensar en una verdad que en verdad es mentira. Una verdadera mentira que no resiste al más leve hecho de verificación mediante la sensación, la percepción e intuición sensible y los despliegues auténticos del cuerpo y

de la subjetividad en el ahí y ahora de la inmersión sensible y material en la que el cuerpo vibra. Ese “uno a uno” o “cara a cara” de la relación orgánica de la materia con la materia misma, ese diálogo que acontece casi como un rito o un modo de religión, en el que la materia se honra en la materia y el cuerpo reconoce su persistencia por gracia y voluntad.

El cuerpo sabe que puede ser empático y asumir la antipatía con todo lo que es él, su materialidad, organicidad, su vida. El cuerpo asume a la vez, la empatía y la trágica conciencia de no poder ser empáticos totalmente. El cuerpo sabe cosas oscuras, es decir, que no se entienden, pero que bien se reconocen cuando las sentimos, como, por ejemplo, cuando al comer, o al usar las cosas de las que sirven para alimentarse, realiza un acto sacrificial en la que bendice lo que será parte de su cuerpo porque ofreció su vida para propiciar la del comensal. Se trata de una conciencia sintiente y sacrificial mediante la que el cuerpo siente deseo de agradecer al agua, a la tierra, al aire y al fuego, y a las plantas y a los animales, porque ellos nos conforman materialmente cuando los ponemos en la mesa para el alimento. Algún día ese cuerpo que se alimenta se desintegrará para ser parte de otros cuerpos, para formar otras cosas que no son el cuerpo que es actualmente. Pero, en ese instante, ese ahora, que es el sacrificio, el cuerpo sabe que se debe auto-afirmar alimentándose y así lo hace. Solo que con la gracia y el magnífico regalo de sentido que da la relación sacrificial en el rito de bendecir el alimento.

Cuántas emociones irradia el acto de ritualizar la ingesta del alimento. En el rito de relacionarse más irracionalmente con el alimento desde la actitud del cuerpo que se lamenta por el sacrificio de otros seres, pero se alegra al mismo tiempo. Sabe que en razón del sacrificio se puede sostener en el tiempo y autoafirmarse. El cuerpo se reconoce, irracional, en la empatía de su amor por preservar lo que necesariamente consume y en la tragedia de esa diferencia se sacrifica a la vez, a pesar de que en la acción consume, degrade y transforme.

Todo esto se trata del deseo de la verdad de un cuerpo sintiente y percipiente con memoria e imaginación orgánicas. En ese sentido se puede decir que la experiencia sensible, la oscuridad del saber del cuerpo y de su vibratilidad son lo cierto, la verdad, y no ideas sobre el cuerpo y la mente instaladas como tecnologías de la conciencia o del yo, que le hacen percibir un mundo falso como un



La fotografía de gabinete travesti, 1890-1939, Archivos Fundación Arkhé

mundo cierto, y que elonga en planos de representación toda la realidad, es decir, la relanza meramente hacia el argumento racional, el discurso, hasta hacer sucumbir toda material sensación, percepción y experiencia. La idea conlleva la fuerza centrípeta de una creencia argumentada que reemplaza la experiencia, la contradice en muchas ocasiones y funda una realidad artificial, re-presentada.

La mentira es ideológica

En realidad, la ideología suele ser de hecho contrafáctica, por ejemplo, en el caso que nos ocupa sobre René Descartes, la sustancia pensante no se encuentra fácilmente con las certezas sensibles de la experiencia, es decir, del cuerpo. Es difícil encontrar la certeza tan barroca o *dragé* de esa sustancia que Descartes llamó *égo cogito*. Para la fenomenología antes de la *cogitatio* cartesiana se hallan la sensación y la percepción, el cuerpo en movimiento y vibratibilidad mediante.

Un cuerpo vibrátil por la activación del gusto, el olfato y el tacto, sentidos que dan cuenta de un mundo sólido, material como el cuerpo: lo que primero sabe el cuerpo lo aprende en su gestación en el vientre de la madre, de ahí que el cuerpo, al nacer, busca el contacto con la madre y sabe dónde está el sabor materno de la leche, su aroma, el calor de sus cuidados y la piel que alivia ante la tremenda separación del parto en el nacimiento. El cuerpo sabe que es una relación, que se gesta en una relación. Pero el cuerpo también sabe que la relación se rompe, el ombligo se separa.

Así, el cuerpo también sabe al nacer que la necesidad de alimento lo pone en relación, actividad simbiótica, con otros, en especial sabe quién es su gestora y cuánto cuidado le propicia. De ahí que la busca, la anhela, no puede estar sin ella y procura su permanente contacto corporal. Son saberes oscuros, intuitivos y sensibles que se llevan en el cuerpo, una memoria afectiva que se ha olvidado por pensar tanto, pero que insiste en los recuerdos del cuerpo.

“Siento luego existo”, escribía cien años después de la muerte de Descartes el filósofo alemán Johann Gottfried von Herder, para quien la naturaleza dinámica es la verdad. Para estos filósofos del Romanticismo la vida pasada queda registrada en la memoria filogenética del cuerpo, es algo oscuro pero creador. La naturaleza del cuerpo pasa a ser algo inquietante y angustiante, con un núcleo

fundamental inefable que, no obstante, permite al cuerpo y al sujeto tener una cierta certeza de sí con la cual fraguar un mundo moral, estético y político. El cuerpo procede en la responsabilidad de la acción cuando se autoafirma a sí mismo materialmente hablando. El cuerpo sabe que la relación es lo fundamental, no el pensamiento. Que esa relación es originalmente pura materia y un saber que no habla, sino que se siente como fuerza, emoción y sentimiento, o sea, como pasiones.

El cuerpo sabe, pese a que la mentira lleva siglos gobernando las ideas y las sensaciones, que los sentidos del tacto, el gusto y el olfato son lugares de un saber profundo donde la verdad y la mentira quedan pausadas, pierden relevancia; en los saberes del cuerpo la mentira no es operante, no existe; tampoco, la verdad: en realidad, el cuerpo no sabe de mentiras cuando se finca en la concreción experiencial del sí mismo en tanto que cuerpo. No hay mentira ni verdad para el cuerpo, sino realización, acción, y una cierta certidumbre en su obrar, pero acompañada de un profundo respeto por el grado de incertidumbre que habita en las consecuencias de la certeza de la acción.

Entre necesidad y contingencia el cuerpo no está interesado en la mentira o la verdad, sino en el efecto de la acción-conciencia que sabe que todo acto es capaz de desbordar y no ser controlado plenamente. Eso es lo cierto del acontecimiento, más acá del binarismo de la epistemología racional que opone falso a verdadero, mentira a verdad. Por el contrario, en la conciencia del cuerpo habita un poder, una potencia, que deviene realidad performática (sin mentiras, sin verdades) en el justo acto de la realización fenomenológica perceptual de sí mismo como cuerpo que siente. Ese hecho efectivo y claro –claro porque a pesar de ser un saber no intelectual, un saber oscuro, ese saber se siente– que lo pone en la concreción experiencial de las relaciones efectuadas en las que se construye, se edifica, se fortalece, o, si ha de ser, se agota, menoscaba y muere.

Las ideologías dicen que se piense en las ideas como verdad de hecho, esto es, que las ideas, los discursos, los prejuicios que lastran las costumbres, sean más relevantes que la experiencia vívida, según un criterio sólido, lo claro y lo distinto a la mente, para distinguir la mentira de la verdad y lo cierto de lo falso. Que la vida está en el pensamiento, que el pensamiento hace obedecer a la vida, es por ello que se ejecuta en el cuerpo

como un gobierno, un dominio, una propiedad, una cosa al servicio de la mente. Pero, otros creen que el pensamiento y el cuerpo acontecen en la acción, sin ser de distinta naturaleza.

Existen verdaderas-mentiras en esta historia y muchas verdades curiosas. Por ejemplo, para Descartes su cuerpo no era tan claro, ni distinto, como su pensamiento. Su *cogitatio* sí que fue verdad para él como ya hemos visto. Por ejemplo, las ordenadas y las abscisas del plano que llevan su nombre le resultaban sustanciales, esenciales, entidades reales en el pensamiento que permiten calcular y manipular sobre las superficies.

El hombre blanco, francés, accediendo al orden racional que Dios pensó y que está impreso en la sustancia extensa o materia, de tal manera que las coordenadas de dos puntos en el plano cartesiano, esas abstracciones de la propiedad extensiva de la materia, es decir, plano que representa el área en el espacio, le resultaban más verdaderas que aquella la extensión de su propio cuerpo, su carne efectiva que yacía algunas noches en el lecho de Cristina de Suecia, en contacto con ella y en relación con el cuerpo de ella. Eso es una verdad casi clara y distinta, como aquella idea deductiva que tanto sedujo a Descartes: “Dados dos puntos se pueden trazar una recta que los une”.

Pero como toda verdad es mentira y toda mentira es verdad, si estuviera vivo ahora mismo René Descartes y se le hiciera una confrontación en el palacio de Estocolmo en relación con las gateadas nocturnas hacia la recámara de la reina, se defendería con escuadra y compás en mano, a manera de la defensa de un teorema euclidiano, para negar la verdad y señalar que todo esto es una vil mentira, una hiperbólica calumnia. En verdad es una mentira, no hay datos históricos que confirmen un romance entre Descartes y la reina Cristina, pero es probable.

Sin embargo, hoy no cabe duda de la causa de la muerte de nuestro insigne filósofo. Aunque clara y distintamente no aparece así en el acta de defunción. Por supuesto la morgue dijo una mentira para encubrir la verdad, como las ideologías encubren a los hechos, a los cuerpos, para decir mentiras de todo orden, reprimir las pasiones y negar esas tendencias más opacas al sabor que aprende oliendo y tocando, tocando y saboreando, con la altura de un saber sabroso que se place de habitar en la carne y en los huesos. Sí, definiendo aquí un saber movido por pasiones que lo atenazan en

las relaciones que procura con los otros cuerpos, y el modo en que responsablemente las considera, y, en congruencia, coherencia (lo cual no quiere decir que no exista la maravillosa contradicción), obra como agente activo o pasivo en relación con ellos.

Esta es la propuesta de una posible acta de defunción para René Descartes, el padre del pensamiento moderno:

Nombre: René Descartes

Fecha de nacimiento: 31 de marzo de 1596

Fecha de defunción: 11 de febrero de 1650

Las mentiras:

- a. Causa de la muerte del fallecido: el amor por la reina Cristina de Suecia y su descuido del propio cuerpo al salir de los oficios amorosos al aire gélido de Estocolmo a las 5:00 de la mañana.
- b. Causa de la muerte: la verdad o la otra mentira: neumonía.
- c. Causa de la muerte: otra verdad que puede ser mentira: envenenado por arsénico.

Valle de Cuauhnáhuac, Morelos, febrero de 2022

Prólogo: Todos los amigos son imaginarios

Felipe Carrillo-Alvear

Lector y escritor, andfelipe@gmail.com

El primer fragmento es acerca de mi visión de la realidad como algo invisible, pero presente. Algo que solo puedo ver bien gracias a los nombres y las palabras que se concretan en algo. En Juan José Saer afirma que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción. Argumenta que la intención de ser objetivo al decir algo no quiere decir que eso se logre. No se logra porque los que afirmamos no sabemos con certeza lo que afirmamos. La verdad y la realidad, se sabe, están relacionadas. Realidad y ficción son términos sinónimos.

Otros textos más complejos y útiles indagan e investigan el concepto de realidad y el concepto de ficción. Este primer fragmento no es acerca de qué es la realidad sino sobre mi incapacidad de verla. Sobre la necesidad que tengo de las construcciones imaginarias para representarme algo que de todos modos está ahí, o algo que de todos modos me afecta y me duele como si estuviera. Pero me parece importante repetirlo: que sea imaginario no quiere decir que sea falso. Lo imaginario indica apenas un detonante, un punto de partida; pero luego está la realidad externa, como un cuerpo invisible al que tengo que ponerle un disfraz para hacerlo aparecer en el mundo real. La realidad es un cuerpo desnudo, la ficción es un esfuerzo por tocarlo, supongo.

Preferiría que no fuera así. Me gustaría no necesitar imaginarios. No estoy seguro de ese intermediario entre la experiencia externa y la propia, más aún cuando ese intermediario soy yo mismo. Hace rato, sin querer hacerlo, aprendí a desconfiar. Tal vez este primer fragmento se trata de eso, de desconfiar, del desengaño.

Hace más de 300 años Charles Perrault recogió una historia oral acerca de una niña que va a llevarle mantequilla y pasteles a su abuela, que vive

atravesando el bosque. En el camino se encuentra un lobo. El lobo le pregunta a dónde va y, en vez de comérsela inmediatamente, la engaña, la hace ir por el camino más largo, utiliza la información de la niña para devorar a la abuela y después, cuando la niña llega a la casa de la abuela engaña a la niña también y la hace entrar desnuda a su cama, y mientras la niña le toca el cuerpo al lobo y va reconociendo lentamente la realidad, el lobo se prepara para lo que hace al final: comérsela. Perrault, para incluir esa historia en un volumen de cuentos para niños, suprime algunas partes algo más escabrosas, como el momento en el que el lobo engaña a la niña para que coma también de la carne y la sangre de su abuela. Esta historia, ya modificada, es cambiada otra vez por los hermanos Grimm, que además de otras transformaciones le agregan, al final, un leñador, que salva a las mujeres del lobo. No fueron los únicos cambios. Este mismo relato ha sido contado una y otra vez a lo largo de la historia, con modificaciones, para decir lo mismo: persona inocente, cuidado con los lugares y los personajes extraños, hay un peligro oculto ahí. ¿Por qué es necesario inventar una historia para decir esto, en vez de decírselo a los niños de forma directa, de una vez? Porque la realidad individual, más que una información directa, es una sensación. Una sensación de ganas, miedo, inocencia y dolor, en este caso. Para un niño, pero también para un adulto, la ficción, con frecuencia, es mucho más real que la realidad. Y es mucho más sincera que la verdad.

Hace más de 10 años cursé en la universidad una materia llamada Cristología. Se trataba de la vida real e imaginaria de Jesús, y el profesor, que se llamaba Juan, como uno de sus apóstoles, era un sacerdote en formación. Esa materia, de relleno, o sea poco prioritaria para la carrera, o sea de desorden y pereza en el salón, la vi con una amiga de la que estuve enamorado por años, Juana. Ni

Juana ni yo creíamos en la religión, pero Juan nos insistía. Nos decía que no era lo que nosotros creíamos, que no era algo tan aburrido, tan tradicional, que se trataba de querer servir. Y Juana y yo nos reíamos de la insistencia de Juan. A Juan nos lo encontramos alguna vez en un bar, en una salida con los compañeros de la universidad, esa noche yo me fui temprano porque estaba cansado de que Juana no me prestara la atención que yo quería. Y Juana se quedó con los compañeros. Cuando volvimos, un mes después, a iniciar otro semestre, Juana me dijo, riéndose, que Juan tenía razón y sí era un gran servidor, y que esa noche se habían comido en el apartamento que tenía él, muy bonito, casi al frente de donde vivía yo. A Juan le gustaba pintar. Lo hacía bien. Le regaló a Juana un cuadro de una caperucita con cara de loba debajo de la caperuza roja, muy bonita ella, muy bonito el cuadro. Durante muchos años vi ese cuadro colgado en su cuarto cuando la iba a visitar. Alguna vez, otros muchos años después, le dije que a mí me había gustado ella, y que qué lástima que nunca hubiera pasado nada, y ella me dijo que sí, que qué lástima pero que ya no iba a pasar, y que ella me quería mucho, pero yo nunca había dicho ni hecho nada en realidad. En ese momento me regaló el cuadro de la loba, que todavía tengo guardado en algún lugar. Pero si yo hubiese sido un lobo no la hubiese querido, y si ella fuese una loba tal vez no me hubiese querido a mí. Luego fue que me puse a pensar otra vez en la complejidad de la ficción y cómo toda la realidad está ahí.

Este primer segmento es acerca, entonces, de lo compleja y difícil de ver que es la realidad, y de que a veces, para ver un cuerpo desnudo, tengo que ponerle un disfraz.

De niño tuve durante mucho tiempo una pesadilla recurrente. Soñaba que mi mamá y mi papá eran en realidad extraterrestres deformes y babosos, de la familia de los reptiles. En los sueños ellos se mostraban casi todo el tiempo como eran, personas amables y confiables, sin embargo cuando creían que nadie los estaba viendo se arrancaban la piel humana desde el cuello y entonces sí podían ser las figuras monstruosas que eran en realidad, y podían descansar. Al despertar tenía la sensación de que eso era cierto, y que lo que estaban haciendo conmigo era analizarme, estudiarme, en un acto de conspiración del que no iba a sobrevivir.

Años después mi hermana, mucho menor que yo, me dijo que durante mucho tiempo ella también había soñado lo mismo. Hay un momento en que, aunque no sean extraterrestres, el papá o la mamá dejan de ser papá y mamá y se convierten en algo extraño, algo que siempre han sido y uno no ha sido capaz de ver, y lo mismo sucede con uno mismo, pensé yo.

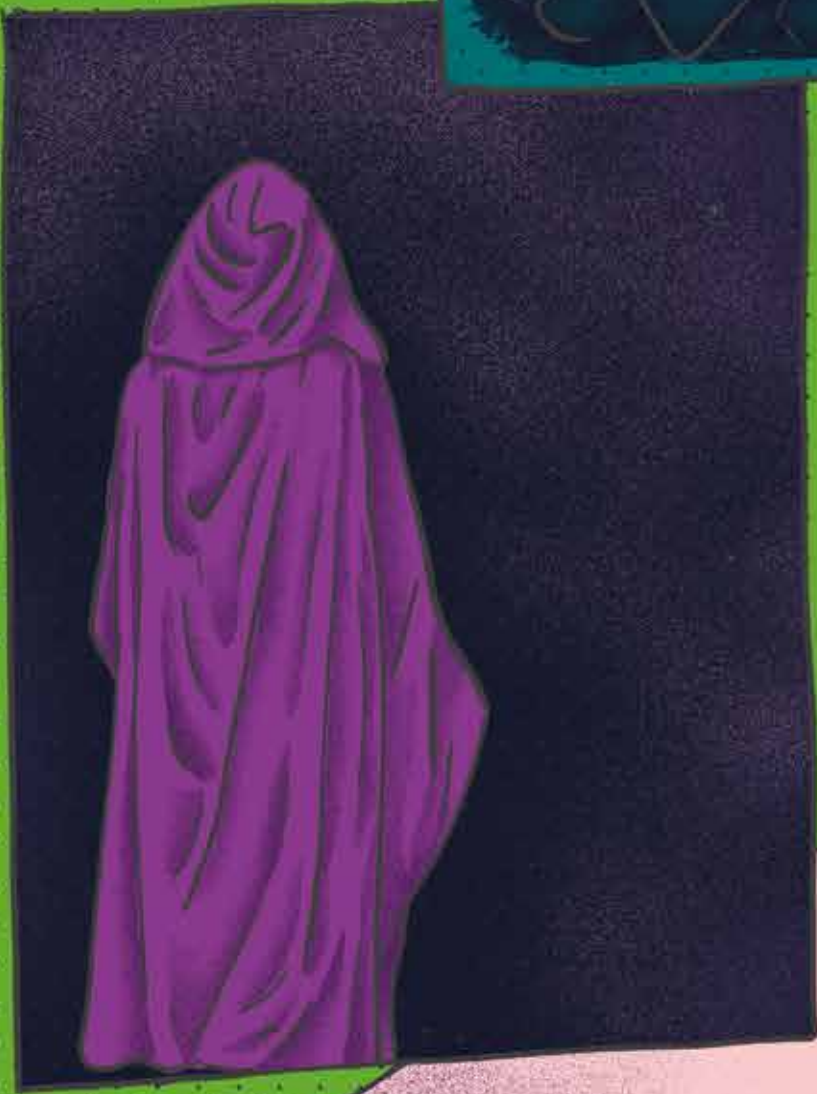
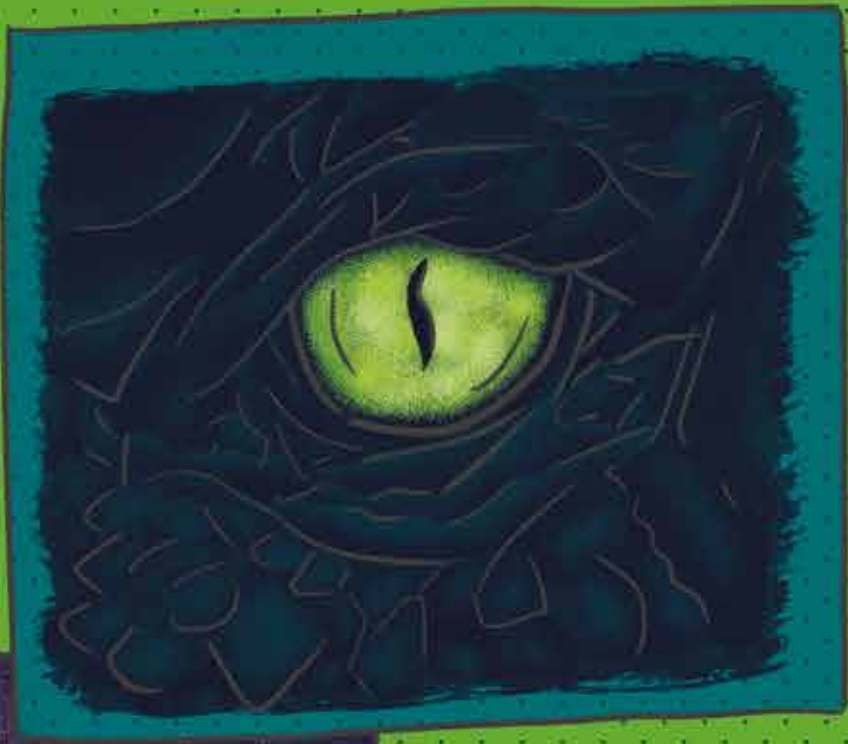
Esa imaginación irreal compartida nos hizo sentir a los dos más tranquilos con la realidad.

Tal vez este fragmento es acerca del distanciamiento y extrañamiento que uno es capaz de sentir inclusive con lo más cercano, lo más familiar. Es difícil confiar en la realidad cuando la realidad es el lobo y el bosque y la abuelita de caperucita. Y cuando todo eso también es uno mismo y uno no lo sabe y está perdido y se tiene que poner un disfraz para sentirse real.

Este segundo fragmento es acerca de la literatura como forma objetiva de darle sentido a una realidad que huye.

En una conferencia acerca del arte de narrar, pronunciada en la Universidad de Talca, Ricardo Piglia afirma que la literatura es una forma de conocimiento tan válida como la investigación científica. Piglia explica cómo eso, que para muchos puede parecer una afirmación vaga, tiene un sustento objetivo.

En el centro de la forma como intentamos darle sentido a la vida está el lenguaje. En el habla cotidiana, en las expresiones más primarias e iniciales con las que intentamos comunicarnos una experiencia de la realidad está también la literatura. [«Hay que quemar también ese lenguaje lateral y subversivo del que ama. Tú sabes cómo te digo que te quiero cuando digo: «qué calor hace», «dame agua», «¿sabes manejar?», «se hizo de noche»... Entre las gentes, a un lado de tus gentes y las mías te he dicho «ya es tarde», y tú sabías que decía «te quiero»]. Con una estrofa escrita por Jaime Sabines podemos entender que las palabras no son solo lo que dicen según un diccionario, sino lo que expresan, la realidad, la experiencia que expresan a través de una intención que la persona que las recibe es capaz de sentir y saborear. La realidad es eso. El sentido de la realidad, en ese caso, es esa sensación inmediata de saber que un *ya es tarde* significa un *te quiero* y un *te quiero* significa *algo innombrable*. Para llevar esa demostración vaga a



algo más concreto, Piglia pone de ejemplo cómo en el habla cotidiana todos ejercemos la práctica de la narración. Cuando nos vamos de viaje y volvemos, por ejemplo, nos preguntan ¿y qué tal ese lugar? Nosotros, al responder, elegimos las palabras que hagan sentir al que escucha ese algo que queremos comunicar de nuestra experiencia, y decimos aburrido o maravilloso y reforzamos con gestos, o algo por el estilo; hacemos eso en vez de realizar un recuento detallado y pormenorizado de sucesos materiales e intrascendentes que nadie quiere en realidad escuchar, porque de alguna forma entendemos que ese momento se trata de transmitir una experiencia vívida en el otro, y que, como en el cuento de Caperucita, la forma más efectiva de hacerlo es diferente a la de la información directa.

Este segundo fragmento no es acerca de la conferencia de Piglia sino de cómo la literatura es una forma de conocimiento y cómo esa forma de conocimiento es capaz de darle algún sentido a nuestra realidad, o al menos a la mía. Piglia dice que hay dos formas de narrar originales, la del que se va de su lugar habitual y regresa a intentar transmitir esa experiencia a los que se quedaron (como hicieron los hombres prehistóricos con los dibujos de las cacerías en las cavernas), y la del que, a partir de indicios, intenta transmitir una invención o un descubrimiento (como hizo la filosofía en sus inicios o como la del que desarrolla una investigación, paso a paso, a través del método científico).

Algunos, en ciertas ocasiones, tienden a dudar de la literatura porque creen que se refiere a cosas que no están demostradas, mediante estilos muy opacos e indirectos. Pero la mejor literatura, en la que se produce por fin un encuentro entre texto y lector, es la que nos revela secretos de nosotros mismos.

Para Borges, la noción de que el lenguaje corresponde a la realidad, sin embargo, es errónea. Y así lo afirma en una conferencia pronunciada en 1977, en el teatro coliseo de Buenos Aires, acerca de qué es la poesía. Para Borges, cada palabra es ya un poema, y la poesía es, sobre todo, una experiencia estética, una creación estética. Pero para Borges la poesía es, sobre todo, una sensación física, una cosa mutable a la que no se llega a través de deducciones sobre un objeto estático.

Sin embargo, ese mismo Borges, ese mismo año, pero en otra conferencia, dos días después, al hablar de la pesadilla, recuerda que los poetas contemplan la posibilidad de que toda la vigilia sea un sueño, que toda la realidad sea un sueño, y que lo que no distinguimos en este plano es quién es el soñador y quién es el soñado. A causa de la sensación física los sueños y la vigilia se confunden, y todo es tan raro que a veces no distinguimos al género de la especie. Lo importante para Borges, entonces, no es la deducción que se puede realizar desde el sueño hacia la realidad, sino la sensación auténtica que reemplaza una experiencia por otra.

La conferencia acerca de la poesía, dos días antes, es cerrada por Borges con la mención de tres plegarias realizadas por los marineros fenicios, pero, después de comentadas, dice él que en realidad no sabe si esas plegarias son auténticas, porque las leyó en un cuento de Kipling. Al final, después de esta reflexión, dice:

[...]qué importa en realidad si estas plegarias son de los marineros fenicios o de Kipling, finalmente los unos y el otro han muerto, lo que importa es que los versos han sido escritos, y que la sensación que producen es cierta.

Tal vez este fragmento es sobre eso. No tanto sobre la autenticidad de la experiencia que llamamos real, sino sobre el sentido y la sensación que se desprende de ella.

Para una poeta y profesora de literatura, Inés Posada, que me dio clase hace muchos años cuando estudiaba derecho y no literatura, el primer escalón hacia la poesía era el de volver a asustarse con las palabras. Y cuando yo oía eso intentaba que al leer, cada palabra, también me diera miedo. Recuerdo que al final de ese semestre soñé una vez que la facultad de derecho se incendiaba con las puertas cerradas y mis compañeros adentro. Recuerdo haberme dado cuenta justo antes de que todo empezara, y entender que no tenía tiempo para salvar a nadie, pero tal vez sí para salvarme a mí mismo. Recuerdo que corrí entonces hacia la puerta antes de que estuviera cerrada, y justo antes de la primera explosión, también, me monté en un carro en el que Inés Posada me estaba esperando.

Ese sueño tan obvio y directo para mí me explicó algo real que yo no sabía que me estaba preguntando.

Dos años antes de su muerte Juan José Saer dio una entrevista para Radiomontaje, en la que le preguntaron por esa frase de Onetti en la que afirma que la literatura es mentir bien la verdad. A esa pregunta respondió que él pensaba que los motivos por los que creemos en una ficción son los mismos por los que creemos en Dios, porque su existencia le da un sentido al mundo. Un mundo que está hecho con base en experiencias inconexas y dispersas que la ficción reúne en un modelo que no significa, sino que irradia un sentido múltiple. Un sentido que quizá está ahí y se intuye, pero de pronto se apaga, como una luz fluctuante. La lucidez y la luz vienen de la misma raíz. La lucidez mental y la luz que nos ilumina, eso es la ficción.

Este fragmento era acerca de eso. Supongo.

La primera vez que vi a Santiago yo tenía 5 años y él tenía 8. A pesar de esa enorme diferencia de edad nos hicimos amigos. A él lo sentaron al lado mío en el bus del colegio. Yo entré al bus con la boca y los puños cerrados porque tenía miedo en mi primer día de colegio, pero quería aparentar que era al contrario, que eran los otros los que se sentían asustados.

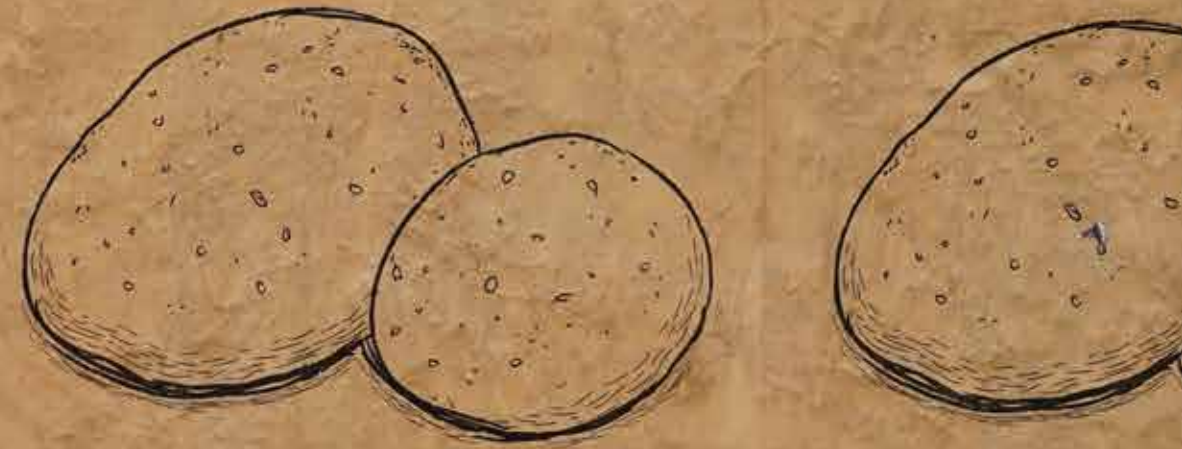
En algún momento del trayecto, Santiago quiso jugar con un insecto gigante que estaba en la ventana. Para hacerlo me despertó, y me señaló el bicho para que no lo tocara, pensando que yo quizá, con esa valentía de puño que proyectaba, iba a aplastarlo. Pero en vez de aplastar el bicho, cuando por fin lo vi, lo que hice fue empujarlo a él, y saltarle por encima, intentando correr hasta la calle, aunque estuviese en un bus en movimiento. Grité lo más duro que pude, pero las risas de los demás compañeros del colegio me silenciaron. Santiago, sin reírse de mí, agarró el bicho con las dos manos en forma de recipiente cerrado y después se me acercó, esperó a que me calmara y abrió las manos, y yo pude ver, tranquilamente, que en realidad en sus manos no había ningún insecto.

Al otro día, en el descanso, como no tenía a nadie con quién hablar, fui a buscarlo en el pasillo de los de segundo de primaria, al que teníamos prohibido ir los de preescolar. Quise hablarle, pero me trató como si no me conociera, me dijo inclusive que él no se llamaba Santiago, y en el bus lo mismo, y al otro día igual, y después mi mamá me

dijo que tal vez Santiago era un amigo imaginario, y me explicó lo que eso era.

Años después pude hablar con Santiago de esa historia, de la que se acordaba bien, y me pidió perdón, me dijo que en esa época le había dado vergüenza porque si sus amigos de segundo lo hubiesen visto hablando con uno de preescolar se hubiesen burlado. Yo le dije que no importaba, que yo entendía, y entonces le mostré mis manos juntas como un recipiente cerrado, como si tuviesen algo adentro. Y él en verdad creyó que había algo ahí, hasta que las abrí sin nada. Yo no sé por qué le dije, en ese momento, que de todas formas todos los amigos eran imaginarios, si nunca lo había pensado. ■

QUEREMOS PAPA QUEREMOS



PA ESTA HAMBRE PA ESTA

Fenasibancol

El discreto encanto de la burguesía o sobre las mentiras en un paisaje onírico

Jesús Pérez Caballero

Profesor-investigador en El Colegio de la Frontera Norte (México), escritor, jesusperezcaballero@colef.mx

La película es conocida; este ensayo, breve. Pero al analizar *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, Luis Buñuel, 1972) entenderemos ideas sobre la mentira y sobre otros términos relacionados con ella, como verdad, apariencia, o, sobre todo, sueño, por el peso que este último tiene en la película y, en general, en la filmografía del director español.

Sintéticamente, el argumento es el siguiente: un grupo de personas –seis protagonistas identificados como la “burguesía” a la que alude el título y que, en la película, son sinónimo de “adinerados”– intenta cenar juntos, pero, reiteradamente, ese acto tan sencillo y cotidiano, a ellos, les resulta imposible, debido a casualidades asombrosas, o a conductas que arrojan dudas sobre el estado mental de quien las realiza o sobre la realidad que, como espectadores, contemplamos. El grupo, en esa sociedad europea y buñuelesca de mediados del siglo XX, donde lo cotidiano tiene un doble o un triple fondo de malentendidos, queda siempre a la espera de un *Godot gastronómico*, por aludir a la famosa obra de Samuel Beckett.

Al argumento descrito se añaden la atmósfera de una decena de sueños y de escenas oníricas o, incluso, fantasmales. Además, tres escenas, prácticamente iguales, se repiten al inicio, intermedio y final de la película. En ellas, los protagonistas (tres hombres y tres mujeres) caminan por una carretera, en un paisaje que parece postapocalíptico. Esa repetición coadyuva a la confusión entre lo real y lo aparente, a la dificultad del deslinde entre verdad y mentira, tan características de este filme.

Aun así, para entender la naturaleza de lo onírico en *El discreto encanto de la burguesía* –y, tangencialmente, entender sus diferencias con la idea de

mentira–, en este ensayo parto de que hay algún tipo de equilibrio (¿tal vez una intermediación zozobranante, como cuando Caronte transporta en su barca, sobre la laguna Estigia, a los muertos?) entre las escenas reales y lo irreal.

Planteo dividir la película en dos planos. Por un lado, el plano de la “vida despierta”. Por el otro, el plano de la “vida dormida”. Creo que es preferible esta distinción a la dicotomía entre realidad y sueño, puesto que quien sueña está dentro de la realidad, y tan real es soñar como caminar (distinto es pretender, como Don Quijote tras soñar en la cueva de Montesinos, que podamos salir caminando del sueño, para incorporarnos a la realidad). En esta dialéctica, los sueños que los personajes tienen en su vida dormida y las situaciones oníricas que, como espectadores, vemos, son las bisagras entre ambas *vidas*. Dicho de otra manera: en la película, aunque veamos sueños encadenados, hay, en último término, alguien –aunque nunca lo veamos en la pantalla– soñando todos esos sueños. Por lo tanto, es posible decir, gráficamente, que, en algún punto, el director Luis Buñuel permite que el *paisaje onírico* que es *El discreto encanto de la burguesía* se evapore.

Si retenemos esta división entre vida soñada y vida dormida, entenderemos mejor cómo los personajes y sus acciones orbitan en torno al armazón que sostiene la película: la contradicción entre la apariencia cotidiana y la verdad institucional. Reformulado: los personajes parecen, en su día a día, una cosa, pero la función político social que cumplen es otra. Buñuel se encarga de, por así decirlo, *centaurizarlos* con esa dualidad inextirpable de lo individual y lo colectivo. Es por eso que la idea de mentira, si bien infunde la película y es inherente a ella, no es el hilo conductor. Más que río o laguna –disculpen lo cursilón–, es rocío.

Rafael Dacosta representa los ejes de la película (ejes, eso sí, primero identificados y, después, demolidos): un eje político (es embajador de la ficticia República de Miranda) y otro social (su jerarquía le hace un habitual de cenas de “buen gusto”). Sin embargo, la realidad contrasta brutalmente con tales formalidades: Dacosta trafica para la mafia marsellesa y, para ello, se vale de una red de embajadores para exportar drogas y armas. Entonces, ¿miente Dacosta sobre sí mismo? No exactamente: Dacosta es una gota malaya de doblez, que cae imperceptiblemente sobre lo que toca, pero en él hay una continuidad, sutil, entre lo legal y lo ilegal. Quizás, porque su rol institucional es polémico, como alto burócrata de un gobierno identificado como “autoritario”.

Dacosta tiene el *sueño 8*. En el último intento de los personajes de comer juntos, irrumpe un comando de tres individuos trajeados, liderados por uno con gafas rosas (a lo Andy Warhol), que ametralla a los comensales (este es uno de los finales de la película; con Buñuel pasa que hay varios finales y no suelen ir al final). Refugiado bajo la mesa, los gatilleros descubren a Dacosta cuando, voraz, a pesar del peligro, busca comerse un filete. Al despertar, tal comida será la que tome al abrir la nevera. ¿Es la escena, acaso, una cápsula sobre los espejos y los golpes sobre la mesa de la violencia?

Otro de los protagonistas de la película es François Thévenot, el tibio amigo de Dacosta y del matrimonio Sénéchal. Se jacta de preparar buenos cócteles y, como buen burgués, poco más sabemos de él, salvo que es otro necio narcotraficante, obcecado, además, en reunir a Dacosta y a su esposa Simone, sin saber que son amantes. La indeterminación de la esposa parece venir de familia, pues su hermana menor se nos presenta como borracha –emborracharse es poner a la mente en tal estado que permita evadir los hechos que te rodean– y astróloga –es decir, una hinchazón de las relaciones de causalidad para que los matices queden, por así decirlo, sordomudos–. Thévenot tiene el *sueño 5*, donde un coronel invita a comer a los protagonistas. En el banquete, el militar increpa a Dacosta –que anhela marcharse– por la violencia del gobierno de Miranda contra su propia población. Se pelean; Dacosta le dispara.

Otro caso similar de ambigüedad: Henri Sénéchal, amigo de Dacosta y de los Thévenot, tiene pretensión de anfitrión y presume de buenas relaciones

con militares e Iglesia. Realmente, es otro narcotraficante, los militares comen en su casa por abusivos y emplea a un obispo como jardinero. La zanja entre lo que es y lo que aparenta, ¿se plasma en la pena de un anfitrión que quiere hospedar cenas que nunca sucederán? Tal vez no sea casualidad que sueñe el seminal *sueño 4*, el primero ambientado en la casa del mencionado coronel.

En ese sueño, los protagonistas acuden a comer a un edificio con una fachada en obras. Dentro, un criado tira dos pollos al suelo, pero los devuelve a la bandeja. Ruidos de obras dificultan la conversación entre los comensales. De repente, el salón ¡se vuelve escenario! Se abre un telón, vemos público. Un apuntador recita a los personajes sus diálogos. Los espectadores de este lado –o sea, nosotros– vemos a los actores –bisagras caróntidas, es decir, como si fueran descendientes de Caronte, por ser intermediarios entre esos planos–, que son vistos por el público del otro lado.

La esposa de Henri es Alice, tan deseosa de cumplir las reglas de anfitriona que es abrasivamente distante –parece platicar siempre de refilón– y coherentemente absurda: si hay que salir a cenar, acude, incluso, en pijama; si hay que preparar cena para decenas y decenas de soldados que irrumpen en su salón, la prepara sin chistar, aunque esa decisión pueda destruir su economía doméstica. ¿Podemos decir que se miente a sí misma y a los demás, que sus actos no se adecúan a lo que pretende? En Alice no hay doblez, no parece que tenga maldad, ni inconsistencia sobre sus objetivos. No es una mentirosa, pero, en ella, ¿cómo decirlo?, todo es falso, de un modo global, transfusor... Como un *fantasma de la burguesía* –por remedar el título de otra película de Buñuel, *El fantasma de la libertad*–, su rol pendular, de estar y no estar, de ser y no ser, sugiere que ella es quien tiene los *sueños 1, 6 y 9*, esto es, las tres caminatas perpetuas de los seis comensales en una carretera campestre y terminal, y que, quizás, sea la realidad... La realidad de una mente embotada, como la de quienes sufren los castigos griegos (Ixión, Prometeo, Sísifo, Tántalo).

¿Qué consecuencias tiene lo analizado hasta aquí para los sujetos colectivos –es decir, para entidades o clases por encima de los personajes– de la película? Veámoslas.

La burguesía aparece con un esquematismo de época (al fin y al cabo, el surrealismo, en eso, bebe de un marxismo ramplón), como individuos que

se divierten visitándose/controlándose en casas, que, si se piensa bien, en el filme tienen algo de acuarios. La conversación de los burgueses pretende ser informal y discreta, como en el título de la película –cuyo popular cartel, por cierto, son unos inmensos labios carnosos con piernas y bombín–, aunque sugiriéndose con maldades, desperdigadas en la conversación –por ejemplo, alusiones a la muerte y al sexo–, que todo burgués tiene un “mundillo” interior, contenido.

Para lograr la atmósfera onírica que envuelve a esa clase en la película, Buñuel combina la volatilización del tiempo interno de los personajes (incapaces de ser puntuales o de tener horarios), con la obcecación de enclavarlos, como un entomólogo, en un tiempo eternizado. ¿Cuál es ese tiempo? Los prolegómenos eternos de la cena, como puede verse en los sucesivos intentos de consumir esas comidas, fracasados por razones tan disímiles como malentendidos en las fechas; un velorio en una recámara contigua; preferir tener relaciones sexuales a recibir invitados; la irrupción de soldados para decomisar alimentos, o de policías para detener a los protagonistas...

Es decir, los personajes no logran abastecerse de bienes y servicios con la naturalidad que sugerirían los postulados económicos atribuidos a su clase. El mito griego de Tántalo es importante aquí. Si quien una vez fue invitado al banquete de los dioses, por haberles sugerido un plato caníbal de su propio hijo, no podrá volver a comer ni beber, y su castigo es flotar en un río que se retrae cuando busca su agua, y desde el que no puede alcanzar una manzana colgada a unos palmos de su boca, podemos ver, entonces, a estos protagonistas buñuelescos como tantálidas, comensales de cenas imposibles que purgan una pena que el director les atribuye.

A la erosión de lo esperado de la burguesía ayuda, también, la irreverencia corrosiva de los personajes por las jerarquías. Dacosta utiliza su cargo oficial para traficar bienes ilícitos, amparado por el ministro del interior francés. O, por ejemplo, la criada de los Sénéchal actúa cínicamente y boicotea las cenas de sus señores. Este personaje, por cierto, requiere unas palabras más. Los espectadores vemos que es joven, aunque afirme tener 52 años y que cuidó a Henri, mucho mayor... ¿Miente? Si miente, o todos la tratan como demente, o la consideran una excéntrica, porque asumen la

mentira sobre su edad. Y si no miente, y nació hace medio siglo, el que los espectadores la veamos tan joven –la impresión es similar a la de un anciano que se dijera recién nacido– nos ubica en el terreno del milagro del tiempo detenido. Si así fuese, la mentira no podría circunscribirse solamente a ella, sino que sería un indicio de que toda la película (de que cada plano, cada segundo) podría ser, técnicamente, mentira. Mi tesis es que la criada no miente, es decir, que Buñuel nos está ofreciendo la paradoja de mostrarnos algo imposible, para que podamos reconocer otras imposibilidades del filme.

A los militares, otro puntal del orden burgués –en realidad, de cualquier orden, en tanto sujetos armados– también los cubre su correspondiente *capa radioactiva de surrealidad*. El primer soldado de la película es un joven, llamado el “teniente melancólico”. Las protagonistas lo encuentran en una mesa contigua de un salón de té (donde, en la línea del castigo griego colectivo, ni hay té, ni café, ¡ni absolutamente nada para tomar! Es un decorado, una apariencia de bar) y se les acerca para contarles el *sueño 2*. En él, afirma que, de niño, su madre muerta se le apareció para pedirle que envenenara a su padre, pues este sería un impostor que habría matado, por celos, a su verdadero progenitor.

Vemos también a un coronel del ejército francés, que aboga por el consumo de marihuana –otro embriagante– y se la fuma en casa de los Sénéchal. Además, incita a un joven sargento a que, nada más transmitir el mensaje de regresar a la guerra, cuente el *sueño 3* ante los comensales *interruptus*: el narrador paseaba por una calle y se topó con un amigo, Ramírez, que llevaba muerto seis años (“huele a tierra”) y con su novia, también fallecida.

Los policías también son ambiguos, aunque en la película funcionan como un último dique de orden, pues su surrealismo se acota a los sueños. El comisario Delécluze comanda un operativo para desarticular a la banda de Dacosta (liberados después por orden del ministro), y tiene el *sueño 7*, donde el fantasma del “Sargento Sangriento”, conocido torturador –utiliza un piano electrificado, sobre el que, a medida que se producen los toques en la víctima, caen cucarachas–, se aparece en la comisaría cada 14 de junio, un mes antes del día nacional de Francia.

Finalmente, sobre la iglesia también se desliza una ambigüedad similar. Monseñor Dufour es obispo de la diócesis y no tiene sueños (aunque habita varios). Sin embargo, su vida real es onírica. Así, se ofrece a los Sénéchal como jardinero, pues dice que esa labor le recuerda a su infancia. Pero, al dar la extremaunción a otro viejo jardinero, a quien encuentra por casualidad, este, desde el lecho de muerte, confiesa haber envenenado a unos señores que vemos en una foto y que resultan ser los padres del obispo. Este le absuelve por el asesinato, pero, tras ello, le dispara con un rifle en la cabeza. Esta resolución folletinesca de una trama siniestra sirve a Buñuel para abonar líneas de sentido paralelas que, como la criada de medio siglo que aparente jovencísima, muestran una película donde la vida real está impregnada de lo onírico.

Podemos ver estos hechos como mentiras, por supuesto. Por ejemplo, sostener que el obispo usó como chivo expiatorio al asesinado, inventándose que los de la foto fuesen sus padres. O podemos pensar, incluso, que quien se dice obispo es, en realidad, un peligroso demente y asesino, camuflado para hacer de su vida una continua venganza. Podría ser... Pero más que retorcer las interpretaciones de la película, pensemos en que el armazón onírico buñuelesco posibilita ver las mentiras como algo tangencial, incorporadas a un paisaje mayor.

En tal paisaje onírico de la película, incluso los que se oponen al orden burgués quedan empanzados, atrapados. Los terroristas acechan a Dacosta, pero la que pretende atentar contra él es una joven que disimula mal, vendiendo perritos mecánicos a las puertas de la embajada. Dacosta la intercepta fácilmente, la amenaza con un arma, se le insinúa sexualmente. Igualmente, la guerrilla contraria a la República de Miranda es, para el embajador, “parte del folklore”. Es decir, son como la *crítica oficial*.

Si en el cuento titulado “Sueño infinito de Pao Yu”, de Tsao Hsue-Kin (1715-1763), se crea un efecto Droste, es decir, de sueño dentro del sueño (dentro del sueño, y así, hasta el infinito), en *El discreto encanto de la burguesía* se nos ofrecen puentes (desperdigados, como diademas chiquitas y mágicas que los espectadores podemos ponernos) que posibilitan divisar qué escenas son, más marcadamente,

sueños. Es la importancia de que soñador y soñado, a pesar de todas las confusiones, nos muestren sus contornos y dintornos –es decir, los súbitos despertares que vemos en la película, ¡y aunque sean para despertar a otro sueño!–, lo que nos permite, como espectadores, desenterrar entre todas las capas de sueños y de mentiras, y saber que no anegan nuestro lado de la pantalla. ■

El rostro de mi padre

Jacobo Cardona Echeverri

Antropólogo y escritor, jcardona.echeverri@gmail.com

Un cuerpo humano medio contiene suficiente azufre como para matar a un perro.

Olga Tokarczuk, Los errantes

Yo tenía dieciséis años y una tractomula había despedazado a un loco que, desorientado, vagaba por la autopista. El sanatorio se hallaba localizado en las afueras del pueblo y de vez en cuando alguno de los enfermos lograba llegar al parque principal. Siguiendo las luces, decía la gente. Mi padre me llevó a verlo. Sin bajarme del auto, a través de la ventanilla, vi una pierna separada del resto del cuerpo atravesada en la carretera y más adelante una masa sanguinolenta. La gente miraba como hipnotizada y algunos se secaban el sudor del cuello con pañuelos rojos. Era un pueblo de tierra caliente y llevábamos poco más de un año viviendo allí. Dos policías de tránsito gesticulaban y soplaban sus silbatos intentando evacuar los automóviles que reducían la velocidad a medida que se acercaban al cuerpo cercenado, algunos se detenían, como si fueran a comprar un boleto, un tiquete. En aquella época me sentí miserable por primera vez; decanté un odio contra el ser humano que aún perdura. Me convertí, sin saberlo, y aunque creí olvidar el asunto, en un adolescente reiterativo y monotemático que, cada vez que se le presenta la oportunidad, mira el horror a través de la ventanilla del auto de su padre y luego decide bajar. O eso creía. Cercado en Montreal por una nueva ola de contagios del Covid-19 me entero de que mi viejo morirá de cáncer. Y yo me escondo bajo las sábanas, me arropo, y sueño con quedarme para siempre así, petrificado de miedo, con los ojos cerrados ante la inmensa autopista del futuro donde los locos sucumben mientras olfatean los destellos de la noche.

Hace pocos días comenzó el otoño. Manchas rojas, naranjas y amarillas tiñen las arboledas. Mientras moría de cáncer de estómago, Wittgenstein escribió un tratado sobre los colores. Las ardillas cruzan la calle junto a mi casa buscando en los jardines las provisiones para el invierno. Los

carros siguen su camino con indiferencia. Leo en el periódico que al Valle de Aburrá están llegando las aves que escapan del frío del norte. Halcones, gavilanes, gallinazos de cabeza roja. Algunas atraviesan el cielo en su recorrido hacia los bosques, incluso estiran el trayecto hasta Argentina, otras se establecen en la ciudad. En el río Medellín y en los humedales de los municipios del norte del área metropolitana pueden verse patos barraquetes y águilas pescadoras. En Colombia, los patos son excesivamente perseguidos por su carne; en la costa atlántica los cazadores cocinan semillas de arroz, les agregan veneno y las esparcen en las fuentes de agua donde las aves se alimentan. Indiferentes al mundo de los hombres y al margen de sus pandemias, los pájaros repiten ciclos marcados en sus huesos y su sangre. Tal vez, alguno de esos especímenes que hace unos cuantos días sobrevolaba Montreal haya pasado la noche en un árbol frente a la urbanización donde descansa mi papá. En marzo regresarán a casa, surcarán esos cielos camino al norte, en busca de la primavera. Para entonces, lo más probable es que él haya muerto. Las noticias que me llegan no son alentadoras, tampoco claras. Cáncer de colon con metástasis hepática. Busco en Google y me hago una idea general del problema. Me doy cuenta de que el colon es el intestino grueso, y no solo su terminación, como había entendido en la escuela, también me entero de que Jarabe de Palo y Pantera Negra fallecieron por la misma causa. Y mientras muchos familiares asumen sus propias estrategias de evasión, una elección tan agotadora como la lucha a sangre fría, que van desde la confianza en el poder curativo de la divinidad hasta la resignificación del tumor que lo ponga en iguales condiciones a una úlcera, yo pregunto por WhatsApp cuánto tiempo le queda. El oncólogo no sabe, me dice, puede morir mañana mismo o durar muchos meses más, eso solo lo decidía Dios, también me recomendaba viajar inmediatamente. Ninguna de sus conclusiones me pareció



satisfactoria. Fue en ese intercambio de mensajes que descubrí que usaban la palabra “bicho” para referirse al cáncer; así también algunos llamaban al Covid-19. La odié. Odié esa especie de complicidad coloquial, casi condescendiente, con una enfermedad que surgía de tus mismas entrañas, una flema desprendida de tu código genético, tu carne comiéndose tu propia carne, tu cuerpo conspirando para autodestruirse. Pensé que una extensión maligna de los órganos, casi inaprensible, que creaba sus propios vasos sanguíneos y que lo molía todo en medio de dolores infinitos no podía ser llamada así. Incluso el tratamiento, ya sea curativo o paliativo, es contra ti mismo, ataca tu cuerpo y no a una cucaracha invasora. Ellos decían “bicho” y yo inmediatamente pensaba que estaban muy cerca de afirmar que el cáncer nos enseña cosas, y a unos cuantos metros de considerarlo una bendición, una oportunidad para conectarnos con los otros, con las cosas “realmente importantes” de la vida. Justo ahora que te mueres. En el fondo, aquello no era más que síntoma de un pensamiento fallido, como si buscaran fantasear, envalentonados, con la enfermedad o el dolor. Me pregunté si papá sería capaz de controlar el miedo. Es medio cobarde, pensé en algún momento. Luego me pregunté quién era yo para juzgarlo, para juzgar su miedo. Así empezaba esto: odiándome a mí mismo.

Cuando por fin pude hablar con él a través de una pantalla, luego de que él pasara una larga travesía por salas de urgencias y lúgubres cuartos donde había sido succionado, cortado, inyectado, dopado, irrigado, me encontré frente a ese horror que yo reclamaba en el WhatsApp como un boxeador ebrio en un bar. Su voz era otra voz. Una cascarita. Apenas levantaban vuelo sus palabras, su respiración trepanaba cada sílaba. Era una voz venida de ninguna parte, fantasmal; la silla que cruje cuando nadie se sienta en ella. Había algo al otro lado de la línea, pero no había nadie. Por eso, como buscando cerciorarme de algo, al día siguiente me comuniqué con él por videollamada. En un par de meses había envejecido veinte años. Por primera vez en su vida, y mirando de frente la pantalla con sus ojitos apagados, me dijo emocionado “estás hermoso, hijo mío”.

Esa noche, cuando caía la primera nevada del año, y en contra de cualquier bosquejo sentimental desprendido de mis elecciones estéticas, pienso en mi viejo mientras escucho a Nick Cave despedirse en el *Ghosteen* de su hijo muerto.

Las aerolíneas, mientras tanto, ante el cierre de fronteras entre Colombia y Canadá, me ofrecen largos itinerarios y especifican con asteriscos los intrincados protocolos de bioseguridad. Despertar de repente en un mundo donde la mayoría de los aviones siguen estacionados, mientras las células invasoras, los virus globales y los pájaros continúan sus trayectos. Entonces, me pregunto sobre el riesgo de mi visita. Papá se encontraba en ese momento en el apartamento de mi hermana, con quien desde hace varios años no me llevo muy bien, y aunque habíamos vuelto a hablar a raíz de la enfermedad, había dejado muy claro que no me recibiría en su casa. Quedarme en otro lugar implicaría viajar diariamente, en medio de aquel caos apocalíptico, para verlo. ¿Y si llegara a infectarlo?, ¿y si debía permanecer encerrado a causa de alguna cuarentena? Me hice esas preguntas como las haría un niño que busca resistirse a una clase en la que debe exponer una tarea de biología, como ese adolescente que en un pueblo de tierra caliente evita mirar a un muerto despedazado en la carretera.

Empecé a valorar lo improbable, que mi padre sobreviviría, y entonces, aplacé el vuelo hasta mayo. Calculé que para esa fecha él o yo ya estaríamos vacunados. También habría terminado mis clases de francés. Me digo cosas para justificar mis elecciones, pero ya sé cómo terminará esto que escribo.

Había descubierto que aquello me tranquilizaba: seis horas diarias frente a una bienintencionada profesora que solo atinaba a sonreír cuando alguien se quejaba de que la escurridiza *E* se abriera o cerrara, o simplemente desapareciera, al vaivén caprichoso de una especie de moho escapado del *Trout Mask Replica*, o de que el noventa se llamara *cuatro-veinte-diez*, como en un idioma que no se ha inventado del todo. En aquel salón de clase yo era el único que hablaba español, y eso, de cierta manera, me resguardaba, creaba una distancia sanadora. Estudiábamos en un sótano cerca de la estación Berri-Uqam, pero aquello era nuestra torre de Babel privada: un texano llamado Jonathan Smith, igual que el gato de mi primera novela; un sirio pintor, estudiante de informática y con pinta de galán de telenovela turca; una rusa que no tenía muy claro cómo había colapsado la Unión Soviética y que pensaba que la fiesta de Halloween era demoníaca; un ucraniano supervisor de efectos especiales que había empezado su carrera “pintándole” dos pelos al oso que destruyó

a DiCaprio en *The Revenant*; una iraní microbióloga, amante del *fitness* y fan de René Higuita; un indio cantante que ansiaba grabar su primer disco de música romántica; una libanesa que nunca lograba acertar el género de las palabras, y se reía al fallar; un griego con la voz más bella del mundo, tanto, que provocaba atraparla en el aire y besarla; una vietnamita que no hablaba ni pizca de inglés o francés y con quien solía toparme a la salida de la estación del metro. Con ella, precisamente, recorría el corto tramo hasta la escuela. En silencio. Y siempre se lo agradecí en secreto. A veces, bajo los paraguas, giraba la cabeza hacia ella, como si buscara cerciorarme de que seguía caminando conmigo, entonces me devolvía la mirada y sonreía.

Lo que en otra época hubiese significado tedio e irritación, se convertía en estos días en una especie de terapia. Aprender un idioma nuevo es como aprender a vivir otra vez. Te enseñan los números, las letras del alfabeto, la variedad sutil y turbadora de los sonidos. Te comparten unas reglas secretas. Aspiras a dominar una lógica y a reconocer las excepciones. Poco a poco, el *Yo soy* transformado en *Je suis* alborota la ilusión de pensarse distinto. Aprendes la conjugación de los verbos esenciales para saltar la barraca y armar un campamento al otro lado: *ser, tener, poder, desear*. Uno se hace a sí mismo en la repetición. *Je me réveille à 6 h., je prends le déjeuner, je m'habille*. Repito hasta que la lengua se haga rutina, como rutinario es el cuerpo verdadero. Y a la par de ese bucear en la gramática extranjera, el volver a comenzar como un niño en sus primeros años de escuela: las reglas para escribir una carta, para sacar una cuenta de ahorros, para dar la hora, para pedir un favor. Y yo seguía cada indicación, a mis cuarenta y tantos, y a pesar de considerar muchas de aquellas señalizaciones como algo inútil, al estilo de una clase de caligrafía o digitación, con atención y esmero. Me aprendí los meses del año con el mismo fervor con el cual redactaba una tarjeta de felicitación para unos amigos imaginarios que recién se habían casado. Aprendí a decir si algo estaba sobre una superficie o simplemente más arriba con el mismo cuidado con el que antecédía un sustantivo con un determinante partitivo. Con desprecio lánguido, escenifiqué el diálogo quejica de un enfermo que va al doctor en busca de ayuda para el dolor de espalda. Poco a poco me hacía mayor en un planeta de cedillas y eses mudas mientras que el anterior se hacía pedazos. Allí renazco y asumo la certeza de que nunca más regresaré a casa.

Leo a Natalia Ginzburg:

Hay una cierta monótona uniformidad en los destinos de los hombres. Nuestras existencias se desarrollan según leyes viejas e inmutables, según una cadencia propia uniforme y vieja. Los sueños no se realizan jamás, y apenas los vemos rotos, comprendemos de pronto que las mayores alegrías de nuestra vida están fuera de la realidad. Apenas los vemos rotos, nos oprime la nostalgia por el tiempo en que bullían dentro de nosotros. Nuestra suerte transcurre en este alternarse de esperanzas y nostalgias. Mi marido murió en Roma en las cárceles de Regina Coeli, pocos meses después de que dejáramos el pueblo. Ante el horror de su muerte solitaria, ante las angustiosas alternativas que precedieron a su muerte, yo me pregunto si todo esto nos ha ocurrido a nosotros, a los mismos que compraban naranjas en la tienda de Girò y se paseaban por la nieve. Entonces yo tenía fe en un porvenir fácil y alegre, lleno de deseos satisfechos, de experiencias y de comunes empeños. Pero aquella fue la mejor época de mi vida, y sólo ahora que ha huido para siempre, sólo ahora, lo sé.

Hacerse invisible es olvidarse del cuerpo, hablar es olvidar que se habla. El enfermo, por el contrario, es alguien que recuerda constantemente su carne. Es curioso, cada vez que pensaba en él, me recordaba a mí mismo siendo niño. ¿En qué tipo de hombre me convertiré cuando mi padre haya muerto?

A principios de los noventa vivíamos en Nariño, un pueblo en los límites entre Antioquia y Caldas, en el centro mismo de la nada. Allí también se experimentaban, incluso en niveles de furia mucho más desproporcionados, los ecos de la violencia narcoterrorista que estallaban diariamente en las grandes ciudades. Ya no eran solo las peleas espontáneas en las cantinas, (Nariño era el pueblo de Antioquia con más cantinas por kilómetro cuadrado del departamento) ejecutadas a machete con etílico desparpajo o los ajustes de cuentas tras un negocio truncado, sino una campaña sistemática de exterminio contra un clan familiar. Ramón Isaza, comandante paramilitar del Magdalena Medio y malhadado cómplice de Pablo Escobar, emprendió una venganza contra las personas que, a finales de los sesenta, habían asesinado a sus padres para quedarse con sus tierras. Posteriormente, como parte de la promoción del proyecto político de las AUC, y que descansaba en la construcción de una narrativa contrainsurgente, esa historia cambió: “en realidad”, había sido la guerrilla la culpable del despojo. La plaza principal de Nariño se convertía, casi cada fin de semana, en escenario de muerte. Se hablaba de sicarios que

llegaban en helicóptero desde Medellín, hacían su trabajo, y desaparecían nuevamente, esta vez como sombras que se perdían en el monte. Lo más seguro es que subieran desde La Dorada por la antigua vía Medellín-Bogotá. Lo cierto era que aparecían de repente con el estrépito del fuego. De esta forma fueron cayendo no solo los objetivos centrales de la venganza, sino también amigos, socios de los negocios, compañeros de mesa en una cafetería. Cada vez que sonaban los disparos, yo me asomaba a la ventana tratando de descubrir si alguna de aquellas víctimas era mi papá. Uno de los tantos colaterales. Prefería asomarme y ver lo que ocurría, a esconderme y esperar que me avisaran en caso de que la tragedia me concerniera. Ahora mismo me horroriza pensar que a mis trece años enfrentara la realidad de las ejecuciones como parte de mi vida cotidiana. Era natural que mataran gente como en una película de vaqueros, era natural que papá pudiese caer en un cruce de disparos o como efecto del cálculo erróneo de un asesino. Una de mis imágenes felices de siempre es verlo salir ileso por debajo de la cortina metálica a medio cerrar de una cantina. A esa edad, me parecía imposible vivir sin él. La pregunta sobre su ausencia no solo buscaba conquistar el conocimiento sobre la naturaleza del aliento espiritual y emocional que él suministraba, sino también sobre la sobrevivencia material. Sobre todo, eso, la sobrevivencia en un mundo de dinero, mujeres y carros: ¿cómo llegaría la comida a la casa?, ¿cómo pagar la luz?, ¿cómo pedir rebaja en un granero? También me preocupaba, y aquello estaba lejos de ser una simple aflicción secundaria, ser el centro de atención, el hijo de uno de los muertos. Dar la cara en el colegio. Eso me avergonzaría. Cosas de niños, creo.

La contracara de la violencia inscrita en la pérdida del padre es la pérdida del hijo. Cualquiera de los dos eventos conlleva la desaparición de ambos. Y he ahí su energía literaria.

A principios del año, una productora cinematográfica me contactó para que les ayudara a pensar un guion sobre la vida de un famoso bandolero conservador de la época de la Violencia. Aunque el interés inicial al elegir este personaje surgía del éxito mediático de algunas recreaciones audiovisuales recientes sobre criminales reales, la productora buscaba desarrollar una mirada más oscura y menos elogiosa. Lo que tenían hasta el momento, un tratamiento de veinte páginas escrito por unos guionistas mexicanos, abordaba la historia bajo una perspectiva de *thriller* melodramático, bastante

complaciente, por cierto. Algo donde podría encajar perfectamente bien Manolo Cardona, una especie de cruce entre *John Wick* y *Pasión de Gavilanes*. El principal problema de aquel enfoque, al margen de la acumulación arbitraria y abusiva de las escenas de acción, era la ausencia del componente político a la hora de establecer las motivaciones de los personajes. El bandolero pierde a su familia a manos de los liberales cuando todavía era un niño, y tiempo después, él mismo perderá a su propio hijo en una emboscada del ejército. Esos dos elementos no hubiesen ocurrido sin el marco de referencia de la confrontación bipartidista. Es por eso, concluí, que el arco dramático debería redirigirse hacia el duelo de esa infancia perdida, lo que en términos visuales y simbólicos podría ser representado mediante el enterramiento ritual de un cuerpo. El desenfreno asesino, ahora desideologizado por la traición que significó el Frente Nacional, no sería otra cosa que la búsqueda incesante de un cuerpo. De sí mismo siendo niño y de su propio hijo (¿y el de la nación también?). Yo nunca seré padre y ya hace mucho dejé de ser niño. He logrado evadir aquel estado de vulnerabilidad absoluta. No necesito a nadie que me guíe en el mundo, nunca me sentiré perdido por perder mi descendencia. El mundo, a grandes rasgos, cabe en mi mano. Papá morirá pronto, ahora estoy seguro de eso, sin embargo, él había dejado de serlo hace mucho. Él ya no tenía respuestas para mí, ninguna estrategia o clave secreta, ni siquiera era un amigo, pero aun así yo continuaba siendo su esperanza. Su hijo. Yo cumplía ese papel en la medida en que coincidían nuestros principios morales más elementales y a la hora de esforzarme por inflar su orgullo de progenitor, esa tontería histriónica de la niñez: “estoy aquí, pa, mira cómo nado de bien en el río”. Yo soy antropólogo y escritor, así que él entendía mis éxitos como excentricidades con pocos beneficios económicos que, de cuando en cuando, ameritaban alguna mención periodística, la verdadera hazaña para resaltar en las fiestas familiares. Al margen de cualquier limitación, esa fe persiste como el ritmo de la respiración. Necesariamente seré su hijo hasta el último minuto. Después de ese instante final, estaré libre y abierto para mi propia muerte.

¿Te traiciono, pa, cuando dejo de pensar en tu sufrimiento?

A los doce años tuve una gata gris con rayas negras. Una noche, cuando todos dormíamos, empezó a llorar, un quejido hondo y carrasposo que se esparcía por toda la casa y nos irritaba. Mi

papá, desde su cuarto y manoteando a ciegas las trazas del sueño, me gritó que la calmara de una buena vez. La acaricié un rato y le ofrecí comida, pero fue inútil, por lo que la escondí debajo de las sábanas de mi cama, intentando mantenerla quieta con inocentes sugerencias y declaraciones de cariño. Obviamente, el llamado de la naturaleza desbordaba el alcance de mi influencia. Tal vez todos ignorábamos que estaba en celo y que no estaba en nuestras manos otorgarle consuelo, pero por el simple hecho de que técnicamente el animal me pertenecía, el jefe de la casa descargó en mí, con sus fuertes reclamos, la responsabilidad de preservar la tranquilidad de la familia. Desesperado por la situación, encerré a la gata dentro de una pequeña caja de madera y la cubrí con tapetes y cobijas. El ruido que se filtraba del interior parecía el lamento de un alma atravesada por las sucias agujas con las que se cosen los recuerdos en el infierno. Algo insoportable. Tanto, que La Voz —el terrible engendrador extendía las fauces de su poder desde el interior oscuro de su cuarto como un dios desde el inaccesible olimpo— me obligó a echar al animal a la calle. Junto a su puerta lloré y supliqué por el pequeño felino, pero no pude hallar ni una pizca de compasión. Lo peor es que debía ser yo quien la sacara de la casa. ¿Qué producían en mí los gritos de aquel hombre? El miedo.

El miedo.

El miedo.

El miedo.

Se gestaba allí un abismo de sentido sobre el que intento saltar todos los días de mi vida. No lo veo, pero levanto la cabeza al frente y siento que debo sortearlo. ¿De qué estaba hecho ese grito? De la carne adiestrada en el castigo. El sudor y el temblor, las palpitations. El cuerpo recuerda el grito y yo debo alejarlo, en cada nueva ocasión, con mantras, giros verbales, hechizos, repetirme que el universo es indiferente y la muerte un murmullo, que “ellos” solo son humanos.

Llorando, tomé a la gatita y la llevé en mi pecho hasta la puerta, abrí y me detuve un momento ante el denso silencio que cubría la calle. Miré sus ojos amarillos, ¿qué habrá pensado de mí, que la traicioné, que no la quería? Caminé hasta la acera de enfrente, la besé en la cabecita y la dejé en el suelo. Entré a mi casa y me asomé por la ventana. La gata se había quedado en el mismo sitio, acurrucada, con los ojos abiertos a la noche y el llanto

tambaleando en su boca. Y como si fuera una historia de Dickens, justo en ese momento, dos borrachos pasaron caminando y al verla la patearon. El animal voló a la calle, planeando sobre las ruidosas carcajadas. Lentamente, la gata regresó al mismo sitio donde yo la había dejado y, como en esa misma historia de Dickens, algo en mí murió esa noche para siempre.

Al día siguiente, la gata ya no estaba.

Cada vez que veo un “bobo” en Montreal, ese cándido ser que camina torcido y con la boca abierta echando babas, me acuerdo de Colombia.

Y entonces, decidió suspender la quimioterapia. Así, de repente, optó por no continuar. Cansado del vértigo, los hipos eternos, los estreñimientos. La enfermedad empezó a engullirlo con rapidez. Envuelto en una maraña narcótica y despojado de su voz, apenas podía hablar con él. Su afonía era el reflejo físico, material, palpable, de la pérdida del ánimo. Sin voz, era un emblema; yo intentaba hablar con la idea de mi papá, ya no más con mi papá. “A través del sonido, se cuestionan los límites del mundo físico, incluso amenazados o destrozados por la inestabilidad”, advierte David Toop en su magnífica monografía *Resonancia siniestra*. Le pedí a un amigo sacerdote que lo visitara, que calmara sus angustias morales en caso de que las tuviera. Esa misma noche soñé que lo había visitado un exorcista con la pinta rococó de Elton John, y que yo detenía el ritual para permitir que su espíritu se convirtiera en un avión. Desperté llorando. Por aquellos días revisaba mi nueva novela para su publicación, una versión *Mad Max* del paramilitarismo en Colombia, y eran mis propias palabras sobre la destrucción las que me obligaban a parar y salir a caminar, a recuperar el aire que los brotes de una primavera fría dispensaban sin condiciones. La nueva estación hacía ruido: un alboroto en el cielo de los pájaros que regresaban desde el sur a Montreal. También empecé a sufrir el síndrome de la cabeza explosiva —algo que en otra época fue asociado a demonios o extraterrestres—, a sufrir de brujismo. A pesar de todo, agradecí su malhumor de los últimos días. La rabia por tener que marcharse: “Y tú, padre mío, allá en tu cima triste, /maldíceme o bendíceme con tus fieras lágrimas, lo ruego. /No entres dócilmente en esa buena noche. /Enfúrcete, enfúrcete ante la muerte de la luz”.

Me construiste una balsa de guaduas que se desbarató en medio del río y una casita de madera que llamé El búnker porque decías que era igual al de Hitler.

Me regalaste un acordeón que nunca aprendí a tocar.

Me enseñaste a manejar.

Me hiciste un semáforo de cartón para una tarea escolar que yo rechacé por encontrarlo casi perfecto.

Me dijiste que la única herencia que me ibas a dejar sería el amor al trabajo, y te fallé en eso. Tampoco aprendí a valorar el dinero.

La anécdota del billete que rasgas en dos pedazos que hacía reír a mis amigos la narré en una novela que se ganó un premio.

Me hiciste una fiesta de graduación de quinto de primaria y contrataste un mago y una bailarina semidesnuda.

Me enseñaste a ser un hombre de palabra.

Te amenazaron de muerte.

Me subiste a una moto y a un caballo antes de que cumpliera tres años. Aprendí a medir el mundo a través de su velocidad.

Me regalaste una máquina de escribir y un libro de hipnosis.

Fuiste el primero en llevar un betamax al pueblo. También el primero en vender manzanas.

Me abrazaste millones de veces y continuamente me decías que me querías.

No sabías nadar y no te gustaba el fútbol.

Le pusiste una sirena a nuestro carro y mandaste a dibujar una calavera pirata en la puerta del conductor.

Medio ebrio le preguntaste a un tío si su hijo era tan güevón como el tuyo.

Sabía cuando hablabas por teléfono con tus amantes porque no se escuchaba nada, apenas susurrabas, como si tramaras algo.

Tuviste un restaurante al que llamaste Lonchería la 33, y un bus escalera que rodó por un abismo.

Me contaste chistes de Cosiaca.

Lo primero que publiqué fue gracias a ti. Cuando tenía doce años, me convenciste de mandar a *El*

Colombianito una carta que promovía las cualidades turísticas de Los termales de El Espíritu Santo (un tío era su propietario).

Me apoyaste cuando te confesé que realmente estudiaba antropología.

Me invitabas a tomar aguardiente y escuchar tangos, como si fuera un amigo, un socio de algo.

Te negaste a que yo prestara el servicio militar.

Yo no quería ser como tú, lo sabías, y eso en el fondo te enorgullecía.

Te llamabas Gustavo.

Es lunes, son las cuatro y media de la tarde y papá ya no está en la Tierra. Suena Green Grass en Spotify cuando leo el mensaje en el teléfono. Mi hermano menor me envía un video de cinco segundos de su agonía. Sus ojos perdidos; ya solo estaba el animal, cuerpo que se extingue. Lo borro de inmediato, pero sé que nunca olvidaré esa imagen. Por los rigores de la pandemia, solo será cremado dos días después. Pensé en su cuerpo muerto, cuerpo rígido, amortajado, quemado. Su carne abrasada por la candela, sus ojos derritiéndose, su pelo chamuscado, y luego los huesos triturados. Su calavera, ser sin ser. Murió y la vida sigue transcurriendo igual. Como si quisiera ofenderme. La tarde insiste en seguir siendo tarde, aquí, sobre las gradas de la cancha de fútbol americano desde donde busco la forma de comprender su partida. Pero no hay ninguna razón ni significación más allá del fenecer. No es algo que pasó por algo, una *concordancia*, como tampoco la palabra *pedra* o *pierre* esconden nada que las vinculen al mineral. Este silencio. Este silencio por todas partes. Una certeza: Nunca podré hallarlo nuevamente. Ahora tiene el rostro que tenía cuando yo era niño.

Los padres son una cosa potentísima de la naturaleza. Siempre han estado ahí, no aparecieron, eran parte del flujo fijo de las cosas, del ensamble de la realidad, como el sol, la lluvia, las calles. Antes de tener conciencia de nosotros mismos, ellos ya nos conocían. ¿Cómo es posible que algo así pueda desaparecer? ¿Cómo es posible que de repente desaparezca un río, una montaña, el viento? Recuerdo cuando él me preguntaba, como queriendo conocer un secreto y con la esperanza de obtener la respuesta correcta de un antropólogo, qué sucedía después de la muerte. No pasa nada, pa, le decía, todo se acaba. Luego se agarraba la quijada y se quedaba pensando.

Seguía embargado por la duda. Ahora solo yo puedo darme cuenta de que no me equivocaba.

Ya no tengo a nadie a quien me interese sorprender.

Mientras tanto, termino mi quinto nivel de francés. Por una extraña coincidencia, la profesora argelina nos confiesa que hace un año perdió a su esposo, y la estudiante rusa, hace apenas un par de meses, a su madre. Ambos por el coronavirus. La palabra muerte en francés es una palabra difícil de conjugar, incluso en pasado compuesto. Se expande el silencio en las pantallas de Teams y siento que puedo ponerme a llorar en cualquier momento. Yo solo era un punto en un mar de oscuridad. Me hallaba en el estado emocional contrario al que exaltan las ceremonias fúnebres, sin interés por declarar la importancia de mi propio muerto. De ningún muerto. Durante mucho tiempo la pandemia será el tema frecuente de las conversaciones, una fórmula para romper el hielo. A los tocados por la tragedia, aunque en algunos casos no hubiese sido por el virus, nos embargará el desafío de escoger la respuesta ante la pregunta recurrente de la pérdida que constantemente realizarán los demás. En mi caso, tal vez eluda la invitación a participar de algún protagonismo mórbido contando que durante ese par de años intenté aprender francés. Una anécdota inferior. Me serena el hecho de que todos morirán, esa constatación cercana. Perder a alguien es hacerse más pequeño, liberarse un poco del propio peso, una condición que deberíamos cultivar como norma de vida. Reconocernos entre todos al vernos de frente a la misma altura. No más personas inigualables. Repetirnos, como repetimos las palabras de un idioma nuevo hasta que todo sea invisible y así, tal vez, perdiendo la conciencia del sentido, recuperar el orden del mundo. 🌑

¿Se acuerda, papá?

Ramón Pineda

Periodista, docente, callejero, elfadehomero@gmail.com

No sé por qué estoy así de tranquilo. Hace rato que dejé de creer en los fantasmas... pero sé que usted anda por ahí. Tal vez quiera saber como se ve este mundo en su ausencia. Tal vez está juzgándonos, juzgándose. Debería sentirme culpable, papá. Yo aquí, desnudo, anudado a ella, en esta cama ajena, en este cuarto cómplice. Y usted allá, muy acompañado, pero ido.

Me dan tedio las salas de velación. No quería ir, para llorarlo no era necesario acercarme al ataúd, estar al pie de ese cuerpo por el que la sangre ya no circula, ¿para qué mirarlo a esos ojos que ya no miran? No, papá, usted no es el de ese cajón rodeado de flores y de gente. Estar muerto no es tan sencillo... Mañana me pondré algo blanco. Voy a llorar, pero también estaré contento.

Gracias, papá, por permitirme estar con Laura esta noche. Me creí incapaz de hacerlo. Apareció en la época en que usted comenzó a apagarse. Ahora tengo miedo a vivir lo que seguirá después del entierro. Tan melodramático que soy, suelo pensar que amar me cambiará la vida. Si pudiera sentirla siempre cerca, como ahora, pero no será así.

No es mujer de un solo hombre, de una sola historia. No se le pide quietud al viento. Lo supe ese día que salió corriendo por el centro, sin fijarse en los carros y en los rostros que la miraban sin entenderla. Si la hubiera visto, papá. Ella toda histriónica, recitando que cinco Lauras la habitaban, que nunca había logrado conciliarlas, que esa noche, la víspera de su cumpleaños, lo único que necesitaba era una terraza donde ver el amanecer del que quería fuera el primer día de su nueva vida. Pero no lo vio. Antes de que el sol saliera, de tanta adrenalina, de tanto trago, se quedó dormida. Despertó al mediodía.

Sí. Debería sentirme culpable. En el velorio mis hermanos resistiendo el sueño, recibiendo pésames, atendiendo a los asistentes, recordando pequeñas cosas de usted, de su agonía. Es más duro para mamá. "No es lo mismo, mijo", me replicó esta mañana cuando la abracé y le dije que no iba a estar sola, que ahí estábamos nosotros. "No es lo mismo, mijo, ustedes son mis hijos, pero él era mi marido". Ahí le cuento, papá.

Qué se me iba a ocurrir que hoy dejaría de ser virgen. Suena raro, pero sí, los hombres también tenemos nuestra primera vez. ¿Y usted papá,

con quién la perdió? No creo que haya sido con mi mamá. Tenía 35 años cuando la conocí. ¿Con quién fue? Qué poco sabemos los hijos, ¿no? Seguramente fue con alguna muchacha de cantina, en esos pueblos y caminos que decidió recorrer desde que se fue de la casa a ganarse la vida. Si lo estoy calumniando, avíseme, jálame las patas, quítame las sábanas. Muchas veces quise saber por qué un campesino como usted se casó tan viejo. ¿Será que en el fondo nos parecemos, y le podían más las ganas de andareguear que de tener un hogar fijo? O ¿es que estaba esperando a mi mamá?

Es que es raro, usted a esa edad, metido en una escuela, aprendiendo a leer y a escribir. Y ahí ella, diez años menor, enseñándole. La profesora se enamoró, seguramente de esas manos a las que les enseñó a garabatear el abecedario y que luego, con más firmeza, se aventuraron a escribir algunas cartas apasionadas, como esa que usted le envió para decidir la fecha de la boda, esa que sus hijos encontramos rebujando papeles. A que usted no sabía que conocemos esa carta, que mi hermana Amparo la pasó a máquina y que todos tenemos una copia. Si todavía fuera de carne y hueso le notaría el sonrojo.

"Querida Mariela" así empezaba. "El lunes te esperé mucho, no sé por qué no viniste, te esperé tanto. Me dio una tristeza tan grande, que amanecí enfermo". ¿Se acuerda, papá?

Luego le decía que unas señoras le habían aconsejado casarse en octubre, que en noviembre es mejor no hacerlo porque las mujeres se ponen muy celosas y mi mamá sí que lo era. A la final la boda fue en diciembre, ¿cierto? No, no me conteste, que ahí sí me asusto. Con el susto que nos llevamos todos en la sala de velación es suficiente. Ese muchacho estaba sentado en la mesa al frente mío, creo que tomándose un tinto. Laura y yo vimos a los dos matones sacar las armas. No nos dio tiempo ni de espabilar. Esa cafetería es muy encerrada y los balazos sonaron duro. El sardino quedó listo, ahí tirado. Ni nos dimos cuenta qué pasó con los sicarios.

Una muerte sin nostalgias, sin oportunidades... si lo hubieran matado en otro lugar, o por lo menos en otro momento que no fuera su velorio, papá. La sangre, los gritos, la Policía... No me sentí capaz de continuar allí. Quedé como abobado. Gracias a eso estoy aquí. No vieron problema en que me



fuera para la casa. Me salvé de los rosarios. Por mi salud mental estuvieron dispuestos a sacrificar la integridad de familia que permanece unida en las honras fúnebres del jefe.

Qué se me iba a ocurrir que hoy haría el amor. *No quiero dormir en mi casa, allá no hay nadie, me da miedo*, le dije a Laura. Ella me entendió. Y aquí estoy, en la de ella, con su mamá en la habitación vecina y contenta de que su hija esté amaneciéndome conmigo. “Desde que está con vos ella anda como más tranquila, menos acelerada, por lo menos anda con alguien de su edad y ha dejado esa obsesión por los hombres mayores. Es que esa muchacha no se halla en ninguna parte” me dice a cada rato doña Luz.

Y cómo va a hallarse, si desde el comienzo, la vida no le permitió tener raíces. Laura no conoció a su papá, se murió en un accidente once días antes de que ella naciera. Para colmo, él era el amante, no el esposo. Y su nacimiento y la verdad del adulterio llevaron a que el matrimonio de doña Luz se acabara. Dos años después llegaría otro esposo, pero igual, siempre fue la hija de nadie, la hija de un fantasma.

Laura y yo aprendimos a compartir nuestros secretos desde que nos conocimos hace ya un año en la universidad. No sé en qué momento nos miramos con deseo y, todos razonables, hicimos el trato de intentar enamorarnos, de ser una pareja. Ahí donde usted la ve, dormida, relajada, la muerte suya le ha dado duro, se le alborotaron los recuerdos de ese papá que nunca tuvo, que no ha podido reconstruir ni con la foto tipo cédula que logró robarle a la mamá de algún baúl. No más ahora estábamos viéndola y reconociendo que a pesar del engañoso blanco y negro, tienen los mismos ojos.

“Bueno, pero ya dejémonos de nostalgias, quítate esa ropa y dame un abrazo” me dijo mientras se desnudaba. No me pidió nada más, solo esperó mi decisión. Yo quería, ¿pero cómo hacerle eso a mi mamá, a mis hermanos? Usted propició este encuentro, ¿cierto? Me invitó en el día de su muerte a conocer, poro a poro, por primera vez, esas intimidades que hasta ese momento solo las había vivido en mi cabeza, en tantas novelas, en tantas películas...

En los últimos meses la vida nos cambió mucho, papá. De las repetitivas cantaleas sobre la fe en Dios y el buen comportamiento, quedan escenas borrosas. El tiempo todo lo cura, dicen por ahí. Ahora lo que más me habita de su presencia son sus meses de enfermedad. Ese hombre de cachaco, campesino, minero, electricista, conocedor de lugares y de gentes, con vozarrón y cuerpo amoldado a oficios de albañil, se ha ido quedando atrás y ahora tengo en la cabeza ese que fue perdiendo la capacidad de mantenerse en pie, que ya no podía salir solo de la casa, ese

hombre recluso en un hospital, que enflaqueció, que comenzó a quedarse en silencio... usted que se paraba en el corredor de la casa a conversar todo un día con los vecinos.

Me dolió, créamelo. Ese cáncer que le infló la barriga, su diarrea constante, el cuerpo en los meros huesos. Cómo nos cambia la vida, ¿cierto? El hombre orgulloso de su hombría, ese se fue, papá. Usted se buscó muy dentro al otro capaz de aceptar sin una queja su inutilidad. Cuando me preguntaban si lo quería, contestaba que “claro” pero con cierta reserva. Tuvo que llegar usted a ese estado de incapacidad para darme cuenta de que era verdad ese querer. No sé qué día fue, nadie estaba para bañarlo. Yo lo hice. La mano y el jabón recorriendo débil, medrosamente su cuerpo. “Por ahí también, no le dé pena” me dijo conciliante. En ese momento comprendí cuánto lo subvaloré, papá. Los dos nos creamos un abismo. Usted pensando que yo era torpe, demasiado delicado para ser su hijo, guardando cierta frustración porque no aprendí su oficio. Y yo renegando ante mis amigos de su autoritarismo, de su poca inteligencia.

Sé que de nada sirve que se lo diga ya, cuando no sé si me pueda oír, pero yo a usted lo quiero. Eso fue lo que le quise demostrar cuando decidí amanecer algunas veces en ese hospital público, sacrificando las noches que para mí son la mitad de la vida, sin importarme que al otro día tuviera clase de seis. Entendió mi lenguaje, ¿cierto? Por eso comenzó a requerirme para trasladarlo de un lugar a otro, cepillarle los dientes, acomodarle la almohada. Aunque mis hermanos estuviesen cerca, usted pedía que yo lo hiciera. En ese tiempo aprendí a bajar la cabeza. Fue raro darme cuenta de que necesitaba de su reconocimiento. Solía negar lo que me importaban sus regaños, cada opinión suya de mí. Mentira.

Su cuerpo no resistía una operación. Fue usted quien decidió renunciar a los médicos. Volver a casa era entregarse sin resistencia a la muerte. No sé qué imágenes le pasaban por la cabeza en esos momentos, pero creo que pensó mucho en su mujer, en sus hijos, las pruebas de su existencia, de que amó y fue amado. Ayer usted tenía los ojos vidriosos, los labios resecos. En su habitación un grupo de monjas y viejas rezanderas. Me enojé, ese montón de vecinos no tenían ningún derecho a irrespetarlo así, papá. Velarlo antes de tiempo. Sentí que le robaban el aire, su intimidad de agonizante. Por un instante usted pareció como despertar de la agonía, miró a mamá y sacando una voz que ya como que no le pertenecía susurró ese “Dios te salve, Mariela”. Así se despidió de ella.

Yo tenía la razón, usted se sentía incómodo con tantos rezos, esperó a que todas esas viejas se fueran. Como por acuerdo, en la casa quedamos los de la familia. “Me muero al mediodía”, advirtió usted la noche anterior. Di vueltas en la casa.

Pasaba de la sala a mi cuarto, o al baño o a cualquier otro lugar que no fuera su cama. No quería verlo morir, no. Era mejor huirle a esa imagen que quién sabe por cuantos años me perseguirá.

Me asomé. Lo rodeaban seis o siete de mis hermanos. Una de ellas, sentada a la derecha de la cama, le humedecía la boca con un algodón. A la izquierda, mi mamá, con sus ojos llorosos, como yéndose a la par que usted se iba. En ese instante se levantó y ese borde quedó desocupado. No sé por qué, dí la vuelta y me senté allí. Ese era mi destino, ¿cierto? acariciarle la mano mientras usted, con los ojos mirándome, reprimía un gesto de dolor, el último movimiento de ese cuerpo de setenta y seis años. “Mi papá se quedó” gritó mi hermana. Sí, se quedó quieto para siempre.

“Me duele el alma” se quejó días antes de entrar en agonía. Que no le duela más, papá, no se preocupe. Usted ya cumplió. La casa no se va a caer, estoy seguro. Yo, el menor, veinte años cumplidos, me iré pronto. Por eso no le prometí quedarme para cuidar de mamá. No me lo puede reprochar, usted se fue de la casa cuando apenas tenía trece, permítame que se lo recuerde. Cómo nos cambia la muerte. Antes no habría podido decidirlo. Usted ha sido mi cómplice, lo sé, por eso no hay razones para sentirme culpable. Cuánto temor sentí al recorrerle, Laura, a que me vieras desnudo. ■

La chica de mis sueños

Mauricio Ceballos Montoya

Abogado, Comunicador Social-Periodista. Amante de los animales, los libros y la música. Es columnista habitual de laorejaroja.com. Es el director de la emisora digital La Zona Gris. Creador del colectivo narrativo Bitácora de Relatos, mauroceballo12@gmail.com

Quizá esto sea una locura. O quizá sea solo como la vida, una gran metáfora. Pero lo cierto es que trataré de contarle todo como en una crónica. Así sea con el único objetivo de expiar mis culpas y acallar mis recuerdos.

Los sueños empezaron cuando cursaba séptimo semestre. Así, de un momento a otro, comenzamos a vernos siempre en mis sueños. Y era muy curioso porque empecé a verla de una forma recurrente, hasta 3 o 4 veces por semana. Al principio no le puse mucha atención a esos sueños. A ratos ni me acordaba de lo soñado. Pero hubo uno en especial, en el que ya, definitivamente, no pude ignorarlo más.

En el sueño una persona nos presentaba y yo le decía que ya la había visto antes, quizá en otro sueño. Reímos y, acto seguido, nos fuimos a comer un helado. Me dijo que se llamaba Giselle y que estaba en nuestro país, realizando una pasantía, pues era del Estado de Jalisco, en México. Larga fue mi charla con aquella joven mexicana que además de ser simpática, era sexi y muy agradable a la vista.

Al día siguiente de lo soñado, no podía apartarla de mi mente. Llegué a estar tan obsesionado, que la buscaba con la mirada entre las chicas de mi semestre, pero nada. Giselle se negaba a aparecer en mi vela. Pero a la noche siguiente, se dejó ver en mi sueño. Yo, intenso como era, aproveché para preguntarle más datos de su vida. Como por ejemplo, ¿Dónde hacía su pasantía y en qué? ¿Cuál era su teléfono? Y demás cosas para que cuando estuviera despierto la pudiera buscar. Me dijo que era estudiante de medicina y me mencionó el hospital donde estaba haciendo sus pasantías. Me dejó, además, su número de móvil, que yo prestamente anoté en una libreta. Pero como fue en un sueño,

obviamente el número anotado no apareció por ningún lado al día siguiente.

Como un loco me dirigí al hospital donde sabía podría encontrarla, pero por más que busqué, nadie me pudo dar razón de la chica. Además, después de un rato, la búsqueda me pareció absurda, pues era en mis sueños donde aparecía y, por tanto, nada tenía que ver con la realidad. Días más tarde, soñé que iba y la buscaba a dicho hospital y ¡bingo! Ahí sí la encontré. Me dijo sus horarios y hasta quedamos de vernos un fin de semana. La situación, aunque descabellada, me estaba pareciendo interesante, pues nunca había anhelado tanto dormir como en esa época. Y así seguimos encontrándonos en los sueños. Cada día compartíamos más y yo ya me estaba obsesionando con aquella bella joven. Llegó a tal extremo la cosa, que un día me acosté con un ataque muy fuerte de migraña y ella en el sueño me dio una pequeña receta que, naturalmente, me sirvió. No me atrevía a contarle a nadie de mis experiencias oníricas, pues me tomarían por un chalado. Pero ello no impidió que continuaran ocurriendo; meses más tarde nos hicimos novios. Yo trataba de memorizar los lugares en los que compartía con ella para después, despierto, ir a buscarla allí, pero nada. Definitivamente hacía parte de mi imaginación. Y esto me daba tristeza porque era verdad, ya me estaba enamorando de aquella chica que, literalmente, era la chica de mis sueños.

De esta situación le hablé a mi mejor amigo, quien con su practicidad habitual me dijo que era mejor así, ya que todo lo que me imaginara podía suceder, pues era un sueño. Así, por ejemplo, si nos queríamos ir de paseo a su tierra natal, ¡zas! Con solo pensarlo, ¡ocurriría!

No lo había pensado de ese modo, pero al hacerlo me tranquilicé, pues mi amigo, como siempre, tenía razón. Un día me dijo que definitivamente quería quedarse acá en el país, pues se sentía muy enamorada y no quería volver a México. ¿Y tus estudios? Le dije muy asustado. Me dijo que ya había hablado con las autoridades académicas de la universidad en Guadalajara, que lo único que le faltaba era mi aprobación. Todo esto en el sueño me parecía bastante lógico y, conmovido, le dije que si era por mí, podía quedarse a mi lado, pues yo estaba igualmente enamorado.

A la mañana siguiente, ya pensando en lo soñado, razoné en lo absurdo del cuento, pues no existía y partiendo de esa premisa podía ir o quedarse indistintamente. Y así se lo manifesté a la noche siguiente. Confundida me dijo que no me entendía ¿Que esto es un sueño dices? Sí, repliqué. Esto es un sueño que yo estoy soñando. Tú no eres real. Llorosa se alejó unos pasos. Entonces, si esto es un sueño, ¿cómo explicas que esté aquí en Colombia y trabajando en ese hospital?

No. Todo es mi imaginación. Le respondí con todo el aplomo del que fui capaz. Pero al ver que ella no se lo tomaba bien, me desdije y le propuse que olvidara ese comentario. ¡Hagamos como si nada hubiera pasado! Contenta, aceptó mi propuesta y a los 5 minutos ya nos andábamos riendo de cualquier ocurrencia.

Y así pasaron más de 3 años en los que en la vida real estaba más solo que un champiñón, pero mientras estuviese dormido tenía una linda novia que me contaba su día a día en el hospital, las relaciones con sus compañeros, los casos médicos que tenía a su cargo y todas esas rutinas que tienen todos aquellos que hacen parte de un trabajo tan intenso como lo es el del personal de la salud. Yo a mi vez, le contaba sobre cómo iba terminando mis estudios en ingeniería. De hecho, el día de mi graduación, anhelé que ella estuviera allí. Naturalmente, no estuvo. Pero en la noche, viví nuevamente la ceremonia de graduación, pero esta vez sí estaba con ella. Y así me la pasaba viviendo los grandes acontecimientos de mi vida, de manera doble. Una vez en la realidad y otra en mis sueños donde siempre estaba Giselle.

Tiempo después, se me ocurrió proponerle matrimonio. Encantada aceptó, aunque solo me planteó un interrogante: ¿pero, dónde vamos a vivir?, ¡recuerda que yo pago arriendo en este cuchitril

cerca del hospital! Le dije que viviríamos en mi casa, que yo ya había hablado con mis padres y estaban de acuerdo. Esto sería temporal, mientras conseguía un empleo decente. Al mes siguiente, ya era casado en una ceremonia eclesíastica con mucha elegancia. En el sueño pude conocer a sus padres que vinieron desde México junto con su hermana mayor que vivía en Tenochtitlán.

Lo mejor de todo era que despierto no asumía ningún compromiso y mucho menos el de vivir con alguien más. Pero cada noche, llevaba una vida como cualquier recién casado. Hacíamos el amor, reíamos, ajustábamos la convivencia y todo lo que un matrimonio joven asume en el día a día.

Y aquí, a punto de ejecutar la decisión que ya tomé, reconozco que el habérmelo tomado como un juego, fue quizá mi peor error. Y es que jugué duro. Quise salir con mujeres reales, pero era como si Giselle se diera cuenta de todo, pues inmediatamente en mis sueños, no solo me reñía sino que sufría con mis infidelidades. Por eso opté por no volver a involucrarme con nadie. La vida de casado también empezó a agotarme, pues en los sueños terminaba tan cansado, que al día siguiente me levantaba sin fuerzas para ir a trabajar.

Cinco años después, Giselle enfermó. De pronto, se empezó a sentir mal y luego de un diagnóstico hecho por una colega en el hospital donde trabajaba, se concluyó que tenía un cáncer muy agresivo en el páncreas. Su salud se deterioró rápidamente y como su marido, fui testigo de su decaída, a pesar de los esfuerzos que amigos y colegas hacían. Yo no podía estar más angustiado. Ya en la vida real, en mi trabajo, con mis amigos o en mi casa, no podía dejar de pensar en ella. Y un día ocurrió lo que me temía. Giselle murió. Mi mejor amigo, otra vez con su pragmatismo, me consolaba diciendo que era solo un sueño y que por ende, nada había pasado. Pero a esa altura de mi vida, yo ya no sabía si lo que vivía despierto era lo real, o si lo que vivía con Giselle no lo era.

Otra vez vinieron sus padres y su hermana por aquel cuerpo que tanto amé. Y sí, me quedé solo, pero más enamorado que nunca. Pasé a ser viudo a mis 26 años. Estuve en terapia psicológica porque, como dije, ya no era capaz de distinguir lo real de lo onírico. Después de tantas terapias, he llegado a la conclusión de que sin ella no puedo vivir. Esa es la gran verdad y por eso hoy, antes de

quitarme la vida, dejo esto por escrito, para que por lo menos, se piense en que, como lo dije al principio, la vida en sí misma es una metáfora. Tal vez yo no viví. Tal vez solo fui un sueño de alguien y, por ello, me encontré con mi Giselle en un sueño. O tal vez, sí soy real y Giselle también. No lo sé. El caso es que hasta aquí llego yo. Me voy, porque sé que mi esposa me espera en esa dimensión donde no hay hambre ni enfermedad. Me voy para encontrarme, por fin, con la chica de mis sueños en una sola verdad. Me voy para que los recuerdos se fusionen con mis sueños y seamos uno en el eterno presente. 🖼️



Los narcisos mueren ahogados

Novela ganadora del Premio Distrital de Novela Corta
Germán Vargas Carrillo del Portafolio de Estímulos de
Barranquilla. Capítulo IV, fragmento

John William Archbold

Licenciado en Ciencias Sociales, Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe.

Docente universitario y periodista cultural, johnwarchbold@hotmail.com

Una tarde Renata me llamó por teléfono y me invitó a su apartamento. Dijo que Sergio había tenido que viajar urgentemente y que regresaría al día siguiente. Acepté encantado. La verdad era que me estaba muriendo de ganas de verla. Para ese momento, muy a mi manera, le estaba siendo fiel; me sentía tan afortunado de ser su amante que no me apetecía considerar a otra mujer. No digo que no se atravesara una que otra en mi camino, pero no porque yo lo buscara. Cuando estaba con ella no experimentaba ningún tipo de prevención. Tener a Renata era una comprobación de que podía lograr cualquier cosa, que los límites habían perdido poder de contención ante mí. Por eso, al llegar a la recepción, ya no sentía inquietud alguna. Al contrario, me enorgullecía imaginar lo que el celador podía estar pensando: que este pecho se restregaba con el sudor de la mujer del afamado productor al que todos rendían pleitesía y que solo yo tenía la capacidad de doblegar.

Pero esa noche el portero hizo algo más que mirarme. Apenas llegué, llamó para anunciarme y, después de hacerlo, me entregó un paquete y me pidió el favor de que se lo entregara a Sergio. Yo, por supuesto, salté enseguida; le pregunté si acaso él estaba. Me dijo que sí, que no hacía mucho había llegado. Le pregunté si estaba seguro y lo confirmó. Me dijo que lo vio por las cámaras del parqueadero cuando salió de su carro y tomó el ascensor en el estacionamiento. Pensé en marcharme, pero ya me habían anunciado, puede que con él mismo, así que de camino al ascensor pensé en la excusa que daría por mi

presencia de improviso y a esas horas. Estaba mentalmente preparado para encontrarme a una Renata nerviosa, pero para mí sorpresa estaba muy tranquila, envuelta en un pequeño vestido de encajes que jamás le había visto. Me extrañó que me saludara con un beso. Le pregunté si todo iba bien. Ella me dijo que sí, completamente despreocupada. Algo estaba mal, pero Renata parecía tranquila. Le pregunté si Sergio había llegado, lo cual negó.

—El celador me dijo que lo vio entrar. ¿No será que sospecha algo y está esperando por ahí para tomarnos de sorpresa?

—Para nada —dijo sonriendo con incredulidad—, no te hagas ideas locas.

—Es en serio. ¿Qué tal que quiera pillarnos *in fraganti* y luego matarnos?

Renata se echó a reír.

—¿Pero qué barbaridades estás pensando? Sergio no está en la ciudad.

—¡Este tipo me dijo que vio llegar su carro!

Se quedó callada medio segundo, pero enseguida repuso.

—¡Fui yo la que salió en su auto! Estaba en la farmacia.

—Pero dijo que lo vio subir en el ascensor...

—No hagas caso. Ese hombre no sabe lo que dice.

Empezamos a hablar en la sala mientras nos tomábamos algo, el mismo ritual previo que habíamos repetido cualquier cantidad de veces. Creo que lo hacía para que constatará lo bella que estaba, cuánto se había arreglado para mí, la reafirmación de que no era una de esas tantas a las que podía coger desde el inicio y como quisiera. Esta vez, por fin Renata dejó de presionarme para que tomara un trago y me permitió beber tranquilamente un jugo sin azúcar. Esa noche yo estaba muy deseoso. Ya me daba suficientes largas en pleno ajetreo, de manera que no dejé que la conversación se extendiera. Me acerqué y empecé a tocarla y a besarla. Para ese momento, entendía muy bien cómo funcionaba Renata, siempre respondía rápidamente si le apretaba la cintura y le besaba el cuello, luego metía mis manos por debajo de su *panty* y ponía mi dedo índice y anular sobre la entrada, sin meterlos, para hacerle un movimiento circular suave mientras le mordisqueaba un pezón. Cuando se humedeciera más, era el momento de meterlos un poco, con las yemas hacia arriba, para moverlas hacia atrás y hacia adelante. Ese sencillo procedimiento la llevaba a exigir que se la metiera en menos de cinco minutos y en esta ocasión no fue menos efectivo.

Renata me tomó de la mano, yo no dejaba de apretarle una nalga con la otra. Mientras caminábamos a la habitación, sentí un estornudo que vino del cuarto de huéspedes. Renata me miró asustada; el miedo en sus ojos me hizo saber que no era yo quien tenía algo que temer. Mis mecanismos de alerta estaban tan activos que en un solo movimiento alargué la mano y abrí la puerta, Renata trató de detenerme, pero no fue lo bastante rápida. Cuando miré adentro, encontré lo último que esperaba ver, pero, al mismo tiempo, algo que no llegó a sorprenderme del todo. Sergio estaba adentro, sentado en la cama, con la almohada puesta en la cara en un intento de disimular otra sacudida. Frente a él estaba un televisor encendido, la pantalla tenía una imagen fácil de reconocer para cualquiera de los presentes: era su habitación matrimonial. Yo miré a Renata. Él se puso de pie, se encogió de hombros y la miró con ánimo de tranquilizarla.

—De todos modos íbamos a hablar con él...

La escena era tan bizarra que yo no podía creer que la estuviera viviendo en primera persona, mucho menos entender o al menos conjeturar de qué se trataba todo. Sergio dijo que yo merecía una explicación, así que con voz y cabeza baja me invitó a la sala. Ellos caminaron delante de mí mientras yo sentía que me pesaban los zapatos. Renata estaba apenada, no me miraba y en varios momentos vi que tenía deseos de taparse la cara. Sergio, con un ánimo sosegado y conciliador, empezó su disertación. Dijo que primeramente debía disculparse, que se imaginaba que yo me sentía incómodo e invadido en mi privacidad, que por favor no me hiciera malas ideas, que ambos me tenían un gran aprecio. Entonces confesó que esas extensas reuniones o montajes problemáticos que lo ausentaban de casa nunca habían existido. Siempre estuvo allí. Cada una de las noches en las que me había follado a su mujer estaba observándonos a través de una cámara escondida en uno de los travesaños del techo. Entonces empezó a explicar la parte compleja, esa en la que yo debía entender cómo un hombre podía observar desde otra habitación que alguien se cogiera a su esposa. Vino el discurso clásico de los muchos años de matrimonio, de la parsimonia en la alcoba, luego me contó cómo juntos habían buscado alternativas antes de alcanzar un inquietante descubrimiento. Sergio no solo toleraba ver a su mujer con otros hombres, lo disfrutaba tanto que algunas noches, después de verme sobre ella dos o tres veces, él mismo le hacía el amor excitado de saber y sentir que sobre ella estaba mi sudor, que en su interior seguía depositado mi semen. Si esa confesión no me había sorprendido lo suficiente, Sergio agregó que ya estaba cansado de observar a lo lejos y quería estar ahí, en la misma habitación, viéndolo todo en vivo. Renata y él habían discutido la posibilidad de contarme, pero temían mi reacción.

—Tú, evidentemente, no eres el primer hombre con el que compartimos esto —explicó Renata—, pero sí el más especial. Yo me siento muy bien al estar contigo y a Sergio le encanta vernos juntos. Generalmente nosotros decimos la verdad desde el comienzo, pero tú nos agradabas tanto que no quisimos arriesgarte como amigo. No sabíamos cómo lo ibas a tomar, de modo que nos planteamos esta alternativa.

—Y como decía antes —agregó Sergio—, y aunque suene contradictorio, siempre te hemos visto con respeto. La verdad, ahora que lo sabes me gustaría

que no te sintieras cohibido y siguieras compartiendo con nosotros, ahora con más libertad...

No contesté nada, no podía hablar. Todo era tan abrumador que se me dificultaba incluso pensar. Las zonas de mi cerebro que aún funcionaban después de ese corto circuito indicaban que tenía que irme de allí. Me levanté, me disculpé con ambos y salí del apartamento. Cuando estuve fuera del edificio, sentí que volvía a respirar. Tenía la sensación de haber sido abducido por unos extraterrestres ¿Qué clase de locura era esta? A pesar de que entre Renata y yo no había surgido ningún tipo de romanticismo, lo que había sentido, yo conmigo mismo, era una completa mentira. Me sentía superior todo el tiempo, creí que me burlaba de Sergio al acostarme con su mujer en su propia cama, cuando era exactamente lo contrario. Me sentía utilizado, ultrajado. Pero gracias a esas impresiones llegué a un punto que me dio un parte de tranquilidad. Entendí que la importancia de la relación que había establecido con Renata no era por ella misma, ni por lo mucho que me gustaba, sino por lo que ella representaba. Era la esposa de un hombre acaudalado y poderoso, uno de los pocos que podía hacerme doblegar, porque tenía muchas cosas que yo, tal vez, jamás tendría. Acostarme con ella era mi modo de cobrar una revancha, de burlar su supremacía, pero ahora me daba cuenta de que una vez más estaba al servicio de un hombre como él, de esos que con solo nacer tenían el mundo a su servicio, y yo, que me imaginaba un bárbaro desafiante, había resultado ser un simple lacayo de sus perversiones. Era frustrante corroborar que ellos, los tipos como Sergio, a la larga son invencibles. 🍷



Dámaso

Carolina Sanín Paz

Escritora, carolinasaninp@gmail.com

I.

Las horas son el lado largo de las cosas.

Vamos por lo largo de las horas.

Para deshacer el engaño me puse a recorrer el día.

No hay nada posible que esté fuera de un día.

Dije: «Cuando alcance el principio de la noche, no huiré de donde estoy».

Dije: «¿Qué encierra esa puerta?».

En la nueva noche, en la diana, veré lo que no ha estado y me he hecho creer.

Tomaré flecha y aguja.

El día no es la vía por la que voy, sino la que me lleva. Llegará conmigo a donde vaya, donde sé que va, donde lo surten.

La noche es el día por dentro.

«Espera el día supremo», dicen. «En el día supremo lanzas la mirada y te conoces de perfil, y luego notas que te miras, y enseguida, nada».

También lo llaman «el día sorprendente» y «la residencia de la fe».

Es tu doble.

Me dije, para que la salida comenzara: «Entra en la mañana. En la manera como pasa. Entra a través del arco que la enmarca y del arco con que te dispara. La libertad está en el cambio de la luz».

Sé que mi tiempo está vacío en el momento en que no quiero creerlo.

Este camino, esta costura hacia después y hacia el ocaso, es occidente. Lleva a «lo que es demasiado tarde» y a «aquello de lo que queda poco».

Es el modo de agotarse y el modo de poder.

Voy hacia la raya del Sol antes del fin: esa luz abajo, luz tendida, grano, atardecer, perder, nocheamiento.

Allá sabré cómo me metí.

Me siento mentir intensamente.

II.

Comienzo, cuento:

He inventado a un hombre en la mirada de un desconocido y he sentido ganas de enfermarme. Tengo mi edad. Me llamo así. Es martes.

¿Qué nombre darle a la calle del fraude, opuesta al subir de la mañana aunque no sea su paralela, ni su contravía, ni el año, ni el sueño, ni el globo, ni el sentido, ni la noche, ni el ahogo?

Entré por la calle del corral.

El hombre del hombre: lo creí sin tener con qué creerlo.

En mí, él está forzado por mi adivinanza. Afuera, repite que me quiere sin quererme, se levanta tarde, tiene buena suerte y agradece lo que llama «mi abundancia», que es mi enamoramiento, o sea, él mismo.

Al escribirlo voy perdiendo la intuición que habría podido tener sobre el caso, la trama que podría concebir y, nuevamente, la verdad.

Un texto es el rito de sacrificio de una idea.

Está en mi hombro derecho, que me duele tanto.

Pienso que pronto no podré levantar el brazo. Quiero levantarlo para saludar, desde la orilla, un barco que deja la mañana.

¿El día llega a su fin tarde?

Donde termina soy capaz de desmentirme.

Un hechizo es la imposición de un deseo que no ha nacido en el tiempo diurno ni el nocturno. Hechizarse es enviarse a conseguir lo que ni se concibe ni se cree.

En mí me han hechizado las tres hermanas raras y la señora Macbeth: «Es ese. Tú eres su llegada. Mira qué bonito. ¿Quieres sentirte como en la tarde fresca? Triunfar es que él te abrace. Ponle nombre y llámalo para que seas feliz y sé feliz y llámalo».

Ahora invoco el sueño para deshechizarme.

Prepararé, dormida, una receta con la que me reclamen. Uniré partes que hayan sido separadas de cuerpos improbables. Haré con la cosecha un cuerpo feo. Acudirá la fealdad en mi favor.

Antes de darme al sueño que une, debo vivir el día y recolectar en él las partes. Y a esta hora, con tanta luz, no es fácil ver en partes.

Nació catorce o dieciocho años después de mí, en el barrio donde vivo desde el mes pasado; en el mismo hospital nacimos ambos, donde nacen los bebés que deberán ser ricos en este país de pobres que se asoma a cada mundo por el lado de los basureros y que aspira a soñar con que alguien dice: «Parece la realidad de todos».



Podría ser un hermano mío tardío. Mi madre habría podido parirlo más o menos a la edad que tengo ahora, y él, mi amante, habría sido como Juan el Bautista, solo que no es mi amante, y yo no soy su madre.

Soy Salomé, y este día va a ser la cabeza servida.

Un hombre en él quisiera querer a una mujer. Llegar a una mujer. Llegar a ser una mujer.

No nos conocimos. Nos buscamos. «Estoy siguiendo tus pasos», dijo.

Puse, como una espada entre los dos y como miel entre los dos, el otro camino: mi vicio de salirme del destino, de soltarme. Una serpiente. Me acosté sobre la hierba de la soberbia. Me tendí a embellecer la belleza. En mi ministerio puse a mi enemigo.

«Que sea más mío, más, más, más mío. Que sea más alto. Veámoslo más».

Tal vez aborté a mi único hijo —o a mi hija— en el mismo año en que él nació, y ese es nuestro vínculo: esa mirada sin sol. Tal vez.

He hecho brevemente los papeles de su madre adoptiva, su profesora, su patrocinadora, su clienta y un viejo dulcemente cagado, enamorado de él.

Dios de la bandera de las faldas en la brisa, de las cuatro de la tarde, de las mesas de madera: permite que yo no vuelva a creer que lo que tengo no es nada.

Que pueda darles el consuelo de varios cielos a las figuras que mi cuerpo hace en el tiempo.

Dios de la pantera: que haya inspiración contra la influencia.

Que no vuelva a apegarme a lo apagado, dios de las parteras.

Le gusta que lo vea desnudarse, tocarse y alargarse. Se mira las rodillas. Se mira la mano. Dice que baila muy bien y que yo seguramente no. Me pregunta si me gusta ver cómo se acaricia. Después de haberme mostrado, él mismo responde que me gusta ver cómo se sacia.

Se paró delante de mi repisa y vio una foto de mi hermano muerto cuando tenía la edad que él tiene ahora —era hosco, oscuro y bello—. Levantó el dedo índice para señalar y preguntar que quién lo había matado, y acercó el dedo hasta rozar con la yema, desconcertante y seductora, el centro de los labios de la imagen.

Le pedí que me diera un beso. Dijo que se olvidaba de dar besos. «Toma». Se agachó y acercó la boca, apretada como el culo.

Teme que algo vaya a entrar en él.

No perdió un centavo, ni un gramo, ni un milímetro.

No se retrasó, pero no va a llegar.

Y aquí pongo mi nombre, escrito a mano.

III.

Quiero la comunicación sin conocimiento. La aparición. La consideración que es encarnación. El terror en la cara y la desaparición que no tiene lugar. En el orgasmo.

Él finge derramarse en mí. Gime y me seca. Se ahorra bien a toda hora.

Uno se toma de la mano: una palma con los dedos de la otra, a la espalda, y así, detrás de uno mismo, va.

Hay que seguirse, pues el día tiene un solo camino.

Una sola cosa crece de la mujer que es uno: su sombra a medida que la luz avanza y a medida que se cierne el tiempo.

Debes encontrar en qué país estás sentada bajo un árbol de ramas horizontales como rieles que van a los países anteriores y siguientes, mientras también estás aquí cayendo, en esta esquina, creyendo que deseas a un hombre que nunca ha tenido una amiga.

Sus gracias sin virtudes.

Quiero que me rechace la belleza, y luego quiero ser explotada por ella. Que la belleza comercie con mi alma.

Ferozmente me hago el mal. Me cobro con intereses laberínticos.

Yo tendré la queja. Él, la historia de haber recogido manzanas en mi casa.

Dice que soy demasiado vieja para él, pero que quiere tener mi vida a la vista: mi salida.

Me pregunto si es más tonto que siniestro, y caigo en el instante de terror: no podré saberlo ni después del cometa, ni en las entrañas de un crimen, ni al cabo de ochenta vidas, y tonto y siniestro son lo mismo, y no tengo que hablar de nadie, sino lavarme con arena.

Descubriré a su madre en la entrada de un cine. La reconoceré enseguida. Nos miraremos, y ella me dirá: «Sabías que no».

Mi amor esquivo, escaso, simulado, encerrado.

Vamos juntos a beber del pecho de tu madre.

Me ha contado que cuando se hizo amigo de su amigo, en la adolescencia, «Él no se encontraba y se encontró en mí». No ha leído ninguno de los libros que he escrito, pero proclama que me admira. Le gusta cuando mi nombre casi puede oírse en el viento. Le gusta su tono con mi voz, y a mí me gusta la imagen que componemos: este joven sinuoso enchispando la rabia de las señoras que me odian y encauzando la tristeza de los señores que me odian.

Pido que se forme un orden que me convenza de sentarme en el año que me arruina y de dejarlo a él donde surge, en mi niñez sin perdonar.

Vamos, amor, a bebernos a mi madre.

Me levanto antes del Sol. Escribo que madrugo para no perderme el nacimiento del día que ve a mi amado vivir, pero leo que si uno se levanta muy temprano, antes de que la luz aparezca, tiene la ocasión de ver brillar, en todo su fulgor muerto, la deshonestidad de su corazón.

Quiero ver mi engaño como una moneda, pagar e irme.

Tal vez anoche me dormí llorando.

Si estuviera en el campo, oiría cantar un gallo.

¿Las gallinas se despiertan temprano, como los gallos? ¿Y se ponen enseguida a incubar, si han puesto un huevo?

Cuento las cosas que he incubado: la palabra. Otro libro. Uno más. Una miseria. Una amistad.

¿Amor puede acumularse, sumar amor a amor, sumar calor, y que le salgan plumas y ojos? Si quiero más a alguien que cuanto lo quería antes, ¿eso significa que al cariño le han salido partes, patas o riñones, definiciones?

Qué joven es. No tanto como cree. A su edad, yo ya quería no regresar.

No estoy con él: no estoy de su parte.

Me manda una foto de su verga empuñada. Al verla, se me ocurre que el borde del glande contempla la base de la uña del pulgar. Son dos penes, uno mayor y otro menor, hermanos. Sus manos me recuerdan algo que tengo que recordar y temo. Muy redondas, muy cuadradas. Parecen apoyadas en la cintura. Parecen el verbo «apostar». Deben de ser las manos de su padre.

Ahora va conmigo en la boca. Va mascándome. Por los caminos canta que me quiere y también que no me quiso y yo lo quise, para que lo quieran más los hombres que quieren prenderme fuego y los que dicen que quieren calentarse en mí, que son los mismos.

La esterilidad de este amor, su pureza de saliva, me exhibe muerta entre sus manos feas.

Tengo el monte enfrente.

A sus ojos se les sube su sonrisa.

Esa mirada hermosa tendría que ser verdad.

Llegué a pensar que era más linda que yo y que se me echaba en cara.

Me dijo una niña en mí —un cuerpo, una niña extraordinaria, un cuerpo pequeño—: «¿Por qué lamentas tanto hacerme el bien?».

Completamente desnudo no parecía desnudo.

Él es mi envidia: hace un rato, en este mismo cuarto en otro cuarto, era yo la adorada. Yo era la joven. Sobre mí se inclinaba un hombre maduro como ahora me inclino sobre este potro.

Mi pelo se derrama. Mi cabeza.

Me envidio.

Se fortalece. De él sale un hombre para mí, que enseguida se guarda nuevamente.

Estoy solamente sin él, comprimida, desdoblada, santa, hundida, doble, pasada, descrita.

Quizás pensó, por mi cuchillo, que yo era un varón. Me ha sucedido antes: uno de los hombres que hay en un hombre cree que soy otro hombre porque me planto y me endurezco, y entonces puede por un día quererme como a un igual, pero luego se da cuenta de que, después de todo, con todo y la firmeza perseguida, soy una mujer.

Ve la extensión profunda de la noche, y huele mi perfume y huele su desprecio.

¿Me ha pasado siempre?

Cuántas coartadas, cuánto llanto, cuánto filo para un cuchillo sin falta.

Se excita conmigo, pero yo sé que la excitación no es lo mismo que el deseo.

Digo que lo quiero, pero el eternecimiento no es lo mismo que la entrega.

Le pregunto si sabe quién es Ganimedes. Le digo que esa vez Zeus se transformó en águila.

Es bello y no quiero que lllore.

Sí quiero que lllore.

IV.

Emprendo el día vigilando, protegida por la luz, encubierta por las cosas que ansían ser vistas, disimulada entre ellas, aspirando a ser oscuramente vista, con mi vela apagada, penumbra de impaciencia y penumbra propia, desamada, preguntada pocamente, sabiendo o no sabiendo que el camino del día no es una decisión, sino la sombra que hace uno en el surco.

Pero eso ya lo había dicho.

«Déjame dejar de repetir. Señálame lo que sí pertenece a mi conjunto; lo que cae entre mis estrellas, que no se ven de día. Sigue contándome cómo iba a ser yo, cómo habría sido».

A pesar de todo, cada día soy más libre.

A pesar de ser libre, este pesar.

El impulso de escribir tampoco se llama «deseo».

No hago esta canción porque quiera, sino porque el tiempo pasa.

V.

Me despierto antes de que suba el Sol.

Me dicen: «Antes del Sol anda uno. Luego, con el Sol, uno no está solo. Anda un, dos, un, dos». Estoy medio dormida, con el pelo enredado como amanecen las crines de las yeguas por el juego de las brujas, y la trenza y el ensueño me distraen de estar rota.

En lugar de repararme, me reparto.

Me hace falta.

Me late.

No doy un peso por él.

¿Y si el Sol es lo que miente, y la niebla de mi idea de amor es lo no nacido, lo inmortal?

Te estoy hablando, dios de la granada. Dios de las hembras que se tensan hasta volverse raya y, pasada la raya, su propio camino recto. Si no me dejas ver la justicia, hazme comprender la integridad.

Otra noche, en lo oscuro del campo, un cachorro de zorra se asomó a mi ventana. Miró fijamente hacia adentro, y supe que la luz lo anonadaba. Descubrió entonces otro tiempo, un día en la noche, el día del enamoramiento, de la adulteración. La electricidad: la mentira. La casa visible sustraída al tiempo verdadero.

A mediodía, el corazón ya sabe dominar.

Bogotá la horrible es dorada en enero, y vacía, como una corona, pero escasa.

Imagino que en mi caminata he tocado el norte y la montaña. Hacia la salida, donde el bosque ya ralea, me pongo a contar de uno a mil. Me propongo sentir la materia de cada número que repito mentalmente —su espíritu, su clima—. Los números no están prometiéndome el futuro, sino cumpliéndose en presente, y uno tras otro, solapándose, no son cantidad, sino infinito. En el 11 ensayo un modo de vida diferente del 895. Camino cada vez más lento, pues uno se demora más en el 791 que en el 22; pues tarda más en dictarse y en ponerse, por ejemplo, «cuatrocientos cuarenta y cuatro», debajo de la lengua o en el ceño, que «veinticuatro».

Exploro estas estancias —la colmena— mientras mi amor cuenta plata.

Entre los números de uno a mil, aparecen su edad y la mía: veintinueve y cuarenta y cuatro. Treinta y dos y cuarenta y nueve. Veinticuatro y cuarenta y dos. Cuarenta y tres y sesenta.

Cuando llegue a mil y me haya orientado en la cámara salvaje de cada cifra, podré dejarlo. Contar es cortar el hechizo.

En el campo, cerca de la casa donde el zorrillo descubrió la luz humana, hay una quebrada. Corre y rapidece.

Salgo del bosque, y es como si saliera de la nube.

Ahora estoy pasando por una estación de gasolina.

Ya es la tarde. Es de bajada.

VI.

Serían las tres si el mundo no estuviera muerto.

Yo vi que el fondo del mar es moledura de huesos, sin mariposas que sean serpientes.

Ya voy lejos de mi casa, por entre ruidos como mi casa.

Paso bajo el Sol, para que me escandalice y su piedad me ordene ver que no he querido.

Amo a un muchacho que es todo nuevo y tenuemente fiero, y no lo amé.

En plena luz todo se ve viejo. Uno acepta que deseo y guerra son despliegues del cansancio.

Esta es la tarde. Es más joven y más rica que los dos.

Estoy llena: no como un cofre, sino como un tambor, y viene un ritmo que no es «con, sin, con, sin, sin, con, sin, sin, con».

Una mujer es una hembra humana. No es un gusto. Soy yo.

Sus ojos se parecen a la margarita y no a los míos, que son cabezas de pájaros que se buscan ciegos con el pico.

A la margarita y no a los míos, que son de acero que corre.

No somos hermanos y no somos iguales.

Decoro mi corazón blanco.

Que llegue la invasión del amor, y celebremos que no tendré en mi cama a otro igual de bello que él, sino al más bello.

En la puerta hay una figura. O, como se dice en el abanico de un libro, «Se recortaba una figura en el umbral».

Me emociona imaginar que en el futuro habrá una mujer con mi exacto dolor, y me atrevo a imaginar a las que están en el pasado con mi dolor original.

Puedo ponerme a sentir lo que siento.

Todo el mundo muere de amor. Es impresionante. Nosotros, nosotras, todos, juntas. No existe otra causa de muerte. Cualquier otra causa es mentira.

VII.

He llevado mi falsedad encima, durante el día, como el manto de la invisibilidad, para que no me roben lo que no tengo, sin saber de qué color es, hasta saberlo en la lengua.

Uno puede ver el futuro, si ensaya y se esfuerza. Si llega a tanto poder de tanto pensar bien. Si se disciplina y se centra y se dispersa como debe, llega a ver el futuro. Llega, si sabe lo suficiente.

Pero el interior de otra cabeza no lo verá jamás, jamás.

Un día descubrirás el aspecto que tienes en la celda de otra alma. Vista desde afuera, tu interpretación incompleta, tu deforme dibujo en las ondas, tampoco será la verdad, pero sí la libertad.

La mentira es la respuesta a la pregunta del rey Lear: «¿Cuánto me quieres?».

Es cualquier respuesta a la pregunta «¿Cuánto?».

Me aliviaré si llueve.

No olvides que los hombres por quienes has llorado han llorado por ti, ni que en todo lugar hay un hombre que te pone en una balanza contra la mitad de su amor.

Algo puede ser a la vez farsa y necesidad.

La juventud se cree sincera, aunque se obligue a traducirlo todo y lo traduzca mal.

La juventud quiere ser joven, estar empezando y seguir delante de la puerta.

¿Qué sigue siendo, en mí, mi juventud?

A mi edad uno no guarda cartas para encontrarlas luego.

En mi casa hay frutos. Tal vez hojas. Una sola flor.

Al deshojar la flor, no digo: «Me quiere mucho, poquito, nada», sino «Como no me quieres, que me quiera el mundo». No deshojo, sino que desgrano.

Dios de la granada, dios del arte de transformar una margarita en un girasol, dios del desgarro y de la horma: dime con qué responderte.

Algunas personas son trampas.

En otra vida fui su abuelo. En esta vida estoy siendo su abuelo.

Hay dos bellotas en mi mesa de madera: una verde, que ha caído prematuramente, y una dorada, lista para ser semilla y empezar. La verde es la que perecerá.

Fui su esposo. Me escondió un secreto incluso en la agonía. El secreto era su piel. Su piel se atravesaba. Soy oscura y tengo un vestido amarillo. Él es mi padre. Mi madre ha muerto de parto. No conocemos a nadie más. Me duele la cadera, no el hombro.

Esta hora diurna junto al río fue, en otra hora, noche gris de las palomas, con luna, noche láctea y linterna, y más tarde, casi en la mañana, noche de golondrina azul, y en otra temporada, abrumadora de diosas, fue la noche del cuervo, y luego, entrada en el sueño, noche del pavorreal, y separada del sueño, con el vuelo emprendido, nocturnidad del colibrí.

Cuando tú leas este día, yo me habré alejado del hombre de ojos de siempre de margaritas de brasas.

VIII.

Es verdad que lo he visto esperar sentado junto a uno que sí viene conmigo.

Si yo fuera un cantante italiano, él me amaría. Si yo fuera mejor futbolista, él me amaría. Si yo no lo hubiera amado, él me amaría. Si yo en verdad lo hubiera amado, él me amaría. Si yo supiera confiar, él me amaría. Si yo no amara tanto la venganza, él me amaría. Si yo hubiera sido él mismo, él me amaría. Si yo hubiera querido conocerlo, lo habría definitivamente amado.

El futuro tiene aire, y puedo respirarlo en este día en que cada día canto peor. ❧

Poemas

Tina Pit

Artista, infinita, arcegonzamezj@gmail.com

Poemario Ortografía

1

Soy como el puto punto final
Que de suspensivo tiene el
anhelo.

2

Soy infinita como un punto
final
Y suspensiva como un final
feliz.

3

Y
si
el
poema
me
pide
muerte
yo
evito
el
punto

Poemario La quebrada

1

Esta manía mía
de caminar rota
de agrietarme las grietas
derramarme a gotas.

2

Por detrás...
Fue por detrás
y yo tan chiquitica
sin poder ser grito
y en la boca
una mordaza dactilar.

Fue después...
Solo después
me di cuenta del vacío.
Cuando su presencia
fue perfecta ausencia.

Extraña.
llena de ansiedad
deambulaba
como un eco ahogado
en un pasillo oscuro
(un vacío que tenía que
llenar).

Fue entonces...
solo entonces
cuando mi cuerpo
fue más grande que el miedo

cuando de tanto silencio
solo pude hablar en verso
cuando la corriente de viento
me atravesó.

En una epifanía de silbidos
supe
que caminada resquebrajada,
fracturada
y que había superado la
fragilidad.

3

Yo,
hija de madre soltera
hoja de filo al revés
in-versa
me hice poema
torcida como la raíz.
Maniática, compulsiva,
y loca
deambulo
quebrada y rota
feliz de
agrietarme las grietas
veo las formas
a través de
mis fisuras
afiladas y metafóricas

4

Como la uña que después del
golpe se desprende
pero no se cae
y el dedo que no se entera
reclama su propiedad

5

Una sabe que está rota
cuando presiente lo que se
bifurca
y la grieta que inadvertida en
la acera
grita que el destino
es la separación de las cosas.

5

¿Será
que la grieta en la acera
se pregunta
sobre la separación?
¿Sabrá
que ese resquicio
es la voluntad
del diente de león?

6

Hacia frío, me caí
Siempre fui frágil,
A través de mí
fluyeron las corrientes de
aire.

Silencio.
Al final del grito
Descendí
hasta las profundidades del
precipicio
donde el vértigo cede ante el
vacío
y la gravedad es una
silenciosa sabana
Con olor a hierro.

Ahogué el lamento
y mis dedos se clavaron
Al recuerdo
del tacto frondoso
rugoso
tosco
del tronco del árbol
donde aún el columpio vacila
dudoso.

Después de un tiempo
entendí,
que estaba hecha de
suspiros.
frágil,
una respiración entrecortada,
transparente,
atravesada fui por miradas,
Las balas despistadas
Se estrellaron con mi rostro.

Escarbé
pero el vacío era convexo
pasaba el tiempo,
escuché
el silencio después de los
excesos.

Estaba oscuro,
imaginé
Que mi rostro no tenía ojos.

Había eco,
entendí
que el sonido era el recuerdo,

apreté los puños,
temí
que la niña no desenterrara la
muñeca...
nunca más.

Antes de caer
Corrí,
A pesar del peso
mi cuerpo levitaba,
como un globo de helio
las nubes me llamaron
pero la tierra
que dragaba mis uñas
extrañaba al suelo.

Cerré los ojos
esperé ser
más pequeña que la grama
y olvidé los párpados.

Cuando abrí la boca
estaba cubierta de tierra,
no eran raíces mis venas
secas
y ya no podía nombrar las
cosas,
las palabras
Se habían atragantado
Con mi lengua,
y aún pesaban sobre la tierra
las huellas de sus botas.

Asustada,
Me imaginé a mí misma
como una semilla
por dentro toda seca.
Vaciada o llena de vacío,
Ingrávida, herida
Quebrantada
esperé a que se agotaran los
suspiros
por las grietas de mi piel
resquebrajada.

Poemario Y... si de morir se trata

*Y... Si de
morir se trata
Morir
Es un arte, como todo lo demás,
Yo lo hago excepcionalmente bien.
Lady Lazarus – Sylvia Plath*

1

Yo vengo desde adentro para
adentro
como la aguja que cose la
herida por detrás,
confinada en el estrober de
los párpados frenéticos
de quien no se rindió a la
muerte por ahogo
en el azul salino del salado
mar.

Yo vengo desde adentro para
adentro
a escarbar,
con las uñas largas y flácidas
abrir una ventana
en este muro reciente
por donde pueda sacar
la cabeza, las extremidades y
el deseo
pero no el cuerpo en su
totalidad.

Yo vengo desde adentro para
adentro
a gritar una canción
desafinada
que escuché despistada
Cuando corría como loca
en su azar

cantaba de cuerpos que se
entrelazaban
de una grama verde
donde se revolcaban
de fluidos,
de pieles erizadas
de espasmos y cascadas
y de otras cosas
que ya olvidé
Yo vengo desde adentro para
adentro
porque afuera se ha cerrado
afuera es un espacio
clausurado
que tenemos que inventar.

2

Y... si de morir se trata
no tenemos que salir,
las palabras son plásticas
y elástico el fin.
Las huellas de los dedos son
mapas
los intersticios en el tiempo
trampas
y el espacio en el que yace
el corazón delator.
Y si de morir se trata
no se necesita nada
puedes estar precarizada
y solo dejarte ir.
La muerte
no es una maldita desclasada
muere la flor y la cizaña
crece la uña muerta
incluso después de morir.
Y...
Si de morir se trata...
Yo no quiero vivir así.

3

Una terminará escarbando
el suelo que pisó
y en el que dejó huella,
tratando de recordar el peso
de su cuerpo en la tierra.
Una terminara cavando su
propia tumba,
dejará de ver lo que le espera.
Hay un momento en que una
se sabe muerta.
Repasará las imágenes
de lo que fue su vida,
de lo que perdió
y lo que queda

4

Y... si de morir se trata
me descompongo
en palabras
que apestan
delicioso.

5

Me
de
FIN
iría
pero
soy
in
FIN
ita.

Video poema anomalía

De rodillas
pero no sumisa
ni creyente
ni indiferente
abro los pliegues
de mi mente
oscura como un puente.
Me hago camino,
túnel,
grieta
y apertura
una esfinge
una quimera inoportuna
que palpita ante el enigma.
En la sombra
siempre oculto
me abro humilde al culto
del cuerpo que se subvierte
que se transforma
en otro ser
viviente
que abandona
por minutos
lo humano
el sexo,
lo identitario,
que solo siente
el placer desinteresado
del abismo analógico
de una anomalía voluntaria
que se busca en la estría
en el tacto
en lo que entra sin recato
y que se desenvuelve
sin retorno.
Soy la forma
que todo lo contiene
y a esa forma me adapto
Sea dildo,
pene,
dedo,
brazo

lengua,
artefacto
Idea,
teoría
manifiesto,
concepto
Beso,
flor,
boca
esto o
aquesto
Sin querer ser
Sigo siendo
y aunque vill-ano
me llamen
anónimo me mantengo
no tengo cachos
ni género
soy mayoría
habito todos los cuerpos
¿Democrático?
Y aunque las religiones me
invoquen
muchos versículos omitan mi
nombre
de pecado libre no me
enuncio
pero absuelto me mantengo.
Soy el terror que no tiene
tierra
Soy la tentación que tienes
más cerca
me abro como idea
voluntariosa
dilato hasta ser ventosa
Para entrar pongo resistencia
pero cedo ante la persistencia
y hasta el enigma revelo.
Los hombres me tienen
miedo
porque les hago olvidar su
nombre

se pierden en mis vericuetos
no tengo patria ni bandera
no valgo, no tengo precio
el capital no ha logrado
comprarme
yo nunca he tenido padre
y mi madre es la anarquía
Tiemblan en gemidos los
ismos
cuando logran penetrarme
expulso como heces al
cobarde
al hipócrita, al reaccionario
No es que me haga el
revolucionario
pero no le tengo miedo al
cambio.
No me intimida el espacio
tiempo,
ni la metafísica, ni la ciencia,
soy atemporal
sin querer ser eterno
Y aunque en apariencia
pequeño
me expando violento
como se expande el universo. 🌌

MENTIRA

¿Era timo?
¡vomitaré!
Amira taró mi timorata rima.
As oral educa, sacude De la Rosa Amira:
taró mi timorata rima.
¿Era timo?
¡vomitaré!

¿Será mal, academia? Jaime da
calamares.
¿Sal en academia? Jaime da canelas.
¿Oirán, academia? Jaime da canario.

MENTIRA

Acá tiene Ítaca.
Oíros, Ulises ilusorio.
¿Oíros, Ulises ilusorio esa rima la mirase?
Oíros, Ulises ilusorio.
Acá tiene Ítaca.

MENTIRA

Alumna tan mula ya hay:
— ¡Ay! poca copia.
— Allí toca pedagoga de pacotilla.
¿Alumna tan mula ya hay?

MENTIRA

Al rubio oí burla,
ajo, calumnia.
“¡Caín, mula coja!”
Oí: “¡Burro!”
Por rubio, a carraca, otra parto.

MENTIRA

Oí sin oído, Dionisio.
Oí, ni corta, latrocinio o dionisíaca y sin oído.
Oí, ni corta, latrocinio.
Oí sin oído, Dionisio.

MENTIRA

— Late ira parietal.
— Eso no es ira, fariseo.
¡No se late ira parietal!

MENTIRA

Lea farsas, Rafael:
“El ramito timarle y el ramo tomarle.”
Lea farsas, Rafael.

MENTIRA

Amo idioma o nada.
Ni ola ni giro original oí.
¡Nada! ¡No amo idioma!

Acre, terca, amarga grama.
A tu modo todo muta, amarga grama.
¡Acre, terca!

A Marte trama,
enfada a Dafne...
¡Así me trae Artemisa!

MENTIRA

MENTIRA

Oí, leve Evelio: a Támara mata,
a Rita tira, a Marta trama.
¡Ay! ¡No, Sonia! ¡Ay! ¡Vil Livia!

Ema lame e Irene ríe:
“¡Tragarte, trabarte,
tramarte, trazarte, tratarte!”
Irene ríe, Ema lame.

MENTIRA



La casa de los perfumes

Andrés Arias

Escritor y periodista, equisbarra@hotmail.com

Me pareció feo. Bien logrado pero feo. Colgaba de una de las paredes que llevan al segundo piso de la casa, que debe ser de mediados de los años treinta. Según entiendo, por los tiempos de la primera alcaldía de Mockus (1995-1997), se la adjudicaron a un grupo de vendedores que ocupaban los andenes de San Victorino. ¿A quién habrá pertenecido antes la casa? ¿Por qué acabó en manos de la alcaldía? ¿Habrá sido una olla que terminó expropiada? Lo cierto es que los pequeñísimos locales, que ocupan lo que antes eran los salones, habitaciones y patios, se fueron especializando hasta convertir el lugar en un mini centro comercial de casi un único tema. Quienes falsifican perfumes, compran allí frascos usados y viejos empaques de, yo qué sé, lociones y colonias producidas por Calvin Klein, Christian Dior, o Yves Saint Laurent. Después los llenan con algún pachulí y los hacen pasar por caras fragancias originales. Siempre están ahí, pequeños y apresurados, negociando frascos casi en silencio. El lugar huele a un almizcle mareador.

En el primer piso habrá unos quince locales, una tiendita (que casi tapa la entrada al lugar) y poco más. La madera de la escalera que lleva al segundo piso es oscura; los remates del pasamanos son circunferencias gordas, uno de los pocos indicios de lo que parece ser el estilo neocolonial de la casa, tan en boga en los años treinta y cuarenta. Las paredes que enmarcan la escalera están sucias: tienen rayones y moho; hay una ventana en lo alto y dos o tres trozos de una lámpara de bronce en el techo.

El segundo piso está ocupado por don Walter, un anciano flaco y largo, de orejas peludas y cara de ratón. Él no vende frascos. Ocupa tres habitaciones (las demás funcionan como bodegas de un circo) con motores, repuestos, radios, cables,

lámparas, muebles, libros, porcelanas, discos, cuadros y montañas de basura. Y como el espacio del segundo piso ya no le es suficiente, se ha ido tomando el descanso de la escalera. Allí cuelga paisajes y bodegones mal pintados, desnudos sin proporción, imágenes lacadas de bailarinas orientales y reproducciones de papiros egipcios. Y el cuadro.

Descubrí el lugar hace unos diez años, cuando investigaba para una novela que escribí sobre la artista Carolina Cárdenas, y que titulé *Tú, que deliras*. En la calle 15 con la carrera 18, en el barrio conocido como El Listón, en la localidad de Los Mártires, vivía una prima de Carolina. Me la nombró vagamente durante alguna conversación el coleccionista art decó Carlos Alberto González (según parece, el baile de presentación en sociedad de ella en sus días de muchacha había sido todo un *hit* en la Bogotá de los treinta) y pasaron meses para que yo pudiera encontrarla. La mujer, de casi cien años, resultó ser dueña de un inquilinato que, según pude notar en las tres o cuatro veces que la visité, manejaba como una cárcel con la ayuda de una hija casi muda. Gracias a esta anciana, mi proyecto se convirtió en novela: recordaba todo con la mayor exactitud y lo contaba como quien narra un cuento en la noche. Solo me puso una condición: yo no podía revelar su nombre, jamás debía citarla en el libro; no me aclaró por qué, pero creo saberlo: no quería que sus familiares supieran que sus últimos años los pasaba regentando un inquilinato. Mejor dicho, no quería que supieran que ella, toda una *socialité* de otros días, aún estaba viva, y era pobre. Murió en 2016. Poco tiempo después, la hija vendió el lugar y se desapareció.

Después de la primera de mis visitas a la anciana, cuando salí a la calle me encandelilló la luz del

sol. Necesitaba calmarme, aceptar que tal vez sí tenía una novela por escribir, y, sobre todo, quería quitarme de encima el olor a manteca y cocinol. Pasé la calle, caminé una cuadra hacia el sur (iba en busca de la calle trece, dónde tomar un taxi) y vi la tiendita. Pedí una Coca Cola.

Entonces tomé aire y miré hacia el fondo de la casa. El aroma a pachulí arrasó con el olor a frito que yo traía encima, y los frascos de perfumes apilados en las vitrinas de los pequeños locales brillaron por un instante. Así conocí el lugar.

Cada vez que iba a entrevistar a la anciana, pasaba por la casa convertida en centro comercial. Me tomaba una gaseosa en la tienda y entraba a visitar los locales. Alguna vez, por comprar algo, negocié un envase largo y negro de Paloma Picasso y otro de forma alienígena de Halston, creo. Por ahí deben estar. Y no me atrevía a subir. En ninguna parte decía que el acceso al segundo piso estaba prohibido, pero lo que yo suponía cuando miraba hacia arriba, y veía los horribles cuadros que colgaban de las paredes, y escuchaba los lejanos tangos de radiola, era que allí vivía alguien: que no era un local, sino una vivienda.

Hasta que un día vi cómo un indigente subía las escaleras con las manos llenas de provocativos libros viejos. Esperé a que bajara y me animé. Recuerdo que lo primero que me dijo don Walter cuando me vio fue:

—Al fin dejó de mirar para arriba y subió.

Quería saber por qué un tipo como yo andaba por ahí:

—¿Echando vicio? —me dijo—. No parece.

Le inventé una historia: me habían contratado para organizar los archivos de la aldea Estación de trenes de la Sabana y, para relajarme, en mis tiempos de descanso me gustaba visitar el lugar y comprar frasquitos. Los coleccionaba, le dije.

—¿Qué va a llevar? —fue su respuesta. Y me hizo un recorrido por el lugar.

Salí cargado de libros y con un misterioso sombrero rojo de niña, que debe tener cien años. Lo estoy viendo, aquí, en mi estudio, sobre la biblioteca, mientras garabateo estas palabras. Ahora que lo pienso, creo que me ha traído mala suerte.

Escribí *Tú, que deliras*, me despidieron del trabajo, y Emma, mi novia, con la excusa de que iba a cuidar a su mamá en Valencia y aprovecharía para estudiar una especialización, se fue. Aún me escribe cada tanto. Apenas si le respondo.

Me vi solo. Entonces comencé a frecuentar mucho más las calles de San Victorino, La Pepita, Santa Fe, Los Mártires, El Listón y los barrios aledaños. Supongo que quien me haya visto caminando por la zona habrá pensado que yo estaba en las drogas o algo así. Lejos: mi gusto por la arquitectura de la primera mitad del siglo veinte se disparó, y entonces no hubo mejor plan que andar por esas calles en busca de un edificio obra de Zutano o una casa diseñada por Mengano.

Y siempre que caminaba por ahí, terminaba tomando alguna bebida en la tienda de la casa de los perfumes. Después recorría los locales y subía a ver qué le había llegado de nuevo a don Walter.

Esta vez, después de la gaseosa y el recorrido por el primer piso, cuando iba a tomar las escaleras, miré para arriba y vi el cuadro. En la pared del descanso, donde antes colgaba un bodegón verdoso, ahora pendía un óleo sobre lienzo, de dos metros por un metro con cincuenta, con bastidor pero sin marco. Era la cara de un hombre, una cara deforme que parecía en carne viva. No tenía pelo, ni cejas, ni pestañas. Tampoco tenía cuello, solo unos hombros estrechos. Lucía tranquilo, extrañamente tranquilo, como si la piel no le ardiera; el fondo era gris, casi azul; y arriba, a la izquierda, había una firma ilegible y una fecha: 1974. Feo. Me pareció bien logrado pero feo. Un monstruo.

—Quinientos mil. Me llegó ayer —fue el saludo de don Walter.

—¿Quién lo pintó? —le pregunté.

—Ni idea. Un pintor de esos duros y locos, que ahora valen plata, me imagino.

Fotografé el cuadro detalladamente (es más, lo bajamos y lo pusimos en un lugar donde le diera mejor luz) y corrí a buscar algo parecido en internet: nada. Una firma semejante: tampoco. Les envié las imágenes a algunos de los críticos e historiadores de arte que me habían ayudado en la investigación para escribir *Tú, que deliras*. Ninguno dio con el autor. Todos me dijeron más

o menos lo mismo: que debía ser obra de algún expresionista que gozó de cierto talento y habría caído en el olvido.

Lo asumí como cierto y me olvidé del cuadro. Desde que me había quedado sin trabajo, había hecho algunos negocios con arte: compraba en las pulgas, en ventas de garaje, en las casas de amigas de mi mamá, y les vendía a coleccionistas y conocedores, y ponía piezas en subastas y demás. ¿Pero para qué comprar este cuadro si no encontraría a quién venderse?

A ver, estoy mintiendo. La verdad es que, no sé por qué, pero pensaba mucho en el cuadro, en su historia, en su monstruosidad. Cada vez que iba a la casa de los perfumes esperaba ya no encontrarlo, pero me asomaba al descanso de la escalera y seguía ahí. Era como si nadie más lo notara.

Ya no sé cuánto tiempo pasó exactamente, pero puedo decir tranquilamente que fueron seis o siete meses, o más. Me había hecho amigo en Facebook de Ana de Fedonkin, una poderosa *dealer* de arte argentina, que vive entre Bogotá y Nueva York, pensando en que quizás algún día podría ofrecerle alguna obra. Lo cual no habría estado nada mal: llegar a fin de mes se me había comenzado a hacer muy difícil. Correcciones de textos, uno que otro artículo, dos horas de clase a alumnos de primer semestre, unos pesos de regalías por la novela, algún negocio con un cuadro, y ya.

Al comienzo, me pareció extraña la costumbre de la Fedonkin, brusca, casi de mal gusto, pero después supe que es común entre los *dealers* publicar *posts*, acompañados con dos o tres imágenes de apoyo, anunciando: «Estoy buscando obra de tal y tal artista de la etapa equis» y punto. Yo la seguía, babeaba y me limitaba a darle *like*. Lo que la mujer quería siempre estaba lejísimos de lo que yo ofrecía.

Esa tarde me demoré en entender que aquel *post* tenía que ver con el cuadro de la casa de los perfumes. La mujer escribía simplemente: «Busco obra de Bruno Schulsinger», e incluía dos imágenes. En una, dos manos tocaban un piano; en la otra, una niña jugaba en un parque; y tanto la piel de las manos como la de la muchachita parecían en carne viva. Cuando reaccioné, hice lo obvio: fui a Google y escribí: *Bruno Schulsinger artist*; y casi lloro de la emoción: cerca de 96 000 resultados. Tras calmarme, busqué la firma: era casi la misma

de mis fotografías. Pasé horas revisando trazos, formas, temas y colores en las miles de imágenes que me ofrecía la red. A veces encontraba diferencias, a veces las semejanzas eran brutales. ¿Por qué *Lens* y las aplicaciones semejantes no me habían servido de nada unos meses atrás? Al mismo tiempo, buscaba en casas de subastas cuánto se pagaba por una obra de Schulsinger. En promedio, lo suficiente para no trabajar, y vivir bastante bien, durante dos años.

¿Cómo la obra de un polaco, si es que era original, había terminado en una de las calles más olvidadas de Bogotá? Escribí: *Bruno Schulsinger Colombia*. Un artículo del archivo de El Tiempo informaba que en 1977 la galería Belarca había hecho una exposición de artistas judíos promovida por la embajada de Israel. De Schulsinger, quien por esos días tenía 69 años (murió en 1991, según Wikipedia), se habían exhibido tres piezas.

Por Messenger, le escribí a la Fedonkin y le envié todas las imágenes que tenía: amplias, detalles, primeros planos, todo. Lo primero que quiso saber fue el origen del cuadro, cómo había llegado a mis manos.

—Hace muchos años mi papá se lo compró a una señora, Alicia Baraibar se llamaba —le respondí, citando a la famosa directora de la Galería Belarca—. Siempre estuvo colgado en mi casa.

—¿Tienes certificado?

—No. Mis papás ya murieron y no dejaron ningún papel.

—¿Y dejaron más cuadros?

—Me quedan algunas cosas. Podemos ir viendo.

—El cuadro se ve bastante bien. Cumple con lo que necesito. ¿Lo tienes en tu casa? Es que en las fotos se alcanza a ver un sitio como oscuro. Rústico, quiero decir.

—Es mi estudio, en Choachí. Soy escritor.

—Sí, algo sé. Me gustaría verlo, Andrés. Urgentemente. ¿Toca ir a Choachí?

—No, tranquila. Yo lo traigo.

—¿Entonces podemos verlo mañana en tu casa, aquí en Bogotá?

—Sí, no hay problema. Hoy mismo lo traigo, ahora voy y lo recojo —Le di mi dirección y teléfono, y quedamos en que por WhatsApp acordáramos la hora de la cita.

Eran las cuatro de la tarde cuando tomé el taxi. Llevaba casi dos semanas sin pasar por la casa de los perfumes, y tuve el pálpito —la certeza, más bien— de que algún loco había terminado comprando el cuadro durante esos días. Llegué al lugar sabiendo que no lo iba a encontrar, caminé entre los diminutos negociadores de frascos sabiendo que no lo iba a encontrar, me paré junto a las escaleras sabiendo que no lo iba a encontrar, miré para arriba sabiendo que... y ahí estaba, esperando por mí. Subí.

—¿Cuánto es que vale el cuadro grande de las escaleras, don Walter?

—¿Hoy sí lo va a comprar?

Me lo dejó en 400 000 pesos. Era mío, un cuadro de Bruno Schulsinger, de 1974, de dos metros por un metro y medio, ya era mío. Recuerdo que lo miré por un largo rato, pensando en la felicidad que me traería ese rostro en carne viva. ¿Y ahora? En un taxi estaba lejos de caber; además, comenzaba a llover, y conseguir transporte, de cualquier tipo, a esa hora iba a ser difícil. Don Walter tuvo la solución: el hombre que administraba las bodegas del circo me podía hacer el acarreo. Tenía una pequeña camioneta de platón; ahí atrás el cuadro se podía acomodar; don Walter me regalaría unas cobijas viejas y un plástico con los que quedaría más que protegido. Además, el recorrido no era muy largo: desde ahí, en la catorce con 18, hasta aquí, en La Soledad, donde escribo este texto.

Cuando el cuadro al fin quedó montado en la camioneta (el chofer —el señor Acuña se llamaba— antes tuvo que organizar mil cosas en su bodega), ya el día comenzaba a oscurecer. La amenaza de lluvia se había ido, dejando un viento rápido y frío. Yo le había pagado 80 000 pesos por adelantado al hombre, y él, mientras yo esperaba sentado en el puesto del copiloto, se había encargado de todo: subió el cuadro, lo envolvió delicadamente y después lo amarró a la camioneta teniendo

cuidado de no estropearlo con la presión de las cuerdas.

Acuña era amable pero hablaba poco. En vez de tomar la Caracas o alguna vía principal, se metió por unas callecitas por las que yo, por físico miedo, jamás había pasado. «Un buen atajo. Es feo pero dura poquito», me dijo. ¿Feo? Los andenes estaban llenos de indigentes y en algunos tramos el hombre tenía que pitar para que las personas se quitaran de la calle y nos permitieran seguir. Apenas si le hacían caso. Lo insultaban, lo miraban desafiantes y le lanzaban basura. En algún momento, algo parecido a un vaso desechable cayó sobre el parabrisas y lo untó de una especie de sopa amarillenta. Hasta donde yo podía notar, solo algunos papeles y quizás piedras pequeñas alcanzaban a caer sobre el cuadro, pero las cobijas y el plástico debían protegerlo. Fueron tres o cuatro cuerdas en las que no tuve respiro.

Y apenas pasamos junto al último indigente, Acuña metió el pie en el acelerador hasta el fondo, dejando atrás esas calles espantosas. Al tiempo que sentía cómo mi nuca traqueaba, escuché un sonido. Lo recuerdo como un cascabel. Entonces miré para atrás y vi cómo el cuadro volaba por el cielo ya hecho noche. Se había desatado.

Acuña frena. Me bajo. Alcanzo a ver el momento en el que el cuadro golpea el pavimento. Voy a corriendo a tomarlo y de pronto veo que la turba de indigentes también viene por él. Son ocho, nueve, diez hombres. Yo qué sé. Me paraliza. Creo que alcanzo a gritar algo, pero los hombres me responden con groserías y me muestran un cuchillo. Veo cómo se llevan el cuadro. La última imagen que recuerdo es la del inmenso rostro en carne viva, sin pelo, cejas ni pestañas, que se pierde en la oscuridad.

Han pasado tres años desde esa noche. Durante unos días busqué el cuadro en la zona obsesivamente, pero después no solo desistí de él sino también de mis visitas a la casa de los perfumes.

Una última cosa: ya voy a botar, de una vez por todas, el puto sombrero rojo. ■

Debo sobrevivir mintiéndome...

Any Magdalena

Travesti, any.magdalena.t@gmail.com

El niño mariconcito que anoche lloraba rogándole a un Dios sordo que lo curara; que al abrir los ojos al otro día se hubieran borrado todos los rastros de esa feminidad que le rebosa por todos los poros; que su voz se hubiera hecho grave; y que Tomás, el hijo del vecino, ahora le resultara repugnante, llora una vez más mientras se baña porque como todos los días sus plegarias no fueron escuchadas y de nuevo deberá enfrentar el largo camino de ojos que lo acechan en su recorrido hacia el colegio, que resulta no ser otra cosa que un centro de tortura, en el que su único refugio es el silencio. Ante la imposibilidad de hacerse invisible o la ausencia de valentía o de conocimiento para tomar decisiones más contundentes, el niño mariconcito decide mentirse y mentir, acoplarse a lo que tanto se le demanda, engrosa su voz, aunque el esfuerzo devenga en una terrible carraspera; desdeña los cuadernos con las Spice Girls en la portada; y rechaza la compañía de las niñas a la hora del recreo. La mentira es relativa y temporalmente insostenible, su actuación flaquea ante la sonrisa de Tomás, la posibilidad de un baile coreográfico o la cabellera descolorida de una Barbie que en silencio le implora que le haga unas trenzas. La mentira se hace extrema e insoportable cuando debe jugar un partido de fútbol, hacer comentarios sobre la belleza de una chica o, incluso, besarse con alguna de ellas en medio de algún juego lascivo entre adolescentes. Y aunque, más o menos, la mentira se hace creíble, de cuando en vez le toca soportar que alguien le grite mariquita o le clave una mirada que dice con todas las letras: sé que ocultas algo.

Las noches se hacen más sencillas y menos dolorosas, ya no le habla a ese Dios, para nada bondadoso, que por siempre lo ha ignorado, porque ante la ausencia del milagro, el mariconcito, ahora, cada noche repasa los sucesos del día y los vuelve a vivir en su imaginación, pero con un giro dramático: repasa una a una sus acciones y sueña múltiples desenlaces para cada situación, pero

como si las viviera como niña, en esa ensoñación el vecino le gritó a ella también que estaba linda, así como a sus amigas; pudo jugar voleibol en vez de fútbol; fue escogida para el grupo de porristas; y en un corredor largo y solitario Tomás le robó su primer beso. Ese cruce de vidas, de realidades, de mentiras, le permite sobrellevar la amargura de la vida no vivida, del cabello largo que no ha podido dejar crecer, de las uñas rojas que no se ha podido pintar, de la falda demasiado corta que no se ha podido medir, del nombre, su propio, que no aparece en la lista de asistencia, de todos los “ella” que no han sido utilizados para referirse a ella. De pronto un día el mariconcito se hastía de la mescolanza entre él y ella, la imaginación se le desborda y se le hace cuerpo y empieza a ser más auténtica, como dicen en una película de Almodóvar, porque cada día se va pareciendo más a lo que siempre soñó de sí misma. O de pronto no, de pronto el mariconcito no se atreve a tanto y vive toda su vida atrapado en la mentira de la vida corporal y el alivio de la vida que vive a la hora de dormir.

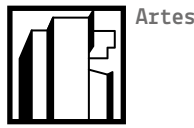
Todas, quienes hemos vivido la vida del mariconcito, hemos aprendido que esconder, engañar, simular, mentir son meramente estrategias de supervivencia, y que al fin de cuentas, amparadas en la filosofía, no miente quien no dice la verdad, sino quien dice aquello que no cree que sea verdad, y nosotras estamos convencidas de cada anécdota, de cada palabra que usamos para empatizar, impresionar o intimidar; estamos convencidas de que las travestis otrora se guardaban una cuchilla menor en el paladar para defenderse cuando tocaba, y que, incluso, una murió al tragarse la cuchilla y que esta le desgarrara, desde adentro, el pescuezo, algunas, incluso, presenciamos el hecho, el charco de sangre fue impresionante; estamos convencidas de que todos los hombres mueren por nosotras, hasta el que parece más inalcanzable ya posó con una de nosotras, un ex presidente, el gerente de un banco, un

cantante, el protagonista de la novela, un señor fiscal y uno que otro miembro de la iglesia se han escabullido por Lovaina, La Perla y San Diego, alguno de ellos incluso nos juró que no tenía experiencia con travestis, ellos también mienten; hemos ido a Europa a putiar porque allá los gringos pagan muy bien, nos devolvimos con mucha plata y no somos ricas porque toda la gastamos en fiesta, y en las tetas y el culo porque el de nosotras no es de aceite, ¡que miedo esos baldados!; tuvimos un marido mafioso al que mataron antes de que pusiera una casa a nuestro nombre; hemos ganado reinados por nuestra innegable belleza y nunca hemos sido discriminadas, porque no se nos nota.

Cada una de nuestras vidas es un entretejido de verdades y mentiras, cuyos límites no se pueden diferenciar fácilmente, quedan borrosos los márgenes entre lo que sucedió y lo que recordamos de lo que sucedió, lo que nos contaron o lo que imaginamos que nos contaron, lo que somos y lo que soñamos que somos. Ese entretejido de fantasías, porque la realidad no termina siendo más que otro espejismo creado artificialmente por una sucesión de acciones, decisiones, omisiones, silencios y gritos es lo que conocemos por vida, una narrativa propia en la que cada quien escoge a conveniencia los diálogos, los personajes y las locaciones de su propia película en la que somos junto a las demás personas, meramente espectadores de una ficción subjetiva, por lo que tal vez no sea necesario diferenciar entre la mentira y la no mentira, al fin y al cabo, esta solo tiene valor o antivalor por el peso moral de la sociedad, la misma moral que condenó a la amargura al niño mariconcito que fuimos y que nos empuja a las travestis que somos a los lugares liminales de la presencia y la ausencia, del ser y el resistir, del aparecer y el ir desapareciendo frente a la mirada del deseo, farisea y asimiladora, o el desprecio y la invisibilidad, una suerte de trashumancia humana y forzada.

En medio de la ciudad lúbrica, con pelo acrílico, cuero y tacón, y maquillaje hasta en el corazón, como bien lo dijo Mónica Naranjo, debemos sobrevivir mintiéndonos, en primera persona y luego en las demás conjugaciones existentes y por existir. Sobrevivir entonces es sinónimo de sobre-escribir, sobre-escribir nuestras verdades, sobre vivir, vivir una y otra vez, repudiar nuestra fragilidad, repudiar nuestra dureza, re imaginar nuestro pasado, y nuestro día a día, hacer de cada

recuerdo, uno que nos haga felices y que no nos siga remordiéndome por dentro, como un cáncer que lo consume todo, como una sociedad podrida que en su afán de verdad nos prefiere muertas que dueñas de nuestras mentiras. El dolor no se ausenta por más que pasa el tiempo, otra mentira del Dios parcializado, el paso de los años no lo cura todo, porque, así como nuestras vidas el tiempo es también una gran ficción, otra mentira más, y ante la cicatriz que aún duele y hace arder nuestra sangre, nuestra venganza es la mentira, nuestra venganza es fugarnos de lo que la moral llama realidad, verdad y naturaleza, nuestra venganza es no ser lo que se espera de nosotras, es ser peores. Nuestras vidas no caben en sus cánones de lo verdadero, nuestra verdad no se escribe con su alfabeto retrógrado y limitado, la venganza del niño mariconcito, la venganza de la travesti fantasiosa es habitar una verdad fugada, una habitación propia, un apartamento en Urano, una mentira tan verdadera que nos resguarda de tanta mentira escrita, dicha y dictaminada sobre nuestros cuerpos, sobre nuestras formas de ser, sobre nuestro paso apabullante por esta tierra que de tantas “verdades” ha dejado de moverse y removerse, esta tierra muerta e infértil. ■



Requiem ad innocentiam lapsus (Réquiem por la inocencia perdida)

Francisco Javier Escobar G.

Curador, investigador de arte, escritor independiente y coleccionista,
fcoesgonza85@gmail.com

Las obras destinadas a perdurar vienen de lejos para iluminar el presente, o caminan desde el presente para fructificar en el pasado

Antonio Saura

Los párvulos (1985) es, quizás, una de las más poderosas, polémicas y revolucionarias obras jamás creadas por la artista Flor María Bouhot a lo largo de su extensa carrera como artista plástica, de una trayectoria que va más allá de los cincuenta años. Es, además, la única obra en su currículum con tema religioso.

Esta imagen, creada hace cuatro décadas, nos reveló con anticipación una verdad oculta tras la investidura que el axioma de lo sacro y lo religioso impone y que, desde ese entonces, moralmente, necesitaba ser contada. Obviamente, por la agudeza del planteamiento plástico, nos queda claro que esta obra no fue creada para ser admirada sin más; sino, preeminentemente, para ser entendida a través de su simbología, su metáfora y su misterio, elementos cruciales para el arte que se desarrolla dentro de los más radicales planteamientos de denuncia social.

En este caso, y de manera particular, Flor María Bouhot nos plantea, de manera audaz, la cruda verdad encubierta por los inquisidores de la moral; artífices ellos mismos de persecución, manipulación y constante señalamiento.

La artista reafirma, con esta obra, la importancia de la denuncia a través del arte para ayudar a liberarnos de nuestras propias culpas, delatando lo impenetrable y erradicando los devastadores

efectos degenerativos que, sobre una sociedad acostumbrada por pusilanimidad o sujeción a silenciar ciertas verdades, han ejercido desde siempre las cruentas represalias del poder, la riqueza y la influencia de personajes nefastos. Ella nos indica, por medio de sus pinceladas, colores y formas su inconformidad y enojo, develándonos los más sórdidos secretos, los cuales exponen visiblemente la crudeza de verdades aberrantes, logrando crear así un nivel de conciencia más perspicaz. Nivel de conciencia ahora más necesario que nunca para detener, rotundamente, los males que aquejan a esta sociedad. Como es el caso, cada vez más frecuente, del abuso sexual a menores en todo el mundo; en el cual mucho tienen que ver los prelados de la Iglesia católica.

Y es que Flor María no solo ha demostrado un completo dominio de la pintura, de sus aspectos formales y técnicos, sino que, como todo gran artista, los ha excedido para lograr eso que vemos en su obra: un insistente adentrarse en las profundidades del ser humano y en su fragilidad ante la constante y agresiva alienación que el entorno ejerce sobre él. Además, ella posee esa capacidad de transportarnos de manera constante a la contemporaneidad, poniéndonos de manifiesto, con su visión adelantada, tópicos que otros no quisieron tocar, bien sea por motivos éticos, por prejuicios o por intimidación, y que ahora, en

pleno siglo XXI, son trascendentales, dada su actualidad.

Sus creaciones, hoy por hoy, ratifican el merecido posicionamiento social que hoy disfruta como mujer artista. Y dan cuenta de una fina capacidad para hablar abiertamente por otros y de poseer el don del visionario.

Corriendo el año de 1984, un año antes de la creación de *Los párvulos*, Flor María ganó el máximo galardón en el XV Salón de Arte Joven del Museo de Antioquia. En aquel entonces ella habitaba, con su esposo y su recién nacido primogénito, una de las pocas casas que, de arquitectura moderna, había en cercanías a la tradicional Placita de Flores de Medellín. Allí, hubo de cumplir con ser madre, esposa, ama de casa y pintora, pues nunca tuvo la comodidad (como la gran mayoría de mujeres artistas del siglo veinte) de trabajar en un estudio aparte. Aún así había la posibilidad de “escapar” ocasionalmente, y en compañía de su esposo Antonio, después de sus jornadas diarias, a recorrer las salas de cine arte de la ciudad (el Subterráneo, el MAMM, el Colombo Americano, entre otras) y cultivar de este modo esa pasión por el llamado séptimo arte. Eran momentos de una interesante vida cultural en Medellín, lo mejor del cine arte del mundo se exhibía en dichas salas e importantes intelectuales difundían este arte al público. Precisamente de la mano de su amigo, el sacerdote Luis Alberto Álvarez (1945-1996), crítico de cine y cofundador de la prestigiosa revista *Kinetoscopio*, fue que Flor María desarrolló esa pasión. Pasión que resultó fundamental en la génesis de su particular iconografía.

Federico Fellini (1920-1993), hoy reconocido como uno de los cineastas más grandes e influyentes de todos los tiempos, causó en Flor María un impacto especial. En su película *Roma* (1972), una controversial comedia dramática, semiautobiográfica, cargada de cuestionamientos satíricos sobre muchos de los excesos de la Iglesia romana y a la vez representativa del peculiar estilo de este cineasta (que combina fantasía, barroquismo y realidad), puede rastrear esa influencia.

El séptimo arte, pues, y Fellini en particular, inspiraron a Flor María a crear, para esta obra, un personaje principal, único, muy suyo, más turbio, menos romano y más criollo, que le ayudase a retratar visualmente aquella sórdida realidad, de la cual se comenzaba a hablar en algunos sectores

de la ciudad y muy en secreto, pues era imperativo mantener extrema discreción frente a temas como este. Los dogmas acerca de la condenación eterna aportados por la evangelización, estos menos peligrosos que las represalias ejercidas por el poder, estatus e influencia de los implicados, hacían imposible la ventilación de dichas situaciones.

El personaje principal de la obra en cuestión es un obispo, retratado esta vez en un plano de tres cuartos. Su inclusión dentro de la composición nos revela una amenazadora presencia de expresión severa y que nos transporta de inmediato a los íconos, esas solemnes imágenes creadas durante periodos como el cristianismo temprano (c300-750 EC) o el bizantino (330 EC-1453), caracterizados por esa narrativa simbólica construida a base de formas planas y alegóricas.

De este modo, las formas y figuras (en este cuadro) suprimen espacio y perspectiva y es la línea quien habla, no la luz y la sombra. Lo interesante aquí es que este personaje y su teocrática fachada nos traza una historia alejada completamente de la solemnidad y la sacralidad. De igual forma, él y su entorno cuentan una historia que en vez de generar paz nos produce zozobra al mirarlo fijamente; tiene en nosotros, los espectadores, el mismo efecto siniestro que está presente en las icónicas representaciones cinematográficas de Nosferatu.

Su presencialidad está muy distante, conceptualmente, de las obras características de esos periodos tempranos, las cuales fueron creadas con el único objetivo de dirigir al espectador a la oración y al culto de los preceptos cristianos. Pues en el hombre de la imagen, a diferencia de dichos periodos, donde los beatos conservan una postura frontal, con torso erguido, tratando siempre de establecer un contacto directo con sus devotos, (lo cual además le da un posicionamiento de elevación casi celestial); nuestro prelado, muy por el contrario, está girando su cuerpo en una extraña actitud de sensación esquiva, como tratando de escapar para no estar en el recuadro mismo, todo esto acompañado de una expresión que acusa una sospechosa calma, su mirada es distante, sus labios contritos y el gesto perturbadoramente solapado.

Este obispo, el de Flor María, está muy lejos de ser el representante de Dios en la tierra. Muy por el contrario, presupone una historia quizá tan oscura como lo sugieren las dos arpias doradas

que han suplantado la ostentosa ornamentación y la tradicional iconografía clerical de la estola que porta sobre sus hombros. Las arpías son originarias de la mitología griega y romana que relata la personificación, mitad humana y mitad pájaro, de los vientos de tormenta. Se dice que estos seres fueron mandados por los dioses para infligir castigo y abducción en la tierra; estas tétricas criaturas también están presentes en los poemas de Homero.

En la obra este obispo porta sobre su cabeza la mitra, pieza eucarística usada exclusivamente para el oficio de la liturgia y de uso exclusivo para tan alta dignidad. Se nos antoja en este caso, una homilía de *réquiem* por sus víctimas y por todo el dolor de la inocencia perdida.

Con respecto a su cara, el color rojo bermellón de su barba detona, fulminantemente, la intensidad del cuadro y obliga casi a mirar ese rostro con rigurosidad, para escrutarlo y no olvidarlo; adicionalmente, nos rememora la solemnidad y presencia de deidades como Lord Shiva en el templo de Shri Mangueshi en India.

Una parte crucial en la interpretación del personaje en su lenguaje corporal son las manos cruzadas al frente. Dos teorías ayudan acá a interpretar dicho lenguaje. De un lado está la sicología criminalística, cuya teoría dice que muchas personas cruzan sus manos cuando se exponen a los demás, para disimular, como pueden, su nerviosismo, ansiedad, aprensión e inseguridad, obteniendo así una especie de "autocontrol" y de este modo, transmitir, al cruzarlas, una actitud más fría, calmada y controlada. De otro lado y, de acuerdo con la antigua Quironomía, disciplina que estudia e interpreta la posición de las manos, describe esta posición específica como "*tristi animo figno*", que traduce: alma triste y fría. Pero el detalle magistral que complementa lo anterior es el rosa en las uñas del personaje, que remarca esa antigua dicotomía entre lo masculino y lo femenino, que habla de la dualidad del ser y su constante vulnerabilidad ante unos cánones sociales que le obligan a esconder su esencia verdadera. Vale recordar, a modo de bella correlación, cómo desde el año 2015, se lanzó desde los Estados Unidos la campaña mundial "Polished Man", durante el mes de octubre de cada año, en la que se les pide a hombres y mujeres que se pinten una uña para crear conciencia sobre la violencia contra los niños.

El tratamiento del fondo en las obras de Flor María ha sido siempre muy estudiado, él no solo complementa desde lo estético a la composición, sino que, adicionalmente, le ayuda a concluir la narrativa de su historia. Es allí (en el fondo) donde ella, para esta obra, decide representar a los párvulos y ubicarlos a modo de pequeñas figuras que se repiten en el espacio. Y lo hace acudiendo a la iconografía del arte rupestre, a esos diseños antropomorfos tan recurrentes y que encontramos en lugares tan cercanos para nosotros como Chiribiquete en Colombia o Cuyo en Argentina.

La llamativa voracidad y disparidad de la pigmentación tonal en los diminutos cuerpos se debate entre los rojos intensos, casi linfáticos, y la terneza pueril que nos inspiran sus tonos rosas, además, toda esta intensidad cromática nos acerca, aún más, al entendimiento de una historia personal (la de los párvulos) de victimización. Adicionalmente, y en contraste con lo anterior, sus contornos están remarcados en color blanco, proyectándose así desde su interior mismo la pureza presente en su aura. Sobre sus cabezas portan extensiones o líneas que surgen como rayos o antenas. Así como lo indica claramente la teoría chamánica aplicada al arte rupestre, estos pueden indicar estados de conciencia modificados, en trance, o en directa conexión con los espíritus, pero en este caso en particular, es como si la artista misma hubiese sentido la necesidad de darles un aditamento más, como antenas, para que todos estos seres vulnerables pudiesen detectar fácilmente el peligro en su carrera frenética. La dinámica de sus brazos y la multidireccionalidad de sus piernas, adicionalmente, a la desconexión reinante entre ellos, nos generan una dinámica de movimiento caótica y confusa.

El cromatismo cinético de las múltiples pinceladas intermitentes, aplicadas diagonalmente en el fondo, en colores como el fucsia, amarillo, verde agua y rosado, le aportan no solo un efecto mucho más moderno a la obra, sino que le añaden a la situación un presuroso dinamismo, saturado por una inestable sensación de agitación, caos y desesperación. El efecto y la fuerza energética que se logra con esta partitura cromática, detrás de las pequeñas figuras, es un efecto muy similar al que se tiene al ver una filmación en movimiento.

En conclusión, al mirar toda la obra y sus componentes de manera completa, con su radical yuxtaposición entre los dos planos, es notorio



"Los Párvulos", Flor María Bouhot Arroyave, 1985

el contraste que hay entre la estática y abrumadora presencia del personaje principal y el caos reinante entre las figurillas presentes en su telón de fondo. Todo esto nos revela, de manera irrefutable, quién es el opresor y quiénes son sus víctimas.

La certeza en nuestros días de la relevancia de exhibir estos actos de iniquidad, es la interminable lista de escándalos que rodean a la Iglesia en todo el mundo. En 1997 se destapó el escándalo del poderoso reverendo mexicano, Marcial Maciel, fundador de los Legionarios de Cristo, a quien se le acusó de más de 175 casos de abuso sexual. En el año 2002, el periódico norteamericano *The Boston Globe*, después de realizar una profunda investigación reveló en sus páginas el escándalo de pedofilia que implicaba a la Arquidiócesis católica más grande y antigua de los Estados Unidos, ubicada en Boston, Massachusetts, y denunció, además, la violación de cientos de niños con la depravada participación de sacerdotes amparados por uno de los más altos prelados de dicha institución.

El grupo de investigación del Boston Globe recibió, en el año 2003, el Premio Pulitzer al Servicio público, por sus informes sobre la crisis de pederastia en la Iglesia católica. El mismo año se lanzó el libro *Betrayal (Traición): la crisis en la Iglesia católica*, escrito por los reporteros del periódico que condujeron la investigación de la Arquidiócesis de Boston.

En Colombia, en el año 2006, se detonó uno de los mayores escándalos de la Iglesia católica por acusaciones sobre promiscuidad sexual de uno de sus más poderosos miembros. En varios artículos de prensa publicados por *The Telegraph*, del Reino Unido y *The Sydney Morning Herald*, declararon, refiriéndose al libro del francés Frédéric Martel, titulado “En el armario del Vaticano”, que una figura destacada de este mundo oculto, fue Alfonso López Trujillo, reconocido cardenal colombiano, quien en público era estridentemente antigay y promulgaba el no uso del condón porque era contrario a las leyes de procreación; mientras, contradictoriamente a lo que decía en sus sermones públicos, en privado, se acostaba con jovencitos.

En otro artículo de *The New York Times* se revisó el libro de Martel, donde dijo que Trujillo “merodeaba por las filas de los seminaristas buscando sacerdotes jóvenes para que satisficieran sus

depravados instintos, y que además contratava rutinariamente prostitutas masculinos a los cuales casi siempre golpeaba y lastimaba después de tener sexo, incluso algunas veces hasta el punto de casi matarlos”.

En el año 2010 en Chile, se hizo público otro escándalo de grandes proporciones acerca del abuso sexual contra menores, esta vez cometido por el prestigioso sacerdote Fernando Karadima.

La película *Spotlight* (2015), conocida en Hispanoamérica como *En primera plana*, cuenta la historia de cómo la unidad de investigación del periódico *The Boston Globe* desenmascaró dicho escándalo. Este filme fue nominado a seis Premios Óscar, de los cuales obtuvo dos, a mejor película y mejor guion original.

En años recientes y a través de una pista que apareció en los créditos de la película *Spotlight*, el reportero colombiano Juan Pablo Barrientos inició una investigación que involucraba a la Arquidiócesis de Medellín; él descubrió numerosas denuncias contra sacerdotes separados de sus cargos por los jerarcas de la Iglesia, e impresionantes relatos en sus archivos de casos ya documentados. El producto de la investigación de este periodista colombiano está plasmado en el polémico libro, *Dejad que los niños vengan a mí*, publicado por la Editorial Planeta en el año 2019.

En el 2021, en Canadá, 751 tumbas anónimas de niños fueron encontradas después de ser misteriosamente ocultas por décadas en las inmediaciones de Marieval, una de las Escuelas Internado para Indígenas operadas por la Iglesia católica romana, en el área de Cowessess, la cual se encuentra ubicada al sureste de Saskatchewan. En Canadá existieron más de 130 internados obligatorios de este tipo financiados por el gobierno canadiense y administrados por autoridades religiosas, desde 1899 hasta 1997, con el objetivo de evangelizar y resocializar, según ellos, a la juventud indígena.

Se estima que aproximadamente 6000 niños murieron mientras asistían a estas escuelas.

En compendio, los conceptos narrativos presentes en *Los Párvulos* combinados con los incontables casos de abuso sexual de menores por miembros de la Iglesia católica son cruciales para entender la crisis de confiabilidad de la institución.

El Vaticano siempre se ha negado a brindar información a las autoridades acerca de la lista de cientos de nombres, o quizá miles, de depredadores sexuales que hay dentro de su institución alrededor del mundo. Además, la investidura que poseen los exime ante la justicia para ser juzgados por sus crímenes.

Como si fuera poco y, a modo de estrategia para negar la responsabilidad por sus atrocidades, el pederasta utiliza su poder como “guía espiritual” para promover el olvido. Si esto no es posible, el abusador anula la credibilidad de la víctima, y si al final él no puede silenciarla absolutamente, se asegura de que nadie la escuche.

El abuso cambia por completo la vida de la víctima. Defenderse, romper el silencio y proclamar públicamente, sin miedo y en voz alta, todas las verdades, será la estrategia definitiva para extinguir la perversión, la impunidad, la decadencia y el inequitativo balance de justicia social. La denuncia será la piedra angular que nos podrá ayudar a detener este torrente de aguas turbias y pestilentes conducidas soterradamente bajo la tradicional armadura clerical.

Si los predicadores de la salvación no acatan y practican con rigurosidad su propia doctrina, sino, por el contrario, toman ventaja a través del uso de su privilegiada investidura para destruir la sociedad que regentan, ¿quién podría estar a salvo?

Con certeza, el abuso sexual hace un daño más terrible a los niños, que el eterno fuego abrasador de ese infierno con el cual se los amenaza.

Si la comunidad cristiana no puede caminar en esta línea de piedad y discernimiento, se encontrará defendiendo una teología que condena a todos sin cuestionar si la Iglesia está construyendo una comunidad, o la está destruyendo.

Flor María Bouhot

La pintora Flor María Bouhot nació en Bello, Antioquia, en el año 1949. Estudió en el Instituto de Bellas Artes de Medellín y se graduó como maestra en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia. Su obra figurativa está plagada de elementos que proclaman justicia social, ella celebra con sus imágenes los cuerpos en libertad de género, el goce erótico y el desenvolvimiento de la mujer en sus nuevos roles. Además, ausculta la

diversidad étnica. Generalmente, sus composiciones están cargadas de colores vibrantes y decorado profuso. Sus personajes errantes emergen de lo urbano y muchos de ellos provienen de los márgenes de la ciudad, de los ambientes nocturnos y bohemios. En 1984, ganó el primer Premio en el Salón de Arte Joven del Museo de Antioquia. Su obra ha representado al departamento de Antioquia en cinco Salones Nacionales de Artistas:

XXIX (1985), XXX (1986), XXXI (1987), XXXIII (1990) y XXXV (1994). En su trayectoria ella cuenta con una extensa lista de exposiciones individuales y colectivas dentro y fuera de Colombia, su más importante exposición retrospectiva *Los colores del deseo* se realizó bajo la brillante curaduría de Sol Astrid Giraldo Escobar, en el año 2019 en el Centro de Artes de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT en Medellín. Recientemente su obra se encuentra expuesta en cuatro diferentes salas del Museo de Antioquia de Medellín: Sala de Diálogos Decoloniales, Sala Promesas de la Modernidad, Sala La Consentida y en la Exposición “De Anónimas a MANIFIESTAS”, un siglo de invisibilidad en el arte y la cultura colombiana”.

Sus obras hacen parte de importantes colecciones públicas entre las cuales están: el Museo de Antioquia, la Colección del Banco de la República, la Cámara de Comercio de Medellín y el Espacio El Dorado en Bogotá, asimismo de selectas colecciones privadas de Alemania, Australia, Canadá, Colombia, Ecuador, España, Estados Unidos, Holanda, México, Noruega, Reino Unido, Venezuela, entre otros.

Flor María está radicada desde hace más de dos décadas, en la ciudad de Guadalajara, México, y desde allí continúa creando y exponiendo. ■

Naturaleza muerta

-Miradas sobre Giorgio Morandi-

Wilson Pérez Uribe

Licenciado en Humanidades, Lengua Castellana, docente de la Facultad de Educación de la Universidad de Antioquia. Escribe poesía y ensayo, algunas de sus obras: *Libro de la mirada* (Pre-Textos, 2020); *Interior con luz solar* (Editorial Universidad de Antioquia, 2021); *Estudio de las pérdidas* (Pre-Textos, 2022), wilson.perezu@udea.edu.co

Acariciaba la piel de los objetos. En su cercanía sentía que la vida tiene algo de sosiego y de certeza. Prefería las palabras modestas a los gestos que irrumpen en bullicios. Giorgio Morandi, nacido un 20 de junio de 1890, en Bolonia, Italia, era tímido, trabajador y cortés.

Había modificado un cuarto en la Via Fondazza para convertirlo en su taller. Era un espacio modesto y rústico. Los jarrones semejaban la diligencia, las botellas; la rigidez de lo que se atempera a la mirada y los cuencos; la superficie de la necesaria lentitud. Reparaba en las pocas cosas, en los detalles singulares que acontecían en una tarde soleada, en la que la luz abrazaba con una dulzura que se antojaba solemne.

Conmueve el esfuerzo que dedicaba a la observación, al ajuste y a la preparación de la escena material que habría de pintar en la tela. Conmueve su modo de buscar el canto sosegado de los objetos. En su regusto por el silencio, se sentía atraído por la perplejidad, el orden y el rigor. Buscaba no otra cosa, como lo suscita Coradino Vega, que “[...] una forma de asegurarse que la calma e intimidad que irradia su pintura salvaguardaran del mismo modo sus días”¹.

De Cézanne aprendió el moldeo del color, su envoltura previa antes de tocar con dedos temblorosos el alma de un tono que reflejase su propia visión sobre la pintura. En Picasso descubrió la verticalidad y la horizontalidad, el plano, el volumen y la geometría. Los caminos a los que se habitúa el aprendizaje se tiñen de urdimbres en las que se tensa una sombra que ampara, que cuida. No

fueron ajenos a sus primeros años de estudio los maestros renacentistas, como Giotto o Masaccio. Dedicaba extensas jornadas a la práctica rigurosa, leyendo, no solo tratados, sino observando, adecuando la mirada al comportamiento de los objetos, como si conversara con ellos, como si los dejara ser. Se rendía ante ellos, a su decir cotidiano. Antes de 1922 ya trabajaba en las minucias rigurosas de la naturaleza muerta, esa tradición pictórica hecha de reflexión detenida.

Stilleven, término holandés que significa “vida quieta”, fue acuñado en 1650. En francés, *nature morte*, como expresión sobre aquellas texturas que surgían en la pintura: hojas que rememoran el latido estacional, frutas cosechadas, piedras y madera pulida, pieles de animales recién cazados, jarrones y cuencos hijos de la arcilla y del agua. En Jean Siméon Chardin acontecen creaciones que apuntan al silencio, en cuya intimidad la vida respira en una quietud pasmosa. Sus grabados anticipan un elogio matérico sobre aquellos gestos que abundan en los hogares. Lo que sorprende, más para aquella época —siglo XVIII— es el mundo rural conservado en mesones sobre los que descansa el pan nutricio, las uvas frescas y la presencia decorativa de una cazuela, una vasija o el motivo de un vaso de agua, transparente y sosegado.

Lo ornamental en aquella luz tibia que recae sobre los bodegones, esa soledad de las frutas cercana a la paciencia, interesan a pocos. Pero en esas miradas se conserva, de un modo persistente, una razón de ser en el mundo, acaso una plegaria de la que deriva una espera sigilosa, de la que no se

podría ignorar una estimación verdadera: en lo ajado, lo maltrecho, lo aparentemente muerto, en lo curtido por los años, en lo que inquieta por su ceremonioso adiós, está, persistente, la vida, sus afectos fugitivos, su respuesta enmudecida frente al dibujo inexacto de las cosas.

Los poemas como los cuadros guardan un silencio que se ve interrumpido por lo imprevisible. Allí se tartamudea la voluntad de una ausencia, la palabra calmada de quien se ha implicado modestamente con el mundo, la fragilidad de la impaciencia, el gesto sobre el que se decide demasiado tarde. La poeta uruguaya, Ida Vitale, en su poema “Un pintor reflexiona”, asume la voz de Giorgio Morandi. En él deja hablar al pintor. Se escucha una pronunciación de lo que se sabe anónimo, de lo que se quiere callado. Morandi, fiel a la necesidad de conversar poco, suscitando preguntas más que respuestas, se parece a ese personaje de J. M. Coetzee, Michael K., un testigo trágico entre la normalidad del lenguaje y el aburrimiento de los nombres que se sabe apartado de todo:

Quando llegó la noche y salió la luna, se acercó hasta los frutales secos. No había luz ni ruido en la casa. Cruzó el patio de puntillas hasta el comienzo de los escalones donde por fin vio que la puerta estaba abierta, como había debido estar todo el tiempo. Subió los escalones y entró en la casa. Se paró a escuchar en la oscuridad absoluta del vestíbulo. Todo era silencio².

Como aquel personaje literario, Morandi se retiró del centro de la ciudad de Bolonia. En su rincón, modesto y apacible, entregó toda su vida a la pintura; fue su amada.

“Autorretrato” (1925) es, quizá, una de las pocas obras en las que Morandi se retrató a sí mismo. Lo vemos taciturno, sin persuadirse en su concentrada quietud. En la paleta de colores se revela el ensayo sobre los tonos adecuados. Trabaja incesantemente: observa con detenimiento la posición del objeto, sopesa la iluminación y la sombra necesaria. El pincel no abandona la mano. Permanece, aferrado, sin provocar fatiga, instando a ser presencia en la que están replegados todos los gestos posibles de un jarrón, un vaso de agua o un florero.

“Qué pocas cosas tiene / este callado mundo, / más allá de mis Cosas”³. La confesión de sentirse a gusto entre las minucias cotidianas, apenas recordando en presente la locura de una época que no haría más que provocar el recogimiento, le confería a Morandi esa apatía por lo extraño, lo disímil. Entre “Mis ocre, lilas, / mis marfiles sesgados / por sombras que entretejen / mis líneas adivinas, / son, en su quieto reino”. Y no bastaría más aditamento a su mundo que esas cosas solitarias, cuya compañía fundaban ya un espacio en el que el habitar era ser fiel a una respiración particular, a un caminar pausado, a un mirar demorado y exigente.

Georges Braque escribió que no es suficiente con mostrar lo pintado, sino que también había que hacerlo tangible. La naturaleza muerta de Morandi sugiere una limpidez a ratos moderada, otras veces inquietante. Los objetos no ceden a una aburrida quietud. “Voy a ser aún más leve: / en leves acuarelas / últimas, que precisen / el paso de las formas / por la bruma que sea / un color suficiente”. Ese color que define la redondez de un vaso o la curva coralina de una vasija, no es otra cosa que la luz circulando entre la piel de la arcilla y de la porcelana. Hay un tacto en aquella vida de superficies cálidas y misteriosas. En “Natura morta” (1943) se deja apenas entrever el interior de una cazuela. Los colores pasteles, simplificados a unas pocas tonalidades, sin mayores variaciones, atraen, no solo por su suavidad, sino por su gradación entre el banco, el marfil, el ocre y el rosado.

Lo que hay en el interior de los objetos no tiene que ser develado. Morandi descreía que su pintura fuera el surco palpable de la realidad. Era cercano a los escondrijos que se destacan en lo acostumbrado. Para él no había nada más abstracto y surrealista que lo real. Lo que apenas se susurra en el amarillo de un trozo de mantequilla o en el gris de una botella es la imposibilidad de asir el tiempo. El silencio no está predispuesto, acontece como un conocimiento nuevo. “[...] con luces y con trazos / que sutiles abrazan / mis objetos amados”. Quería expresar la naturaleza, el mundo visible, llegó a decir en alguna ocasión. En su obra “Still life (the blue vase)” (1920), el

¹ Coradino Vega, *Una vida tranquila*. (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021), 14.

² J. M. Coetzee, *Vida y época de Michael K.* (Bogotá: Penguin Random House, 2017), 114.

³ Ida Vitale, poema *Un pintor reflexiona* (Barcelona: Tusquets, 2017), 15-16.

⁴ J. M. Esquirol, *Humano, más humano. Una antropología de la herida infinita* (Barcelona: Acantilado, 2021), 100.

color ocre sobre el que se suspenden un jarrón cristalino, una copa, un cuenco reclinado, un vaso azul con grabados florales, un cuchillo y una pieza de pan, acompaña y aquieta. El cuadro es presencia ofrecida a la amplitud de las manos. Estas reciben, como sugiere bellamente Josep Maria Esquirol, “el silencio, de la profundidad encalmada”⁴.

Mientras pinta se deja entre las cosas. Su naturaleza muerta es vívida. La luz sencilla desde la ventana acoge una escena en la que se ha pensado la forma en la que conversan las vasijas, los jarrones y las flores. El mundo contenido en esa experiencia de lo absoluto. “[...] viajaré por mis cosas”, sentimos que Morandi declara, porque lo que dice, aquello poco que sus labios pronuncian, son esa verdad de la que no se precisa ninguna aclaración. Pasará los ojos observando las texturas que ha dispuesto en su taller. Elegirá con cuidado el color blanco que mudará en un gris y luego en un rosa apagado. No parece turbado cuando el tiempo se ha detenido en su “Natura morta” de 1954. Conmueve tanta sencillez, tanta parquedad en esos objetos apenas delineados. No importan las simetrías fijas. El fluir silencioso de lo inaudible, aun en su complejidad, dice algo más de Morandi, la intención de que su pintura sea una que hable en voz baja.

“Pintaré un mandolino / que acompañe la danza / de mis disposiciones / entre sí con sus sombras, con luces y con trazos que sutiles abrazan mis objetos amados”. Solicitaba, antes de aquel 18 de junio de 1964, que su cama estuviera en su taller. Hablaba poco. Su italiano se parecía al gorjeo de un pájaro herido. Sus objetos, muchos de ellos recubiertos de polvo, permanecían ordenados, como si no hubieran sido tocados por un largo tiempo. Apenas si había salido de su Bolonia natal. No buscó el éxito. Le llegó, como la muerte, de sorpresa. Le bastaron unas cuentas pinceladas para vivificar ciertas cosas, unas pequeñas, austeras, frágiles, para comprender que todo silencio es la hondura de un aprendizaje donde las palabras han desaparecido. Ya consignado todo en la tierra, supo que no era necesario hablar. Lo inexplicable, lo que siempre ardió en una respuesta, certera o inequívoca, es apenas una inscripción sobre el dorso de una ánfora poco acariciada.■



Julio Erazo Aquí está el Magdalena

Marina Quintero Quintero

Profesora de la Universidad de Antioquia, investigadora de la cultura musical del Caribe colombiano, marinaquintero@yahoo.es

... El Magdalena inspiró tu tonada
J. Erazo (1968)

El Jilguero de la Sierra Nevada

¹ Elías Caballero, Guillermo Buitrago cantor del pueblo para todos los tiempos (Medellín: Discos Fuentes Ltda., 1999).

En el segundo quinquenio de la década del 40 del pasado siglo el panorama musical del litoral Caribe colombiano se engalanaba con la música del joven cienaguero Guillermo de Jesús Buitrago, quien acompañado de magníficos intérpretes de la guitarra transitaba con notable aceptación los radioteatros de La Voz de Ciénaga y de Radio Magdalena de Santa Marta. El “gran artista de la guitarra y la canción”, como se le conoció desde 1945, se convirtió en un verdadero acontecimiento musical y el eco de sus cantos desbordó las fronteras locales y llegó a la meca, Barranquilla, ciudad cosmopolita abierta a modas, ideas e influencias renovadoras en el campo de la música y del arte en general.

En sus posicionados programas estelares, Emisoras Atlántico contribuyó decisivamente a dimensionar al cienaguero al estrellato, en tiempos en que las músicas provenientes de países como Cuba, Argentina, y México dominaban el ámbito musical del litoral y, coincidió también, con el apogeo de su orquesta Emisora Atlántico jazz band, cuyos cantantes Jaime García, bolerista de altísima categoría y Oswaldo Castilla, “Castillita”, en el estilo tropical, hacían historia.

Más, no fueron solo las actuaciones en Emisoras Atlántico las que extendieron la fama del cantor, también las grabaciones en el sello Discos Fuentes y los acetatos que se producían en máquinas cortadoras

como las de Víctor Amórtegui, aportaron al fenómeno Buitrago. Anota Caballero Elías (1999)¹, su biógrafo, que empresarios y gentes de la farándula se disputaban el privilegio de contar con su participación en festejos familiares y eventos sociales donde quedaría la huella de su arte.

Si bien a finales del año 1945 la historia registra el inicio de su grandeza, es en 1947 cuando su brillo lo convierte en ídolo, en intérprete de moda; es cuando su estilo interpretativo y su particular formato lo dimensiona icono de la música del Caribe en guitarras.

El 19 de abril de 2020 se conmemoró el centenario del natalicio de Guillermo de Jesús Buitrago, *El Jilguero de La Sierra Nevada*, nacido en San Juan de Ciénaga, departamento del Magdalena, quien ostenta el mérito de haber sido el creador de un estilo musical caribeño afincado en las cuerdas de las guitarras, con el cual tejió una importante y bella expresión de la identidad nacional, estilo que ha permanecido en el devenir de los tiempos y las generaciones salvando fronteras raciales y generacionales. Para los colombianos Buitrago significa la renovación de la alegría, la puesta en escena de los anhelos gozosos que las exigencias de la realidad limitan, por ello el sentimiento nacional lo eleva al lugar de símbolo de la tradición navideña.

Erazo trotamundos del folclor

Finalizaba la década de 1940 y el guamalero Julio Erazo, con escasos 20 años y unas cuantas canciones en su equipaje se arriesgaba a lo que hasta ese momento era la mayor empresa de su vida: conquistar Barranquilla, por la época, epicentro de las grabaciones en vinilo. Intentaría la difícil tarea de forjarse un lugar en un territorio ya ocupado por la voz y la guitarra sonora de Guillermo Buitrago a quien el país reconocería muy pronto como *El Jilguero de la Sierra Nevada*.

Barranquilla le permite al joven músico realizar muy pronto uno de sus mayores anhelos, conformar un trío según la tendencia de la época: guitarra puntera, guitarra acompañante y guacharaca, con la interpretación de Juan Madrid en el punteo, en el artesanal instrumento Luis Mosquera, oriundo de Santa Ana Magdalena y Erazo en la guitarra acompañante y la voz. Sin perder de vista el objetivo de llegar a los estudios de grabación, el trío recorría los más concurridos bares interpretando canciones de Buitrago en pleno apogeo y por supuesto las propias, lo que le daba a la agrupación un plus que ellos sabían aprovechar.

Fiel a sus ilusiones Erazo se convirtió en un asiduo visitante de las instalaciones de Discos Atlantic. Pensaba que en cualquier momento llegaría la ocasión de mostrar la obra que ya el público Barranquillero de los estaderos cercanos al estadio Romelio Martínez venía ratificando noche a noche. Finalmente, llegó el día.

En octubre de 1950, Juan Madrid, que ya trabajaba en la empresa le comunicó con cierta sorna que los jefes estaban cansados de verle la cara diariamente ofreciéndole sus composiciones. Fue entonces cuando el gerente le ordenó al secretario lo recibiera a él y a su acompañante. Recuerda Julio que ingresaron a la fábrica y los hicieron pasar al depósito donde almacenaban los discos ya empacados, no a las oficinas ni al estudio de grabación, y fue al secretario a quien le interpretaron las obras, no al director artístico. Este evento fue interpretado por el compositor como un acto de buena voluntad, más que un verdadero interés en las obras que ya habían escuchado durante muchos meses en las rondas musicales que a diario realizaban los noveles músicos. Era solo un paliativo.

La primera canción que presentó en aquella oportunidad fue la *Puya guamalera*, con tal impacto

que precisamente fue esa la primera obra escogida. Discos Atlantic la grabó con el marco musical de su agrupación, el Trío Caribe.

*Oígan ustedes la puya guamalera
La que alegra a las viejas casadas y solteras (bis)
Báilenla suave con paso menudito
Con un traguito de ron y cuatro velas (bis)*

Primera experiencia exitosa de Erazo en el campo del disco, primer *boom* en el ambiente tropical barranquillero y Erazo se convierte en un trotamundos del folclor, reconocido, solicitado y aplaudido.

En Buenavista, caserío vecino de su natal Guamal, nacieron las canciones que empoderaron su carácter y sus anhelos de gloria; *Lejos de Tí*, *La carta*, *La Puya Guamalera*, *Yo Conozco a Claudia*, *La Espumita del Río*, *Rosalbita*, *El Caballo Pechichón*, entre otras. En noviembre de 1950 con Discos Atlantic jazz band, dirigida por el maestro Guido Perla, con el Trío Caribe esas canciones se convertirían en obras llamadas a ser reconocidas éxitos de primer orden. *La Puya Guamalera* y *Yo Conozco a Claudia* fueron catalogadas como semblanza de su tierra guamalera que tan profundas huellas dejara en su alma y en su temperamento artístico. *La Puya Guamalera* fue llevada al disco en versión realizada por Juancho Esquivel y su magistral orquesta, con vocalización de Bienvenido Granda; además, de varios conjuntos, y solistas de talla nacional e internacional.

El éxito logrado le permite al magdalenense ocupar posiciones en la disquera, la empresa lo reconoce y le asigna tareas en el campo de la dirección artística, posición que le permite apostar a nuevos proyectos personales. Conforman el Trío Erazo y graba un disco sencillo con el acompañamiento de un acordeonero desconocido, pero bien referenciado por Víctor Amórtegui. Se trató de Alejandro Durán Díaz quien además de buen vocalista se presentó como solvente compositor. Grabaron de su autoría el merengue *La Trampa* y el paseo *Joselina Daza*, primera grabación comercial en la que Alejo Durán interpreta el acordeón y canta, Carlos Vélez hace la guacharaca, Rafael Mojica la caja, y Julio Erazo armoniza en la guitarra. Acontecimiento hito en la historia de la música del Caribe colombiano.

La amistad con Alejo Durán se hace firme y duradera, el encuentro sellado por la mutua admiración allega la compenetración de sus espíritus



creadores y en el sello disquero Tropical, Alejo graba con su estilo tradicional obras de Erazo de gran valor identitario: *Rosalbita*, *Quédate Tranquila*, *El Pañuelito*, *El Caballo Pechichón* y otras considerados hoy clásicos en el concierto musical vallenato.

De los orígenes

Por las calles polvorientas y coloradas del suelo prehistórico de Guamal han transitado grandes poetas, escritores, cantantes, decimeros, enclave folclórico y natural donde transcurrió la infancia y juventud de Julio Erazo.

El compositor nació el 5 de marzo de 1929 en Barranquilla, ciudad donde floreció el romance de sus padres y contrajeron matrimonio. Un año después del nacimiento de Julio decidieron radicarse en el encantador municipio ribereño. Nuestra Señora del Carmen de Barrancas, hoy Guamal, fue fundado por Fernando de Mier y Guerra el 16 de julio de 1747 y constituido municipio por la gobernación del Magdalena el 2 de julio de 1904.

Su padre, el nariñense José Ignacio Erazo, periodista destacado de principios de siglo XX, contrajo nupcias con la distinguida dama Carmen Cuevas Millary, oriunda de la tierra guamalera. En este paraje de encantos establecen su hogar, el padre se dedica a la enseñanza en la escuela primaria y a la composición de canciones y poemas. Su señora esposa, aficionada al tango de Gardel, cantaba y tocaba el piano con exquisitez.

La fibra creativa de su madre y la sensibilidad romántica de su padre obraron en su espíritu musical, inquieto desde sus primeros años por el canto, la composición y los sonidos percutivos que arrancaba a instrumentos salidos de su natural inventiva. Así sus pequeños poemas cantados nunca fueron huérfanos de riqueza rítmica y cadencia melódica.

A sus 18 años ya la composición y la interpretación habían ganado fuerza en su talante musical, más aún, por el aprendizaje de la guitarra, instrumento regalo de su padre. Fue un guitarrista empírico que se solazaba en el remanso trovadoresco de la serenata, ritual de cortejo por excelencia.

Su obra es testimonio de la dimensión creadora del hombre caribeño que se mueve con soltura por los aires de la expresión nacional e internacional: boleros, tangos, rancheras, corridos, valsés,

porros, cumbias, merengues, bambucos, puyas, sonos, paseos, paseaitos, dando cuenta de la pluralidad rítmica, melódica y temática fraguada en la exuberancia del cálido paisaje ribereño que se quedó en sus cantos.

Una canción en ritmo de cumbia exalta al millero, ejecutante de la flauta de millo, instrumento autóctono con el cual Erazo da cuenta del valor identitario de la cumbia. *El Millero* es un canto inédito salido del sentimiento costumbrista del autor.

*Cuando usted escucha una cumbia, le llegan muchos recuerdos
La playa, tal vez la luna o el cielo con sus luceros
Quizás recuerde una tarde con nubes multicolores
Una casita, una calle en donde usted tuvo amores
Nos acordamos de todo, del placer y del dinero
Pero nunca recordamos al pobrecito millero*

*Quién hace la cumbia, el millero
Y quién es que la tona, el millero
Quién te para el vello, el millero
Y a ti quién te emociona, el millero
El millero, el millero*

*Este hombre lleva en su sangre la música de su pueblo
Por eso sus notas tienen un acento lastimero
Con un corazón alegre trina y trina este jilguero
No se cansa ni se rinde, el millo es su compañero
Por eso quiero brindarle este canto muy sincero
Para cuando oigan la cumbia no se olviden del millero*

*Quién mueve la gente, el millero
Y quién le da calor, el millero
Y a ti quién te entusiasma, el millero
Y te alegra el corazón, el millero
El millero, el millero*

En Guamal las expresiones nacionales e internacionales confluyeron en el espíritu inquieto y creador de José Garibaldi Fuentes, compositor de obras sobresalientes, boleros y tangos, en los que se afincó la tendencia romántica de la época. Garibaldi Fuentes cercano en los afectos al joven Erazo le transmitió sus inquietudes musicales en un magisterio fecundo que el discípulo no ha dejado nunca de exaltar y reconocer.

Sus primeras composiciones, afirma Erazo, fueron boleros que cantó en Guamal. —Mi maestro musical fue Gari Fuentes, recuerdo que sus primeras canciones eran boleros. Siempre andábamos juntos, y cuando se llegó el momento supe que deseaba componer. Hice algunos boleritos a muchachas del pueblo. *Perjura* titulé estos versos.

*No me importa que me olvides
Si yo sé que te he faltado
No me importa que me olvides
Sé bien que yo te he amado*

En Buenavista, se desempeñó durante algunos años como profesor de la escuela primaria, labor que realizó con dedicación y buen criterio, por lo que fue objeto de especial aprecio y estimación. En este lugar adornado por los encantos de la Depresión Momposina conoció a Elides Martínez, una joven de 15 años de quien se enamoró perdidamente, al punto de requerirla en matrimonio. Sus padres no consintieron el prematuro pedido de mano, antes bien, la apartaron de su influencia protegiéndola en los predios de una finca de su propiedad. Invadido por la nostalgia el enamorado buscó refugio en sus fantasías y el exuberante paisaje de la ribera del Magdalena, sirvió de fondo a su inspiración. Precisamente, en una noche lluviosa cuando su guitarra sonó en derroche de sensual complicidad, cantó para ella la melodía de un tango al que tituló *Lejos de Tí*.

*Hoy que la lluvia
Enrysteciendo está la noche
Y las nubes en derroche
Tristemente veo pasar*

*Viene a mi mente
La que lejos de mi lado
El cruel destino ha robado
Solo por verme llorar*

*Ya veces pienso
Que es tal vez mi desventura
La causa de esta amargura
Que no puedo soportar*

*Quiero estar al lado de ella,
Para decirle que es bella
Para decirle que nunca
Podré dejarla de amar
(Código QR1)*

Nació así un clásico del tango colombiano grabado en el año 1954 con el sello Sonolux por Los Caballeros del Tango, agrupación poco conocida. Debieron pasar poco más de cuatro años para que los colombianos descubrieran las sonoridades de sus sentimientos y la belleza de su lírica. *Lejos de Tí* recorrió Latinoamérica, Europa y Asia, conquistando el gusto de los enamorados y su compositor realizó su ilusión amorosa

nueve años después, cuando finalmente tomó en matrimonio a la niña del pueblo que lo inspiró.

Durante el tiempo de aquella larga separación su corazón se abrió a la tristeza y desde lo hondo de su soledad escribía para ella, cantaba para ella. Algunas cartas a escondidas liberaron de su alma la amargura, y la desolación y el canto fueron haciendo su destino. Así nació la canción *Te escribí una carta*, grabada en 1969 por Pedro Laza y su banda para el sello Discos Fuentes.

*Me ha dolido que te vayas
Pa' tierras lejanas
Porque yo quiero tenerte
Cerca de mi alma*

*Ahora cómo me compongo
Pa' ponerle serenata (bis)*

*Una vez me fui muy lejos
Y te escribí una carta
Porque las noticias tuyas
Me hacen mucha falta*

*No quisiste contestarme
Porque tú eres muy ingrata (bis)*

*Pero vas a darte cuenta
Ahora que te vayas
Que tan lejos de tus tierras
Algo te hace falta*

*Y estarás con una gana
De que te mande otra carta
Pero yo no te la mando
Porque tú eres muy ingrata*

*Y tendrás que regresarte
A escuchar mi serenata (coro)
(Código QR2)*

Su palabra se abrió camino en la convicción del canto. Amorosa, retadora, altanera, palabras que le dirigió en una carta, maravilloso presente. El amor es en suma un mal, a la vez que una palabra, una carta, una canción.

Del romance prohibido

Pero las ansias de amar no se silenciaron en su enamoradizo corazón. Rosalba Beleño Piñeres a quien había conocido años atrás en su primera juventud, cuando ella solo era una niña agraciada que transitaba inocente sus horas infantiles, ahora



Código QR1



Código QR2

se cruzaba en su camino convertida en una bella mujer de labios tentadores. Y esos labios que antaño solo le habían sonreído, ahora colmaban el raudal de sus pasiones. La mirada de la joven doncella conmocionó su ser y él, la convirtió en canción. *Rosalbita* es el canto del amor vehemente.

*Hace como cinco años
Yo dejé a Rosalba siendo una niña
Claro que desde ese tiempo
Ya se le notaba que iba a ser bonita*

*Da la casualidad que a mi regreso
La encuentro convertida en señorita
Con unas ganas de robarle un beso
Para saber a qué sabe su boquita*

*Esos ojos que hace tiempo
Solo me miraban con ojos de niña
Cuánto daría yo ahora
Que me miraran pero con cariño*

*¡Ay!, Rosalbita, no me decepciones,
Quiéreme más y dame tu boquita
Dame un poquito de tus ilusiones
Que yo te doy de mi alma una míguita
(Código QR3)*



Código QR3



Código QR4



Código QR5

Pero Rosalba Beleño Piñeres era solo una visitante de aquellos parajes veraniegos. Ella vivía al otro extremo del río y el enamorado esperaba su regreso apostado en aquella calle larga, convertida en malecón enmarcado por heliconias multicolores, cantágalos y capuchos rojos, paraíso natural, fuente de inspiración. Ahí acudía Erazo a calmar sus ansias de amor. Apostado al borde de los acantilados turbulentos imaginaba *La espumita del río* como un emisario capaz de indagar y conocer de su alma los secretos.

*Ahí te mando mi cariño por la espumita del río
Es un pedazo de mi alma que va muriendo de frío
Como no vienes a verme mi cariñito te envío*

En la espumita del río, en la espuma del río

*Morena si tú supieras lo que tiene el pecho mío
Un corazón que se agita hacia tu recuerdo lo guío
Ahí te van mis ilusiones, ahí te va el corazón mío*

En la espumita del río, en la espumita del río

Acércate a la orillita en los momentos de hastío

*Y mira las espumitas que van vagando en el río
Un pedazo de mi vida que poco a poco te envío*

*En la espumita del río, en la espumita del río
(Código QR4)*

El romance con Rosalbita se solazó en la ausencia. Les cantó a sus ojos, a sus labios, a sus ansias; cantó su amargura, su tristeza; cantó su historia de amor. *Hace un Mes* es un canto redentor, narración de sí mismo, recuperación de su memoria...

*Hace un mes que no te miro
Hace un mes que no te abrazo
Hace un mes que no suspiro
Apretado entre tus brazos*

*Hace un mes, hace un mes
Hace un mes, hace un mes que no te abrazo
Hace un mes, hace un mes
Hace un mes que no estoy entre tus brazos
Hace un mes que estamos lejos
Saboreando esta negrura
Tú pensando en mi tristeza
Yo pensando en tu amargura*

*Siempre te llevo en la mente
Y mi corazón te evoca
Tengo sed de aquella fuente
Que siempre encuentro en tu boca
Recordando aquella fuente
Dulce y fresca de tu boca
(Código QR5)*

Con *Hace un Mes*, el maestro Julio Erazo alcanzó disco de oro por ventas en 1967. *Hace un Mes* y *La Espumita del Río* fueron grabadas por Los Corraleros de Majagual en el tiempo en que el joven poeta integraba la agrupación como compositor estelar y cantante. Fueron muchas las canciones que el magdalenense aportó a la agrupación, 36 en 19 álbumes que recorrieron el territorio nacional y más allá. En una de tantas presentaciones en Valledupar, la capital mundial de la música vallenata, recuerda nuestro cantor que el lírico, Gustavo Gutiérrez Cabello, quien por la época ya cubría el pentagrama con sus versos de amor, se acercó a la tarima donde Julio fungiría como cantante y terminó presentando y cantando una de sus más inspiradas canciones. En su presentación dijo al público que entusiasmado aplaudía:

—¡Erazo es el compositor romántico de Los Corraleros de Majagual!

A partir de ese momento en cada presentación, a Erazo le llamaron *el romántico de los Corraleros*.

Y sobrevino para Elides Martínez el miedo de dejar de sentirse amada; y para Julio el temor de transgredir. “La falta de amor es región donde se perfila un nuevo mapa de lo propio sin propiedad”, afirma la psicoanalista búlgara Julia Kristeva². ¿Acaso lo subyugan otras idealizaciones?, se pregunta la esposa, ¿Encontró un nuevo código amoroso?, ¿Otras aspiraciones? Elides habla del engaño y Julio en una bella canción para ella, *La mujer que tengo*, encubre sus bríos caballerescos:

*La mujer que tengo
Se pone celosa y guapa
Porque yo compongo
Canciones pa' las muchachas*

*Por ejemplo ahora
Conmigo se puso brava
Porque yo compuse
Un paseo para Rosalba*

*Déjate de cosas
Quédate tranquila
Que yo no te cambio
Por nada en la vida*

*No creo que sea malo
Mirar unos labios rojos
Tampoco es pecado
Cantarle a unos lindos ojos*

*Yo a ti no te canto
Pues no necesito de eso
Te quiero y me quieres
Y son para mí tus besos
(Código QR6)*

Cuando terminaba la década del 60, en la carretera entre Santa Marta y Barranquilla se encuentra la vereda Aguja a orillas del río de su mismo nombre y en cuyo costado se levanta el avejentado puente homónimo; allí un fatal accidente automovilístico cegó la vida de Rosalba Beleño Piñeres. Desde entonces los lugareños le llaman puente Rosalbita.

—Hasta siempre Rosalbita, fiel a tu recuerdo, eternamente como antes, como cuando fue... es la queja del amante, del amado.

Ante el impacto de la noticia el maestro José Garibaldi Fuentes, su mentor, lleva sus sentimientos al verso, a la canción; hace el canto titulado *Me dejaste solo*, paseo que grabó Alfredo Gutiérrez en 1969, y se convierte en uno de los mayores éxitos de su carrera.

*Me dejaste solo
Muñequita consentida
Triste me dejaste
Con una profunda herida*

*Eras mi alegría
Desde que fuiste muy niña
Mucho te quería
Porque tú eras muy bonita*

*Hoy te canto triste
Para recordar la historia
De nuestro romance
Que aguardo yo en mi memoria*

*Dios quiso que pronto
Te marcharas de mi lado
Dejándome penas
Y el corazón destrozado*

*Coro
Rosalbita consentida
Me dejaste solitario*

*Para qué quiero la vida
Si me la paso llorando
Pues mi alma está conmovida
Con este horrible guayabo*

*Hoy que te has marchado
Para siempre vida mía
Siento un gran guayabo
Porque mucho te quería*

*Ahora cómo hago
sino tengo quién me quiera
viviré llorando
por tu amor hasta que muera
(Código QR7)*

Ante la muerte el antes y el después chocan de frente en un temible jamás; el no tiempo del amor y el temor de profanar las conveniencias, y no fue suficiente la rúbrica de Garibaldi Fuentes en la autoría.

—Esa es la lírica de Julio, dijo Elides Martínez en aquella triste ocasión³.

² Julia Kristeva, *Historias de amor* (México: Siglo XXI Editores, 2009).

³ Datos aportados por el folclorista, doctor Pedro Alfaro, amigo de la familia Erazo Martínez, oriundo de Guamal Magdalena.



Código QR6



Código QR7



Código QR8

Epílogo

Con la creación del departamento del Cesar, sancionado por ley 25 del 21 de diciembre de 1967, y la separación del departamento del Magdalena con la consecuente desaparición del Magdalena grande, el renombrado compositor Rafael Escalona en su discurso alusivo hizo mención a que esta división no traería buenos tiempos para el nuevo Magdalena, ya que el Cesar y la Guajira se ennoblecían con los grandes compositores e intérpretes. Estos comentarios incentivaron a Julio Erazo a componer y escribir la canción *Aquí Está el Magdalena* un canto a todas luces redentor.

*Me contaron que Rafa había dicho
Que ahora sí se fregó el Magdalena
El Cesar se quedó con todito
Inclusive con la música buena*

*Que se acuerde que acá quedé yo
José Barros también Choperena
Gari Fuentes, Andrés Paz, Abelito
Pacho Rada, Martelo y Marchena
Rafa aquí está el Magdalena
Rafa con sus mil cosas buenas*

*Para todos ha sido un orgullo
Ver un hombre por tierras lejanas
Pero piensa en los tiempos aquellos
Cuando el Magdalena inspiró tu tonada
(Código QR8)*



No somos más que nuestras propias mentiras

Mario Sánchez Vanegas

Director, dramaturgo y docente de teatro, mario.sanchezv@udea.edu.co

¿Qué es en el fondo actuar, sino mentir? ¿Y qué es actuar bien, sino mentir convenciendo?

Laurence Olivier

La única forma de mentira que está absolutamente fuera de reproche es la de mentir por mentir, y su manifestación más alta es, como ya hemos señalado, la mentira en el Arte

Óscar Wilde

♪ Es mejor no decir nada no hay nada que decir La verdad no es necesaria Si se trata de vivir ♪

Camilo Sesto

¹ J. Swift, J. Arbuthnot y J. J. Courtine, *Arte de la mentira política* (Madrid: Sequitur. 2009).

² Alejandro Sahuí Maldonado, "Verdad y política en Hannah Arendt", *En-claves del pensamiento* 6, n°11 (2012): 81-98.

La verdad tiene el sentido de lo inexpressable, por eso mentimos. ¡Y cómo nos encanta que nos mientan! Hay una adicción al vertiginoso acto de rebujar entresijos y resquicios sobre lo que nos dicen y sobre lo que hacen —gestos, muecas, mohínes— para sostener, como a un jarrón chino de la dinastía Ming, su discurso farragoso en un calicanto de la verdad unívoca en tiempos no lineales, plagado de redes, urdimbres de nudos y fractales, y finalizar, muchas veces, en una entelequia, no necesariamente una mentira, pero tampoco en la verdad, y así sucesivamente...

Mentir es multiplicar, confundir, refinar y afinar la palabra última apuntalada en la primera hasta el confín mismo de un sendero hacia ninguna otra parte que no sea la mentira; y cuánto nos inquieta, a fin de cuentas, porque una mentira se construye con fines sociales, no por menos: académicos, económicos y políticos, de estos últimos, por ejemplo, en el *Arte de la mentira política* (2009), se da una clasificación a las

falsificaciones políticas, distinguiendo tres tipos: la mentira calumniosa que disminuye los méritos de un hombre público, la mentira por aumento que los infla y la mentira por traslación que los traslada de un personaje a otro. En todos estos casos debe imperar una irrenunciable regla de oro [teatral]: la verosimilitud¹, siendo esta y no la verdad, la que deviene en fenómeno translingüístico, porque nada peor que el melodrama sin técnica llevado a los peñascos de la sobreactuación —que pone en vilo la mentira revestida de una “verdad de lentejuelas”—, que no es otra cosa que la interpretación exagerada de sentido, cuando la mentira en sí no tiene sentido, sino intención, propósito, significación, y esta es dada por el receptor, en reciprocidad del emisor que, más allá de decir una mentira, su objetivo es lograr hacer creer que dice la verdad. En palabras de Hannah Arendt: “Vista con la perspectiva de la política, la verdad tiene un carácter despótico”².

Y es que como actrices y actores no nos gusta tanto la mentira en sí misma como sí paladeamos hasta el espasmo orgásmico el inventarle, engendrarle, procrearle, concebirla y hacer que se propague en el imaginario de espectadores y espectadoras como el virus más letal del mundo.

El teatro, como aquel arte referido por Picasso, es también una mentira que permite revelarnos como verdad y mostrarnos desnudos ante ella. Momentos incontables, en los que al desfondárse nos el pingajo de alma que tenemos, nos mentimos, ya sea para exorcizar la turbación de estar vivos, o para confabular con el Universo la prontitud del amanecer, desbrozando la sombra del mal sueño. Nos mentimos porque es imperante no desistir de la verdad, pues es un acto revolucionario tejido de malentendidos con la realidad que construimos, saturada de creencias y esperanzas.

Mentir es la variación a la hipocresía, a la ironía, a que tenemos que fingir, falsear o encubrir; mentir tiene una estrecha relación con la traición, con abusar de la buena fe depositada por el otro en uno, por esto último es que viene convulsionando el quehacer teatral en esta aldea de la innovación, porque hay quienes bajo la adarga del teatro, y desde cargos de dirección y docencia, han ultrajado la certidumbre esquiva de la confianza, y han abusado y acosado, explotado y maltratado psicológicamente, a actrices y estudiantes de teatro, desvirtuando el verdadero propósito de la creación y la pedagogía que se congregan con vastas y profundas necesidades intelectuales y existenciales en el aula de clase y la sala de ensayo, trocando estas en escondrijos consentidos y condescendientes de arbitrariedades y despotismo en nombre del quehacer teatral. Y entonces vemos y oímos, a propios y ajenos de las artes escénicas, que perdonan todo, menos la verdad.

Paradójicamente, la mentira tiene muchas acepciones con las que, seguramente, estaríamos de acuerdo con todas o casi todas, mientras que con la verdad no, es más complejo, porque la verdad es solo una: la de cada uno y cada una; ángulo de interpretación desde el que me encuentro con un

concepto de Gerald Miller que me parece ilustrativo: “el engaño se define como el intento deliberado, exitoso o no, de ocultar, generar y/o manipular de algún otro modo información factual y/o emocional, por medios verbales y/o no verbales, con el fin de crear o mantener en otra(s) persona(s) una creencia que el propio comunicador considera falsa”³.

Es decir, mentir es un propósito deliberado de timar, engatusar, traicionar al otro, aun cuando muchas veces creamos mentir, ignorantes de estar diciendo la verdad. En palabras de Derrida: “Mentir es querer engañar al otro, y a veces aun diciendo la verdad. Se puede decir lo falso sin mentir, pero también se puede decir la verdad con la intención de engañar, es decir mintiendo. Pero no se miente si se cree en lo que se dice, aun cuando sea falso”⁴, siendo este último renglón de palabras el *slackline* sobre el que estamos actores y actrices del teatro, pues nos hemos extirpado los ojos, y asesinado a nuestros hijos, y hemos cometido parricidio, y hemos hecho pactos con la muerte, con dios y el diablo, y cometido suicidio por amor.

Ofelia:

Mientras habla, dos hombres de delantal blanco la envuelven con vendas de gasa junto con la silla de ruedas, de abajo hacia arriba.

Desde aquí Electra. Desde el corazón de las tinieblas. Bajo el sol de la tortura. A las capitales del mundo. En nombre de las víctimas. Expulso todo semen que he recibido. Hago de la leche de mis pechos un veneno letal. Niego al mundo que engendré. Lo ahogo entre mis muslos. Lo hundo en mi útero. Muerte a la alegría de la esclavitud. Viva el odio y el desprecio, la rebelión y la muerte. Cuando atravesase el cuarto empuñando el cuchillo distinguirán a la verdad. Los hombres se retiran.

*Ofelia permanece sobre el escenario, inmóvil bajo el envoltorio blanco*⁵.

No es dogma, ni doctrina, aunque parezca, pero un actor o una actriz de teatro tiene la certidumbre del funambulista para la construcción de “su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro”⁶.

³ Enrique Armas Vargas y Pablo García Medina, “ATRAMIC: La mentira informada”, *Anuario de psicología jurídica* 19 n°1 (2009): 125-133

⁴ Jacques Derrida, *Historia de la mentira. Prolegómenos* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras - EUFyL, Universidad de Buenos Aires, 1997).

⁵ Heiner Müller, “Máquina Hamlet”, *Agenda Cultural Alma Mater* (2009).

⁶ Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Buenos Aires: Sudamericana, 2005).

Mentira, etimológicamente viene del verbo mentir, que a su vez viene del latín *mentiri*, expresando una raíz en el indoeuropeo *men*, señalando así la mente: “urdir un embuste/ engaño/patruña con la mente”, mientras que la palabra verdad —no La Verdad—, del latín *veritas*, es una conciliación epistémica entre lo que se piensa y la realidad, dos conceptos que exhortan a la permeabilidad del conocimiento y la conciencia en un acto de validación y reconociendo al “otro” tras una sincronía intersubjetiva o de acceso a la subjetividad del otro⁷.

Mentir es la capacidad infranqueable que se tiene de recuperar y volver a merecer la autoestima, la dignidad y el respeto por sí mismo, luego de haber sido profunda, sincera y humanamente egoísta, mísero y mezquino; las actrices y actores de teatro lo sabemos, pues como artrópodos o reptiles, función a función, renovamos los tegumentos que urdimos como epidermis y mudamos, noche tras noche. Pero no me vayan a interpretar mal: como actrices y actores nunca deseamos, nunca hacemos tanto, nunca soportamos tanto, ni esperamos con tanta ansiedad que toda la alienación y opresión que experimentamos hasta el tuétano con la desinencia de calar orgánicamente en usted como espectador o espectadora, sea una mentira; al contrario, el actor y la actriz de teatro despeña su vida y su razón sin otro arnés en el escenario que el público espectador, “el actor pierde su identidad para transformarse todo él en una especie de ideograma en movimiento; su máscara, mucho más que un emblema de la ilusión, se ofrece al espectador como signo de una realidad diferente a la vida cotidiana, desmesurada hasta la mueca en la comedia, enigmática hasta el símbolo en la tragedia”⁸.

Hacia mucho el mundo no había sido estrechado por las fauces de una distopía como de la que ahora somos presas, haciendo de cajón literatura y cine como *1984*, de George Orwell, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury o *El proceso*, de Franz Kafka, hasta *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood; o aquella *Metrópolis* dirigida por Fritz Lang o *Los hijos de los hombres*, de Alfonso Cuarón, hasta *La Matriz* de las

hermanas Wachowski. Hacía mucho que el mundo no sobrevivía a sí mismo y deseaba tanto que todo fuera mentira.

En nuestras retinas, al mismo tiempo y con el escalpelo del miedo, se horadaba espacio para una incontenible infoxicación digital y una pandemia que retiró la mortaja de un mundo agónico: discriminación y racismo, dictaduras solapadas, despotismo revestido en lucha de clases sociales, totalitarismo, hambrunas, y nos confinamos para desertar de la realidad, creyendo ingenuamente, que nos escabullíamos de la verdad finita y definitiva: el miedo, siendo este el término que acostumbramos para precisar —de poderse hacer— la incertidumbre inherente a nuestra época de “metauniversos”; la ignorancia sobre cualquier amenaza concreta (sobrepoblación, actividades volcánicas, guerras nucleares susceptibles de activación, deterioro irreversible del medio ambiente) que se cierne sobre la humanidad y la incapacidad en la determinación sobre qué hacer (y qué no) para contrarrestar⁹.

Pero sobre todo el miedo a la verdad que la transforma en un animal aplastante, y no es miedo a decir o escuchar una verdad, es miedo al dolor que esta produce, porque toda verdad, que a su vez es múltiple, tiene múltiples y diversas mentiras de benevolencia o gratitud que se incrustan como esquirlas de vidrio roto entre diástole y sístole, pero ninguna de éstas desaparecerá ante aquellas por más huracanada que sea la colisión entre sí. Y aunque la verdad casi siempre desvelada bajo un apretujado rimerero de mentiras, no busca depreciar o abaratar la mentira, esta sí tiene como fin último desintegrar, hasta su última exhalación, la verdad, porque no duele o duele menos.

Y como aterradora es la verdad, así es el olvido, por lo que siempre recordamos y mentimos, pero a estas alturas, el olvido siendo aquello que ya no reconocemos por más que lo hayamos mirado y pronunciado, es materia de otras distopías.

Los actores y actrices de teatro urdimos palabras e imágenes, y multiplicamos la

variación de sus relaciones, su interacción; sustituimos el mundo “real” por otro, tal vez no nuevo, pero sí transformado en lenguaje, y entonces es cuando adquiere peso la frase —ya de cajón— del científico y museógrafo español Jorge Wagensberg: “las mentiras se construyen, las verdades se descubren”, en una concatenación de signos que terminan produciendo sentido a un “real” imaginado.

Por todo esto y la confabulación sustantiva de la mentira, a coro digamos:

♪ *Miénteme / Porque solo así me harás saber / Que aún nos podremos entender / Miénteme / Que tus ojos dicen la verdad / Miénteme* ♪

⁷ F. Gutiérrez et al., “Signo, significado e intersubjetividad: Una mirada cultural”, *Educación* 12 n°43: 689-695. Recuperado el 30 de enero de 2022, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-49102008000400004&lng=en&tlng=es.

⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. Traducción: Beatriz Luna y Edgar Chías (México: Paso de gato, 2016).

⁹ Zygmunt Bauman, *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores* (Ediciones Paidós, 2008).



TODO POR
COLOMBIA
2022

Mentir para sobrevivir: ¡Cárcel antes que matrimonio!

María Mercedes Gómez Gómez

Historiadora, apasionada por los estudios de género, mmgomez@unal.edu.co

He salido de la casa de los doctos: y además he dado un portazo...

Friedrich Nietzsche, Así habló Zaratustra

¹ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (Madrid: Technos, 1996).

² Francisco de Paula Rendón, *Inocencia* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2009).

³ Laura Montoya, *Carta abierta al doctor Alfonso Castro*, en: Tomás Carrasquilla. *Obras completas* (Medellín: Editorial Bedout, 1958).

La historia que voy a narrar es una historia real. En mi oficio de historiadora, me he percatado, una y otra vez, de cuán fascinantes pueden ser nuestras vidas, aunque, en muchos sentidos, parezcan minúsculas e indescifrables. Los expedientes judiciales han sido unas de esas fuentes que han servido para arrancar ciertos secretos indecibles, inescrutables. Por ejemplo, los secretos de las mujeres, los que por siglos y siglos hemos callado por la sentencia bíblica del silencio, agazapadas entre las líneas que los funcionarios públicos de la institución judicial han reproducido, una y otra vez, en los expedientes: una ventana a las contradicciones más profundas de los sentimientos humanos, desde los más mezquinos, hasta los más loables. Me he apropiado de sus vidas y he construido mi relato. Somos un cúmulo de ficciones y existimos en tanto ellas. Ficción es lo que hoy escribo y ficción, lo que he aprendido en la Academia. Lo que Nietzsche puso de manifiesto –y que será fundamental para la comprensión de la Historia como disciplina en el siglo XX–, es contundente para el devenir de lo humano: «las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son»¹. Herida profunda la que causó Nietzsche en el edificio de la *razón*, como medida fundamental de la humanidad moderna.

Lo cierto es que no tenemos una imagen precisa de ella: podemos decir que era menuda y pequeña y que, aunque joven –de unos dieciséis años, aproximadamente–, revelaba más edad por tanto trajín en la vida. Tal vez, su rostro lucía moreno y reseco por el sol, de tanto andar por ahí, cruzando el suroeste antioqueño, por aquellos entresijos montañosos. Anatilde, como la mayoría de las mujeres que se casaban en aquella primera década del siglo veinte, de acuerdo con la descripción del escritor costumbrista Francisco de Paula Rendón, en su novela *Inocencia* –1904–, se casaban «a lo princesa, o sea por razón de Estado»². Los padres elegían. Pensar en la libertad de estas mujeres para decidir o en la posibilidad de gritar un ¡No! y negarse a aceptar con resignación el matrimonio como destino ineludible, era por las condiciones de la época un acto que solo podía desembocar en la «excomuniación social»³. Imagino que miles de veces a estas mujeres, su voz interior –que sabe todo sobre nuestros deseos y secretos más oscuros–, asomaba en un alarido, desde el fondo del vientre: ¡No acepto! Mientras con resignación, miraban a un Jesús sangrante en la cruz y acallando esa voz interior –con una aparente resolución y serenidad–, pronunciaban un: ¡Sí, acepto! Uno que desgarraba el alma y que

dictaba la sentencia. Junto a él, junto a ese hombre, iban a estar irremediablemente unidas, hasta que la muerte los separara –cuántas veces, la muerte habrá sido una liberación para ellas–.

La noche antes del siete de noviembre de 1909 se despertó con un pasmo en el pecho. Le pareció haber visto en su duermevela la figura de una mujer más bien morena, entrada en edad y vestida de modo muy humilde, que llevaba anudado a su cuello, un pañolón rojo: –¡Ánimas Benditas! Debió pronunciar Anatilde y echarse la bendición. No soportaba más el delirio febril que la seguía por todas partes. La acompañaba a alimentar a los pollos y a los cerdos; cuando barría y trapeaba; cuando zurcía alguna prenda descosida por tanto uso; cuando recogía la leña; cuando alentaba el fuego, con su cara encendida, para avivar el fogón; cuando pilaba el maíz; y cuando sentía que Antonio se le montaba en las noches, como un animal moribundo. Y fue esa misma noche cuando tomó la determinación. Al otro día, cogió su mantilla, se la envolvió en la cabeza, cubrió el pelo recogido en una trenza gruesa y negra y bajó hasta la cabecera del pueblo. Fue directo a la iglesia, se santiguó y se dirigió, con paso firme, hacia el confesionario. El padrecito recorrió la cortina: –¡Ave María Purísima! Y la voz al otro lado, contestó: –Sin pecado concebida a María Santísima. –Padre–. Le dijo bajando todavía más su voz: –Ella está arrodillada, a mi lado.

Cruzó el parque y se detuvo en la Inspección de Policía. Ya había acudido a la ley divina. Ahora, era el turno para la ley humana: –He asesinado a una mujer. Los policías medio amodorrados, se sorprendieron por la repentina confesión y observaron con detalle su cuerpo diminuto. No había llanto, un parpadeo o tan siquiera, un dejo de arrepentimiento. Fue una confesión sin mayores aspavientos. Hacía un par de años, recorriendo el camino que de Valparaíso iba hacia Támesis, cerca de una quebrada de la cual ya no recordaba el nombre, vio a una mujer reposando, sentada sobre una piedra. Era una mujer más bien de edad, morena, con pelo crespo y medio cano; y con una cicatriz que le atravesaba el rostro. Anatilde dijo que, por las características de

su vestimenta, le dio la impresión de ser una mujer muy pobre. Entablaron conversación y la mujer, aún sentada en la piedra, le contó que venía desde Cartago y cruzaron unas cuantas palabras más. En algún momento de aquella conversación –que parecía transcurrir sin sobresaltos–, Anatilde, que cargaba consigo «un cuchillo de cacha blanca»⁴, se abalanzó sobre esta y como lo dejó consignado en su declaración, fue entonces cuando: –«Formé el designio de matarla»⁵.

Se fue en contra de su humanidad y sin cavilaciones, le clavó el cuchillo de cacha blanca en el pecho, justo en el corazón. La mujer agonizante, con las últimas palabras que le quedaban arrumadas en la boca, le susurró su canallada: –«¡No seas salteadora y asesina!»⁶ Y luego, murió. Anatilde para deshacerse del cadáver, lo lanzó por el despeñadero, asegurándose de que el cuerpo rodara hasta la quebrada. Y para despojar de la tierra los rastros de sangre y su olor ferroso, esparció agua por todo el sitio, de tal modo que ningún viajante que cruzara por aquel camino de herradura se percatara de que allí se habría cometido un crimen. Antes de lanzar el cuerpo, le desanudó el pañolón rojo, que llevaba atado al cuello, donde guardaba unos cuantos pesos y le retiró una argolla de oro, que cargaba en el anular de su mano izquierda. Una vez narró los hechos, le pidieron que firmara su declaración, pero Anatilde no sabía leer, ni escribir.

El 8 de noviembre de 1909, desde Fredonia, le enviaban una comunicación al Alcalde de Valparaíso, por considerar que allí se había desarrollado, realmente, «el teatro de los acontecimientos», no sin antes expresarles, de manera abierta, que dudaban de la «veracidad» del testimonio de Anatilde; y sin embargo, era perentorio ponerle fin a los trámites legales que se habían iniciado con su declaración, a pesar de todas las dudas que este testimonio había generado entre los funcionarios públicos y, aún más, por la necesidad que como institución jurídica tenían de «esclarecer la verdad»⁷. Y fue así como junto con el expediente, enviaban a Anatilde, para oír su testimonio como único indicio del aquel supuesto crimen. Por las nuevas pistas que ofrecía,

⁴ «Expediente de la sindicada Anatilde Molina», (Fredonia, Antioquia, 1909). En: Archivo Histórico Judicial de Medellín, Universidad Nacional de Colombia, (AHJM, Medellín, Colombia), Expediente No. 9862.

⁵ *Ibid.*, f. 1 r.

⁶ *Ibid.*, f. 1 v.

⁷ *Ibid.*, f. 3 v.



Collection Théâtrale.
VOUS N'AVEZ RIEN À DÉCLARER ?

LES COSTUMES DE LA PIÈCE. N° 1582

se determinó que no le pertenecía tampoco a aquella jurisdicción resolverlo y con un policía de apellido Quintana, Anatilde fue enviada a la Alcaldía de Támesis. No sé qué pensaría Anatilde mientras iba de un lado para otro, ni cómo la transportarían; si le pondrían esposas o si nunca la considerarían, realmente, peligrosa. No sé cómo iría vestida y qué palabras podría haber intercambiado con el policía.

De Fredonia a Valparaíso y de Valparaíso a Támesis, se fue trasladando el expediente junto con la indiciada y, cada vez, iba agregando nuevo contenido a su versión: esta vez, narró cómo había pasado por este último municipio a eso de las seis de la mañana del día señalado y allí se había comprado una «media de aguardiente», para el camino. Cuando se encontró con la mujer, –la víctima–, la botella ya estaba casi vacía y Baco la había seducido. Más tarde, con el dinero que le arrebató –el que llevaba envuelto en el pañolón rojo–, continuó por el camino hacia Jericó y en una tienda de aquel pueblo decidió que con el dinero se compraría un «pantalón» –¡Qué curioso! Justo un pantalón–. Esta vez, agregó que la mujer de cabellos canos y ensortijados, luego de que le enterrara el cuchillo en el pecho –y la misma Anatilde, se ponía la mano cerca del corazón, escenificando lo sucedido–, alcanzó a pararse y antes de caer muerta, le apestó «una trompada en el pecho»⁸: un golpe seco y silencioso –como los golpes de la vida–. Cada vez, agregaba algún dato nuevo, cambiaba el sitio y andaba por otro de los caminos que comunicaban a los diferentes municipios. Imagino la cara de desconcierto de los funcionarios, ante la narración de Anatilde, su soltura, su desparpajo y la serenidad ante las posibles implicaciones de aquel delito –ni un asomo de arrepentimiento–. Esa mujer de pequeña estatura, joven y ya tan andariega, con el pelo negro, recogido en una trenza gruesa, que les hablaba con la viveza de un felino y los acechaba con sus palabras, los tenía desconcertados; pero para ellos, no dejaba de ser demasiado minúscula, demasiado insignificante.

De «naturaleza» frágil, por la relación directa que establecían entre el mundo y

los sentidos, carentes de razón e incapaces de gobernarse a sí mismas, las mujeres se construyeron desde el *orden del discurso*⁹ como un peligro latente para el orden social –ahí tienen a Eva que introdujo el caos en la perfecta creación de Dios–. De carácter nervioso, guiadas por sus sentimientos y limitadas en su fuero para diferenciar entre el bien y el mal; impresionables, débiles y exuberantes en sensualidad, no eran más que criaturas salvajes que exigían el rigor de la disciplina y el látigo del domador, para no terminar devorados por sus bajos instintos. Todo estaba orquestado. Desde el aparato científico hasta la familia y la vecindad, había de procurarse el control de esta bestia sedienta, una bestia que no solo carecía del sentido de la justicia, sino que por una suerte de astucia, propia de su género, no era más que una perfidia: «de aquí su instintiva falacia, su invencible inclinación a mentir, su ingratitud, su infelicidad y su traición»¹⁰, como lo dejaba consignado en 1896 el eminente doctor Carlos Enrique Putnam Grace, un médico bogotano, que escribió una suerte de «biblia científica», que entraría a reforzar el aparato judicial colombiano de entonces, con su publicación: *Tratado práctico de medicina legal en relación con la legislación penal y procedimental del país*.

En el reparto entre géneros, a diferencia de la razón –que es de dominio masculino– y que entraña la capacidad de discernimiento entre el bien y el mal o la verdad y la falacia y que le da al mundo un horizonte coherente, fijo y estable; la filiación femenina con los sentimientos y aquello que es aprehendido a partir de los sentidos, no es más que una experiencia engañosa y, por ende, las mujeres no pueden más que estar inscritas en el caos. Conjurando el caos, entonces, es el modo en el cual se halla una justificación verosímil para el control de las mujeres, en una relación de superioridad e inferioridad, que nos mantendría en esta escala como el último eslabón, por ser criaturas incapaces del gobierno de *sí mismas* y supeditadas al gobierno de los otros y a la vigilancia constante de aquellos que sí portaban la insignia de la razón moderna. Todo esto, no podía ser cierto. Era momento de un peritaje, para establecer por medio de la medicina

forense algún mecanismo científico que permitiera el esclarecimiento total de los hechos.

El doctor Ángel estableció que Anatilde mentía. –Por supuesto, las mujeres siempre mienten, debió pensar al oír una a una las respuestas de Anatilde, bajo su mirada escrutadora de científico conocedor de todas las verdades del mundo –o, al menos, de su pequeño mundo–. De Fredonia a Valparaíso, de Valparaíso a Támesis y de Támesis a Jericó, el expediente y Anatilde, iban de despacho en despacho y continuaban las verificaciones del caso. En Jericó, el doctor Pérez, llevándose la mano a la barbilla y frunciendo el ceño –con la ceremonia necesaria para reforzar su sabiduría–, le expresó a las autoridades que, sin conocer los «antecedentes hereditarios» o su «conducta moral», le era muy difícil establecer, a ciencia cierta, si esta mujer sufría o no de algún desequilibrio, pero, a juzgar por el examen pericial, podía aseverar que estaba «perfectamente equilibrada»¹¹. El reconocido doctor Putnam ya lo había dicho en su Tratado, amparado en toda suerte de autores extranjeros y de distintas disciplinas científicas, iluminado siempre por la *verdad* de las ciencias y aplicando todos los conocimientos que había aprendido durante su período formativo en Francia: «ellas tienen una verdadera necesidad de mentir»¹². Sin duda, eran criaturas mendaces: «simulan el suicidio, las enfermedades, las cartas anónimas; mienten sin necesidad y sin objeto»¹³.

¡Mentirosa! –demasiado consciente de sus propias maquinaciones–. Anatilde, un año antes –en 1908–, había sido expulsada, junto con Amalia, por el alcalde del municipio de Támesis, por ser mujeres de «mala vida», «prostituidas y escandalosas, sin arte, oficio, ni profesión honesta conocida»¹⁴. Siendo solo unas simples transeúntes de aquel sitio y por introducir el caos en aquella pequeña población, era perentorio expulsarlas y obligarlas a seguir su «marcha» ¿Pero por qué Anatilde mentiría? Y la verdad les fue revelada, entre las paredes estrechas y muy blancas de la Alcaldía de Jericó: «he vivido tan sumamente aburrida con mi esposo por

la mala vida que me da, que prefiero estar en un presidio a seguir viviendo con él»; e, incluso, agregó: «si me hubieran vendido veneno en varias ocasiones que he intentado matarme, ya estuviera olvidada de este mundo»¹⁵. Imagino a Anatilde gritándole a las autoridades, que prefería estar muerta antes que volver con Antonio –¡Maldito animal moribundo!– Se ahogaba en aquella vida de casada y en la modorra que le antecedía a los días. Llevaba cuatro meses ya cargando con sus «deberes de obligación»¹⁶ y sentía ese pasmo en el pecho, como si fuera la presencia del fantasma que había inventado –donde fuera, estaba allí–. No era una desequilibrada mental, era tan solo una mujer inventando una historia, para alcanzar su salvación: *mentir para sobrevivir*. Y recuerdo estas palabras de Amos Oz: «¿Pero qué es el infierno? ¿Qué es el paraíso? ¿Acaso no está todo dentro? ¿En casa? Tanto el infierno como el paraíso pueden estar en cualquier habitación. Detrás de cualquier puerta. Debajo de cualquier sábana conyugal»¹⁷... no sabemos cuál fue el final de esta historia de la vida *real* aunque, tal vez, lo intuyamos. Yo prefiero imaginar a Anatilde atravesando como un fantasma las montañas del suroeste antioqueño, libre, al fin... ■

⁸ *Ibid.*, f. 8 v.

⁹ Michel Foucault, *El orden del discurso* (Buenos Aires: Tusquets, 2005).

¹⁰ Carlos E. Putnam, *Tratado práctico de medicina legal en relación con la legislación penal y procedimental del país* (Colombia: s.n., 1896).

¹¹ «Expediente de la sindicada Anatilde Molina»... *Ibid.*, f. 40 v.

¹² Carlos E. Putnam, *Tratado práctico*., 126.

¹³ *Ibid.*, 125

¹⁴ «Expediente de la sindicada Anatilde Molina»... *Ibid.*, f. 10 v.

¹⁵ *Ibid.*, f. 12 r.

¹⁶ Francisco de Paula Rendón, *Inocencia*...*Ibid.*, 79.

¹⁷ Amos Oz, *Una historia de amor y oscuridad* (Madrid: Siruela, 2015).

Tres de misoprostol o la verdad y la ciencia del peritaje en la justicia

María Alejandra Puerta Olaya

Historiadora, estudiante y docente, mariaa.puerta@udea.edu.co

“@pipe3dc en mi concepto el juez valoró y contrastó unas pruebas técnico-científicas y emitió un fallo q en sintonía con un análisis objetivo, hace justicia a unos hechos concretos. El acusado desde siempre dijo ser inocente, los hechos probatorios así lo demostraron. Enhorabuena”.

Esto escribió Emilio A. Restrepo en su Twitter el día 18 de enero de 2022. Estas fueron las palabras que él utilizó para responder a los agradecimientos que, en el mismo día, le expresó en su cuenta de Instagram Andrés Felipe Muñoz, baterista de la agrupación musical Tres de Corazón, por su gran conocimiento y compromiso como perito de su caso.

Aquel 18 de enero fue un día de felicitaciones. En la cuenta de Twitter de Restrepo, este perito escribió: “felicitaciones @pipe3dc Siempre creímos en tu causa. Gracias por permitirnos ser útiles y servirle a la justicia”.



Imagen 1. Respuesta del Perito Emilio A. Restrepo a los agradecimientos de Andrés Felipe Muñoz por su compromiso con su caso.

Estos tuits tienen que ver con el caso en el que el baterista de la banda Tres de Corazón fue acusado de inducir a una de sus exparejas sexuales al aborto con Misoprostol diluido en un refresco. La resolución de este proceso ha causado un nuevo debate sobre la libertad de elección que tienen las mujeres a la hora de decidir sobre su cuerpo. Debate relacionado con el señalamiento de que el sistema judicial colombiano está construido sobre valores patriarcales.

Otra arista de este debate es lo que ocurre con este perito y la parte procesal acusada: su relación tan estrecha. Esto nos remite a otra discusión de índole histórica que quizá sea la clave para entender cómo la construcción de las pruebas también está cimentada sobre valores sociales y no sobre esa idea de ciencia y de verdad neutral que estamos acostumbrados a aceptar sin cuestionar. Esta discusión tiene que ver con la premisa de la medicalización de la justicia, que en la historio-



Imagen 2. Agradecimientos de Andrés Felipe Muñoz al perito de su caso: Emilio A. Restrepo.



Imagen 3. Felicitaciones de Emilio A. Restrepo a Andrés Felipe Muñoz por su resultado procesal.

grafía no es otra cosa que la medicalización del peritaje. Piedad del Valle Montoya, en su libro *La medicalización de la justicia en Antioquia*, estructuró dicha premisa de la siguiente forma: “el proceso medicalizador de la justicia se logró a través de la prueba pericial”¹.

Esto quiere decir que, para Antioquia, desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, los historiadores han rastreado y nombrado “medicalización” al proceso por medio del cual, según ellos, las parteras y otros portadores de saberes tradicionales y técnicos fueron reemplazados como peritos en la justicia, la cual prefirió llamar a rendir peritaje a médicos formados en ciencia. Los médicos de aquel entonces argumentaron su nueva posición a partir de la afirmación de que ellos le decían al juez la verdad². A este desplazamiento es a lo que se denomina puntualmente como medicalización. Por su nombre, pareciera que allí

hubiese triunfado la objetividad sobre la subjetividad y la superstición.

Algunos podríamos argumentar que, conforme con la interpretación de los historiadores, pareciera que triunfó una epistemología sobre otra. Pero, esto no sería justo con lo que pasó en la legislación. A favor de lo que hemos considerado justicia, es pertinente decir que el desplazamiento de los saberes tradicionales que rastrean los historiadores no ocurrió. La codificación siguió contemplando que los conocimientos que le dan su calidad al perito vienen de las artes, las técnicas, los oficios y las ciencias. Esto quiere decir que lo que se ha llamado “medicalización de la justicia” no ocurrió en la justicia, sino en el escenario social: en un periodo de tiempo, las personas comenzamos a darle más valor a unos conocimientos, que llamamos objetivos, sobre los otros.

Al Derecho, el valor de la objetividad del conocimiento científico no fue lo que más le interesó. Desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, la codificación penal y procesal colombiana, en los artículos que refieren al peritaje, ha mantenido la posición de que este es un medio de prueba que se realiza por medio de un perito³. Este no es otra cosa que una persona que puede ser tenido y acreditado como experto por una comunidad. Es la experticia y no el tipo de conocimiento lo que le da la calidad al perito.

Esto quiere decir que el peritaje no está enfocado solo en la ciencia. No lo está en los valores de la objetividad y la verdad. A propósito de esto, Sheila Jasanoff ya nos ha enseñado que un proceso judicial no es simplemente una búsqueda de la verdad, sino más precisamente una contienda de credibilidad entre relatos en pugna acerca de la misma realidad⁴. Al ser la experticia lo que le interesa a la justicia, esta reconoce otros valores involucrados en el peritaje y en la expresión de su conocimiento por parte del experto: la imparcialidad, los conocimientos personales, la sinceridad, la emotividad, la destreza y la capacidad de relacionamiento de su conocimiento con el proceso que se dirige⁵.

¹ Piedad del Valle, *La medicalización de la justicia en Antioquia* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2010).

² Es posible identificar esta postura en: Andrés Posada, “El médico legista”, en Estudios científicos del Doctor Andrés Posada (Medellín: Fondo editorial ITM, 2012).

³ En esta legislación podemos citar: Ley 105 de 1931; Ley 94 de 1938; Decreto 181 de 1981; Ley 600 de 2000 y Ley 906 de 2004.

⁴ Sheila Jasanoff, *States of Knowledge. The co-production of science and social order* (Londres: Routledge, 2004).

⁵ Los doctrinarios del derecho ya han señalado esto en sus escritos. A propósito, es bueno revisar el texto: Hernando Devís Echandía, *Compendio de la prueba judicial* (México: Rubinzal - Culzoni, 2007).

Esta carga valorativa del peritaje se obvió de los estudios históricos al afirmar la medicalización, y con ella, la ciencia en el peritaje. Esta decisión sobre una interpretación historiográfica responde tanto a una interpretación del historiador, como a la actitud social del contexto en el que los historiadores elaboraron sus reflexiones. Actitud que negó la carga valorativa de la ciencia y defendió su verdad sobre otras verdades y versiones.

En algunas ocasiones he dicho que es necesario estudiar el peritaje históricamente centrándonos en los valores y en los conocimientos diversos involucrados en él. Quizá así, como los historiadores reflexionamos sobre lo que pensamos que la sociedad debería desear a futuro, podamos pensar nuevos abordajes que conduzcan a nuevas reflexiones y actitudes sociales sobre lo que hace un perito y cómo opera este en el proceso judicial.

Mientras tanto, seguiremos a la espera de que todo perito nos diga la verdad solo porque es médico. Se seguirán presentando casos en los cuales se constate que el concepto de un perito como Emilio A. Restrepo no es objetivo, que el perito puede tener sus simpatías por la parte acusada y que el proceso judicial responde a valores y no a verdades científicas neutrales. Descubriremos, como si fuese sorprendente e indignante que el proceso judicial, y “la ciencia” involucrada en él, responden a valores, en su mayoría hegemónicos de la sociedad y que los actores procesales juzgan, valoran y deciden como personas que siguen sus creencias y afinidades, como personas que instrumentalizan el aura de objetividad que les permite la ciencia para defender sus valores. Así como lo hizo este perito quien afirmó que las pruebas técnicas y científicas fueron contrastadas a partir de un análisis objetivo que hizo justicia a los hechos, para luego celebrar el resultado del proceso con la exaltación de que siempre creyó en la causa del acusado.

Si comenzamos a estructurar una mirada histórica y prospectiva que permita comprender que tanto conocimientos como peritos son influenciados por valores, el debate sobre las resoluciones procesales dejará de ser sobre quiénes tienen la razón y quiénes no y se transformará a qué tipo de acciones y valores se adecúan a lo que como sociedad queremos.



Esto no es un ensayo

Sergio Cano Rendón

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

*Todos sabemos que el arte no es la verdad.
Es una mentira que nos hace ver la verdad,
al menos aquella que nos es dado comprender.*

Pablo Picasso

¡Esta no es la Virgen!

Hace algún tiempo, en el desarrollo de una clase, presentaba una diapositiva con la imagen de una pintura sobre el tema cristiano de la Virgen María y, casi inmediatamente, una estudiante dijo en escandalizada y ofendida: “¡así no es la Virgen María!”, a la que otra compañera le replicó no sin cierta picardía: “Querida, está bien que ya eres mayorcita, pero no creo que hayas conocido personalmente a la Virgen...”. La pintura en cuestión es *La Virgen castigando al Niño Jesús delante de tres testigos: André Breton, Paul Éluard y el artista*, pintada por Max Ernst en 1926¹.

Dicho lienzo presenta algunas características icónicas con las que usualmente se reconoce a la imagen de la Virgen María: los vestidos aparecen pintados con los convencionales colores rojo y azul (los cánones sobre los colores con los que los artistas tenían que pintar a los santos fueron fijados por el Concilio de Trento); está sentada sobre un banco, que evocaría un trono; tiene una aureola sobre su cabeza, sin el tradicional velo blanco, pero sí con un peinado y una especie de cintilla sobre la frente, como en algunos retratos renacentistas; su rostro devela características propias de los rostros bizantinos: cara ovalada, ojos almendrados, nariz larga, boca pequeña; una silueta bastante alargada; tiene al niño Jesús sobre su regazo, un lindo desnudito de ricitos dorados en su cabeza; detrás, una especie de módulos que dan la idea de un patio de una casa, pues

uno de ellos tiene una especie de abertura-ventana por donde asoman tres rostros que evocarían a los donantes medievales o renacentistas que se hacían retratar con la imagen piadosa, o a los santos en pinturas similares, en una *sacra conversazione*.

Ya, mirando bien –y no se necesita detallar ni auscultar mucho– la pintura no es tan *sancta*, ni tan *sacra* conversación. La Virgen no es una virgen de la ternura que abraza al niño, ni tiene la mano levantada sutilmente señalando al salvador, no. La Virgen tiene la mano derecha totalmente levantada, se le nota fuerza, pero porque le está pegando una buena dosis de palmadas al niño que está en su regazo, sí, pero no sentado en el simbólico trono de su madre, sino desnudo, bocabajo, en escorzo en caída, con las nalgas bien coloradas; se siente que la pela es tan fuerte que hasta se le cayó al suelo la aureola de santidad al niño, es más, esa ilusión de cintilla en la frente, que mencionaba antes sobre el peinado de María, realmente es el movimiento de su propia aureola al castigar al jescuito; de los tres de la ventana, los ojos azules de uno de ellos delata que es el pintor autor del cuadro, que mira de frente la escena, los tres aparecen como testigos de esa intimidad no tan santa, de la vida familiar de María castigando a su pataletoso y malcriado niño.

Esta provocación surrealista de Ernst suscitó en mi clase álgidas discusiones, no precisamente de arte, como creo que las provocó el artista en 1926 cuando expuso dicho lienzo. La discusión sobre si así era

o no realmente la Virgen María llevó a argumentar a la alumna que San Lucas le había hecho un retrato a la Virgen. Eso me trajo a la memoria el tema recurrente dentro del arte cristiano inspirado en la devoción religiosa sobre las múltiples pinturas, a través de los siglos, que muestran a San Lucas pintando el retrato de la Virgen María, donde, en la mayoría de los casos, aparece el santo evangelista –que, dicho sea de paso, lo nombraron el santo patrono del gremio de los pintores– haciendo apuntes al natural de la Virgen como modelo, mientras que un ángel guía su mano con el pincel; todo un lío anacrónico, imaginativo, teológico, establecido como dogma y verdad.

Dicen las hagiografías (vidas de santos) que Lucas era médico, pero el primero que dijo que, además, era pintor fue Teodoro el lector, por allá en el año 530; Andrés de Creta (año 720), en su *Tratado sobre las santas imágenes*, defendió férreamente la veracidad del retrato pitando por San Lucas, a quien, además, le atribuyó el retrato de Cristo; Simón Metafraste, del siglo X, complementó el cuento diciendo que San Lucas aprendió a pintar en Egipto y en Grecia con ceras y colores; Nicéforo Calixto, en su *Historia eclesiástica* (año 1320), cita que Teodoro dijo que Eudoxia le mandó a Pulqueria el retrato que de la madre de Dios había hecho San Lucas; ¡qué teléfono roto!, dirían muchos, o ¡qué video tan bien montado!, dirían otros, y como el asunto era de una santa emperatriz a otra santa emperatriz, dígales pues que es mentira o que se dejaron estafar con la pintura...

Con toda esta “tradicción” rodearon la historia del icono de la *Salus Populi Romani*, un icono cuyo nombre traduciría *Protectora del Pueblo Romano*. Está pintado sobre madera de cedro, mide 117 x 79 cm y, para complementar o enredar más el cuento, dizque este es el retrato original pintado por San Lucas y la tabla, sobre la que está pintado, procede de la mesa de la última cena o de una mesa que habían hecho las manos del propio Jesús, cuando era un joven carpintero antes de dedicarse a los menesteres de Mesías, mesa guardada por María y que, supongo, la legaría a Lucas cuando ella decidió trastearse a vivir a Éfeso, o como pago por el retrato...

Para que sigamos enredando la pita, este retrato lo encontró Santa Elena con otras reliquias que se llevó a Constantinopla, y el retrato lo llevó después a Roma, aunque por otro lado dicen que el icono llegó solito a Roma, montado en una

barca rodeado de flores, cerca del año 590, donde lo encontró el papa Gregorio I. ¿No pues que Eudoxia lo había encontrado y se lo había regalado a Pulqueria?

A esta imagen, el papa en cuestión, le hizo una súper procesión en plena peste de Roma y mientras la hacían, ella, La Virgen María “en persona” apareció en el cielo rodeada de ángeles que cantaban el *Regina Coeli* (Reina del Cielo) sobre el antiguo mausoleo del emperador Adriano, donde además se paró el arcángel Miguel “en persona”, guardando la espada y terminando la peste; desde ese momento ese mausoleo pasó a llamarse el castillo de Sant’angelo, el retrato de María fue colocado en la basílica de Santa María la Mayor, llamada así en su nombre, permaneciendo ahí hasta el día de hoy. Además, esta basílica conserva una capilla con reliquias del pesebre, tales como maderas de la cuna, el primer pañal del niño Jesús y un relicario con las primeras gotas de leche del seno de la Virgen antes de darle la primera mama al niño, su primera comida como hombre mortal.

Para cerrar este asunto de la *Salus Populi Romani*, el 27 de marzo del 2020, el icono fue llevado nuevamente a la plaza de San Pedro en el Vaticano, junto con la milagrosa imagen del Cristo de San Marcelo, para que el papa Francisco impartiera la bendición *Urbi et orbi* (“para la ciudad y el mundo”) y así conjurar la COVID-19, la trasmisión se hizo por muchos canales de televisión, redes e internet; aún se pueden consultar las grabaciones y, como joya de esta corona, abundan los videos en los que “se ve clara y verdaderamente” que la Virgen se apareció de nuevo en el cielo de la plaza, mientras el papa la invocaba. ¿Qué tal, pues? ¡Virgen Santísima!... Pero la COVID sigue haciendo estragos y mutando.

El tema de San Lucas pintando se revivió en el Renacimiento. Los pintores tenían que hacer un cuadro con el tema para ingresar a las prestigiosas logias de pintores y consagrarse como tales, así que era usual hacerse el autorretrato en la cara del santo pintor y acomodar de alguna forma, a su lado, a los donantes o comitentes del cuadro. Con San Lucas haciendo el retrato de la Virgen encontramos muchísimas obras, desde bellísimos iconos rusos del siglo XV, pasando por Van der Weyden, Guercino, Cantarini, Vasari, Niklaus Manuel, Marten de Vos y el Greco, por citar algunos.

¹ Óleo sobre lienzo, de 196 x 130 cm, cuyo original se expone en el Ludwig Museum de Colonia, Alemania.



Sí, no tenemos ni idea de cómo eran físicamente ni María ni Jesús, mucho menos de nada de lo que pasaba en la vida cotidiana de la familia “nazaretana”, y podríamos quedarnos horas y semanas discutiendo, mirando, analizando las distintas formas como se han imaginado, presentado y representado estas dos imágenes. Rubens, por ejemplo, utilizaba la imagen de su esposa y de su hijo para representar a María y al niño Jesús. Caravaggio se pegó una súper embalada haciendo la pintura sobre la *Muerte de la virgen* en 1606, porque quiso retratar a María como una mujer del pueblo, sin atributos divinos, con excepción del halo, muerta, hinchada y sin angelitos que la llevaran al cielo. Lo que más escandalizó a los contemporáneos de Caravaggio fue que identificaron en la modelo para la Virgen a una reconocida prostituta que se había ahogado en el Tíber poco tiempo antes. Vélgase una nota extra: en la *Madonna con el niño y Santa Ana (Dei Palafrenieri)*, pintada por Caravaggio², la virgen tiene rasgos parecidos a los de la pintada por Ernst.

de ellos suscitaron y continuaban produciendo tantas y tantas discusiones sobre la belleza y sobre el papel de los artistas (poetas, escultores, pintores). Entre los filósofos griegos, Platón terminó censurando, estigmatizando y echando a los poetas y artistas de su República ideal, tildándolos de doblemente mentirosos, y así comenzaron las discrepancias, rivalidades y peleas entre los filósofos y los artistas.

Pese a ello, como en algún momento lo expresó Picasso cuando dijo que el arte no entra en absolutismos filosóficos, los cánones de belleza, los arquetipos de las imágenes y formas apolíneas, adónicas y afrodíticas, tomaron vida propia y existen conformándose en verdades aceptadas y prestándole sus formas existentes, “verdaderas”, al cristianismo por ejemplo, para que podamos decir “esa sí es la verdadera imagen de Jesús o de María”; las formas dadas a Adonis y a Apolo le donaron sus cualidades a las imágenes del “fotogénico” San Sebastián, entre otros.

Es tan poderosa la forma en que los arquetipos visuales griegos se han posicionado como verdades en el arte –y ni qué decir de los dogmas absolutistas filosóficos al respecto–, que hasta han llegado a afectar al cine, al punto que, cuando recientemente (2018) salió una serie sobre la guerra de Troya en la que unos pocos héroes, heroínas, diosas y dioses de la mítica guerra aparecieron encarnados y protagonizados por artistas de piel negra o de otras etnias no blancas y con cuerpos fuera de esos cánones “verdaderos”, provocó muchas reacciones violentas y comentarios de rechazo, en los que afloraron, sobre todo, los prejuicios raciales de nuestras sociedades contemporáneas.

Boticelli, por su parte, en el Renacimiento, prefirió la cara y el cuerpo de su bella Simo-netta Catanneo Vespucci³ como musa y modelo para sus vírgenes, para los rostros femeninos en *La primavera* y, sobre todo, para sus Venus, sea desnuda naciendo dentro de la concha, cubierta con su largo y rubio cabello, o al lado de su amante Marte, quien, en este caso, tampoco es el dios de la guerra sino Giuliano de Médici.

En muchos de los frescos y pinturas de “tema histórico” que adornan el Vaticano aparece el papa “X” de alguna época pasada con la cara del papa “Y”, que fue quien mandó a pintar el fresco, adaptados de forma “adecuada”, buscando un posicionamiento o proclama teológica, política e histórica. A ese tenor pueden verse los frescos que mandó a pintar el papa Julio II a Botticelli, a Miguel Ángel o a Rafael. ¿Qué disertarían Platón y Aristóteles si se hubieran visto retratados en el fresco de Rafael *La escuela de Atenas* (1510-1512)⁴, rodeados de muchos otros grandes pensadores, artistas y sabios de distintos lugares y épocas, pero que realmente son las imágenes de unos con la cara de otros, en un espacio que no es la Academia sino la Basílica de San Pedro del Vaticano, del proyecto de Bramante, en construcción? Por lo menos Platón se revolcaría furibundo en su tumba. Irónico, ¿no? Pues el que estigmatizó y echó a los artistas de su República aparece retratado por Rafael con la cara de Leonardo Da Vinci, el genio y artista por excelencia:

Platón está sosteniendo el *Timeo*. Aristóteles sostiene un ejemplar de su *Ética a Nicómaco*. Ambos debaten sobre la búsqueda de la Verdad y hacen gestos que se corresponden a sus intereses en la filosofía: Platón está señalando el cielo, simbolizando el idealismo dualista racionalista que es su pensamiento; mientras que Aristóteles, la tierra, haciendo referencia a su realismo sustancial racional teleológico⁵.

Lo más magistral de todo esto es el sistema iconográfico creado por Rafael en este caso (por aquello de que no sabemos cómo era la “real” fisonomía de...), unido a los geniales *artificios*⁶ que, desde el Renacimiento, van tomando más y más complejidad y genialidad hasta convertirse en los *trampantojos*⁷ de acentuado realismo, diseñados con una perspectiva tal, que contemplados desde un determinado punto de vista hacen creer al espectador que el fondo se proyecta más allá del muro o del

techo. De ahí que los denominen como trampas, ilusiones, engaños, pequeños engaños. De todas formas, estos artificios de trampantojos han sido llevados a grandes niveles por los artistas realistas (desde el Barroco), surrealistas e hiperrealistas.

Esto no es la Verdad. ¿Quid est veritas?

El pintor realista Nikolai Nikolaevich Ge⁸, en 1863, presentó una pintura de tema histórico religioso, *La última cena*, en la que, para la figura central, utilizó el retrato fotográfico de Aleksandr Ivanovich Herzen (padre del socialismo ruso y del populismo agrario), tomado por el primo de este último, Sergei Lvovich Levitsky; señalan los estudiosos del arte que era la primera vez que la fotografía se convertía en el principal punto de partida para la solución de un personaje central en una pintura; una obra que causó grandes impresiones, revuelos y censuras, al punto que a sus obras posteriores la Academia Imperial de las Artes en San Petersburgo se negó a exhibirlas por blasfemas; para 1890 presenta la pintura de tema histórico de *Jesús ante Pilato ¿Quid est Veritas?*, también prohibida.

Señalo esta obra de *¿Quid est veritas?* por la pregunta bíblica (alocución latina que traduce ¿qué es la verdad?, Evangelio de Juan, 18:38) que, desde tiempos pasados, ha provocado álgidas discusiones filosóficas, religiosas, teológicas, políticas, estéticas, culturales, etc. ¿Cuál es el empeño en creer y exigir que el artista diga la verdad, muestre la verdad, la realidad tal cual es? ¿Cuál la insistencia en tildar al artista y a su arte de mentiroso y hasta llegar a estigmatizarlo por ello? Oscar Wilde, en su texto *La decadencia de la mentira: un comentario*, escribió que la naturaleza imita el arte porque cuando vemos un atardecer o un paisaje lo comparamos con una obra de arte; entonces, digo yo, no es la naturaleza la que imita el arte, sino nuestra mente la que quiere buscar

² *Madonna con el niño y Santa Ana (Madonna de los palafreneros)*, por Caravaggio, hecho en 1605, por encargo del cardenal Scipione Borghese, sobrino del Papa Pablo V, Se conserva en la Galería Borghese, de Roma.

³ Sandra Ferrer Valero, “Mujeres en la historia, la musa Simo-netta Vespucci” en <https://www.mujeresenlahistoria.com/2012/07/la-musa-simone-tta-vespucci-1453-1476.html>

Este no es Platón

Desde otro punto, ¿quién puede decir cómo se veían realmente Zeus, Apolo, Afrodita, Marte, Atenea, las Musas y cientos de personajes de la mitología?, pero las representaciones artísticas

⁴ Este fresco está localizado en los Palacios apostólicos del Vaticano en al *Stanza della signature*, mide 5 x 7,70 metros.

⁵ *La escuela de Atenas*, de Rafael Sanzio, en Wikipedia. También puede verse el análisis que de dicha obra hace Andrea Imaginario en <https://www.culturagenial.com/es/la-escuela-de-atenas-de-rafael-sanzio/>

⁶ La palabra “artificio” viene del latín *artificium* y significa “resultado de hacer arte”. Sus componentes léxicos son: *art*, *artis* (obra o trabajo que expresa mucha creatividad), *facere* (hacer), más el sufijo *-io* (resultado). Consultado en <http://etimologias.dechile.net> > artificio

⁷ Del francés *trompe-l'œil*, “engaña el ojo”. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, “trampantojo”. Diccionario de la lengua española (23.ª edición). ejemplos de trampantojo los podemos ver en la pintura *Huyendo de la Crítica* de Pere Borrell del Caso (1874). Colección Banco de España, Madrid. O en el Techo de la Sala de Mármol de la abadía de Melk, de Paul Troger, 1732.

⁸ Para más información del artista visitar la página de la galería Tretyakov en <https://www.tretykovgallerymazine.com/articles/3-2011-32/nikolai-ge-chronicle-artist-life-and-work>

en la naturaleza lo que nos muestra el arte; somos nosotros, los espectadores, los que nos mentimos a nosotros mismos y no los artistas los que nos mienten.

Continúa diciendo Wilde, “una buena mentira ¿qué es? Sencillamente la que constituye su propia prueba”, lo que trae a colación aquello que dijo Bertrand Russel, “solo hablamos de la fe cuando queremos sustituir la evidencia por la emoción”, o la definición del Dr. Peter Boghossian, quien afirma que fe es “fingir saber algo que no sabes”, lo que nos devuelve a Wilde, cuando declara que “si uno es tan falto de imaginación como para aducir pruebas en apoyo de una mentira, tanto da que diga la verdad sin rodeos”. Añade que mentira y poesía son artes, dándole la razón a Platón, pero que requieren estudio, dedicación, mejoramiento de las técnicas y artificios, luego proclama, “si no acertamos a hacer algo para refrenar, o modificar al menos, nuestra monstruosa adoración de los hechos, el Arte quedará estéril y la belleza desaparecerá del mundo”.

El artista toma de la vida y de la naturaleza para imaginar, recrear, componer, rearmar; busca crear, no imitar. Construye mundos, guerras, espacios idílicos, atardeceres, amaneceres, personajes, pájaros que no encontramos tal cual en la naturaleza. El secreto de la Verdad, según Wilde, es cuestión de estilo. La RAE define la mentira como “expresión o manifestación contraria a lo que se sabe, se piensa o se siente”; así que, cuando censuramos una obra de arte o la tildamos de mentirosa, pasa porque la estamos juzgando desde nuestras creencias, formas de ver el mundo o desde nuestra limitación al imaginar, así que todo y todos son potencialmente mentiras y mentirosos frente a lo que somos, pensamos, creemos y sentimos en todos los aspectos. Las cosas cobran vida en nuestro cerebro, lo que vemos, cómo lo vemos o lo interpretamos, depende del estilo de arte y de creencias que nos han influido y así unas cosas se convierten en verdades que deseo creer, y otras, en mentiras que puedo rechazar. En definitiva, Wilde en su texto le apuesta a resucitar el viejo arte de la mentira (me pregunto yo: ¿y cuándo hemos vivido solo en la Verdad, si ni siquiera hemos sabido

qué es?), señalando, además, que la única mentira que está fuera de reproche es la de mentir por mentir, cuya expresión más alta es la mentira en el Arte... ¿fuera de reproche? Para Wilde,

El arte jamás expresa otra cosa que su propio ser. Tiene su vida independiente, lo mismo que el Pensamiento, y se desenvuelve únicamente sobre sus propias trazas. No tiene por qué ser realista en una época de realismo, ni espiritual en una época de fe. Lejos de ser creación de su tiempo, suele estar en directa oposición a él, y la única historia que guarda para nosotros es la historia de su propio curso. [...] Otras veces se anticipa enteramente a su época, y en un siglo produce obras que se tarda otro siglo en comprender, apreciar, disfrutar. En ningún caso reproduce su época. Pasar del arte de un período al período mismo es el gran error que cometen todos los historiadores.

Pareciera que Pablo Ruiz Picasso leyó este texto de Wilde y estaba de acuerdo con muchas cosas dichas ahí. En declaraciones hechas por el artista a Marius de Zayas en 1923, aparecidas en mayo de ese mismo año en la revista *The Arts* de Nueva York, sobre los reproches que le hacían a su trabajo de pintura moderna “cubista”, expresó:

Todos sabemos que el arte no es la verdad. Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender. El artista debe saber el modo de convencer a los demás de la verdad de sus mentiras. Si en su trabajo sólo muestra que ha buscado y rebuscado el modo de que le creyeran sus mentiras, nunca conseguiría nada.⁹

Además, critica que los artistas por estar buscando e investigando no encuentran nada, se extravían de la pintura entre sus elucubraciones mentales, lo que señala como defecto del arte moderno; luego dice algo que conecta con el texto de Wilde:

La naturaleza y el arte, por ser cosas diferentes, nunca podrían ser lo mismo. Con el arte expresamos nuestro concepto de lo que no es la naturaleza, el arte ha sido siempre arte y no naturaleza. Y desde el punto de vista del arte no hay formas concretas y abstractas: sólo hay formas que son mentiras más o menos convincentes. Es indiscutible que tales mentiras son necesarias para nuestra mente, pues a través de ellas formamos nuestro punto de vista estético de la vida¹⁰.

⁹ Pablo Picasso, *El arte es una mentira que nos hace ver la verdad*. Consultado en <http://artemx-artemx.blogspot.com/2012/01/el-arte-es-una-mentira-que-nos-hace-ver.html>

¹⁰ *Ibid.*

Para Picasso, el arte no evoluciona (una mentira que nos han vendido desde el positivismo del siglo XIX), simplemente al cambiar las ideas cambian las formas de expresarlas, si la forma de expresarse de un artista varía, es porque ha cambiado su forma de pensar, para mejor o para peor.

Ceci n'est pas... Esto no es...

Iba para unas clases. Tomé una camisa blanca, una corbata roja, un abrigo, pues hacía frío, un bombín que tengo, me vestí, cogí mi maleta y salí. De camino decidí comprar una manzana. Cuando iba en el vagón del metro, alguien me miraba fija y detalladamente; tomó valor para acercarse y decirme: “disculpe y no se ofenda, pero la forma en la que está vestido se me parece a algo... pero también falta algo...”. Esperé unos segundos, saqué la manzana y la puse frente a mi rostro diciéndole “¿faltará esto?”. “¡Sí!, ¡yo sabía que faltaba algo!... eso es... una pintura, ¿cierto? ¿Me deja tomarme una foto con usted así?” *Click*. Seguí mi camino, alagado y autocomplacido, pensando muchas cosas, entre otras, que yo no soy una pintura, la manzana tampoco, que estuviera caracterizado (disfrazado como dijeron algunos) como una, es diferente. El saludo de una *professeure* en la U fue “*¡oh là là... bonjour, Monsieur Magritte!*”. Pero tampoco soy Magritte. La pintura en cuestión, de la que traté de caracterizarme, es *Le Fils de l'Homme*¹¹, y sí es del pintor surrealista René Magritte, un artista belga que, a partir de 1926, estuvo preocupado por las relaciones ambiguas entre las palabras, las imágenes y los objetos que estas denotan. Esa preocupación del artista, que yo estaba viviendo en carne propia en esos momentos, lo llevó a hacer su famosa serie de cuadros *La traición de las imágenes*, de 1929, en uno muestra la imagen de una pipa con la inscripción *Ceci n'est pas une pipe* (esto no es una pipa), el texto niega lo que los ojos ven. De ella, Magritte dijo: “La famosa pipa. ¡Cómo la gente me reprochó por ello! Y sin embargo, ¿se podría rellenar? No, sólo es una representación, ¿no lo es? ¡Así que si hubiera escrito en el cuadro “Esto es una pipa”, habría estado mintiendo!”¹². El mundo de Magritte contiene al misterioso hombre invisible con bombín y abrigo

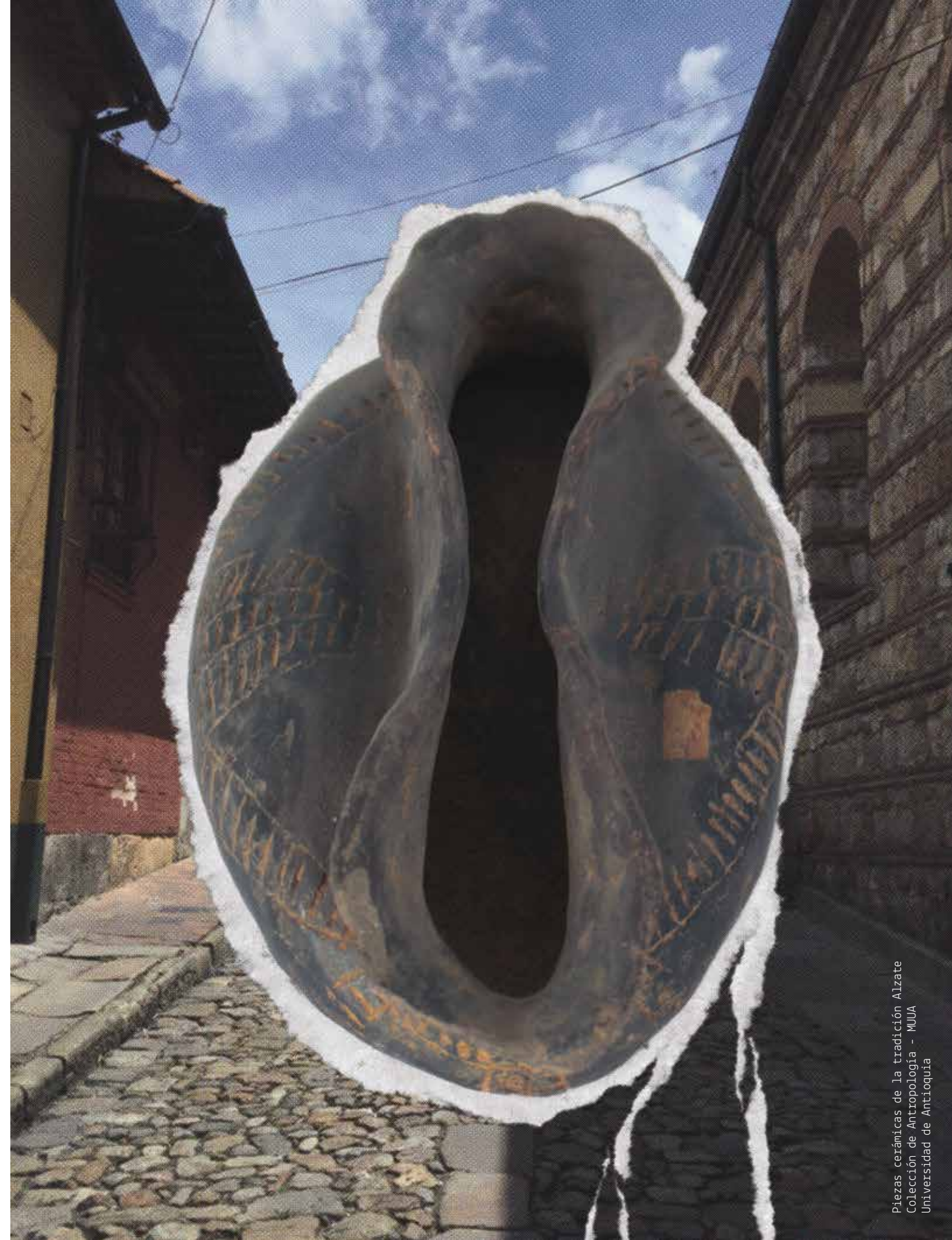
negro solo o en grupos, del que parece que formo parte. Yo, de acuerdo con lo que se ha escrito a lo largo de este texto, soy un mentiroso por partida... ¡múltiple!

Esas relaciones ambiguas entre las palabras, las imágenes y los objetos que estas denotan se confunden tan indisolublemente en nuestra mente que, contradiciendo a Picasso, pocos aceptan la mentira que es el arte y creen lo contrario, porque muchas de esas mentiras del arte son tan convincentes, más que trampas para el ojo, lo son para nuestra mente y es la mente de cada uno la que nos traiciona, no el artista, no la imagen y por eso creemos que *esa* es la Virgen, que *esa* es la escuela de Atenas, que *ese* es cada personaje retratado, que *esa* batalla fue así, que *esa* sí es una pipa, que el personaje o las acciones que se describen y representan en literatura, teatro o cine, *son reales*. Aceptamos creer y aseguramos saber algo que realmente no sabemos.

Ya estaba en la clase, lo irónico es que ninguno de los estudiantes de mi clase reconoció el cuadro y al artista que otras personas, ambiguamente, habían reconocido en mi vestido. La clase se iba desarrollando bien hasta que, con una diapositiva que puse, alguien exclamó: “¡así no es la Virgen María!”. ❏

¹¹ *El hijo del hombre*, 1964. Representa a un hombre con la manzana sobre la cara, que la tapa casi totalmente, delante de un pequeño muro, sobre el fondo se aprecia un océano y un cielo nublado. Óleo sobre tela de 78 x 58 cm. Es parte de una colección privada.

¹² *La traición de las imágenes*: <https://historia-arte.com/obras/la-traicion-de-las-imagenes>



La verdad hetero vs. la mentira queer: una disputa histórica

Felipe Caro Romero

Historiador, fccaror@unal.edu.co

Verdad e historia parecen estar indisolublemente ligadas la una con la otra. A quienes trabajamos con el pasado se nos exige la verdad en lo que escribimos. Aun si no es posible encontrarla, como lo han asegurado muchos trabajos sobre la filosofía de la historia desde hace unos cuarenta años, se nos demanda que nos acerquemos lo más posible a ella. Para ello debemos ser claros con lo que trabajamos y como trabajamos, es decir, debemos ser transparentes y honestos con las fuentes (vestigios del pasado) que usamos y como las interpretamos. Y en un primer vistazo esta máxima nos puede parecer adecuada. Nada más noble que buscar la verdad y separar el mito, el rumor, la mentira, del pasado. ¿Pero qué pasa entonces cuando quienes escribimos historia nos enfrentamos a la mentira de una manera sistemática o constante? O más bien ¿Qué pasa cuando la mentira hace parte fundamental de un proceso en el pasado? Pues ese es el reto de quienes se aproximan a la historia *queer* (kuir/cuir/de rares) en Colombia.

La mentira está incrustada en la vida de aquellas personas que se salen de la heteronorma por muchas razones. Quienes nos aproximamos a esta historia debemos andar con sumo cuidado porque el valor de mentir adquiere un carácter distinto al de otros fenómenos pasados. Acá la mentira no tiene esa pesada carga moral o religiosa del vicio o el pecado; acá la mentira adquiere otras formas mucho más complejas o, por lo menos, menos obvias. Veamos.

Por un lado, tenemos las mentiras de supervivencia. Esas mentiras que han usado las personas que esconden un cuerpo, un acto o un sentimiento por el muy justificado miedo a las diversas repercusiones que puede llegar a tener para ellos o sus allegados el descubrirse la verdad. Este es el caso, por ejemplo, de la vida bajo la penalización de la homosexualidad que estuvo vigente en Colombia formalmente desde 1890 hasta 1980. O, también

es el caso, de quienes escogieron vivir su género de una manera específica negando o escondiendo partes de su cuerpo en contraria de los parámetros psiquiátricos establecidos. Por esta razón, las fuentes, aquellas que usamos quienes estudiamos el pasado para comprenderlo, están repletas de mentiras al tratarse en su mayoría de reportes policiales o peritajes médicos donde, naturalmente, quienes fueron apresados o eran evaluados por un delito o una enfermedad lo negaron categóricamente.

Por otro lado, tenemos las mentiras estratégicas, esas que han sido usadas para la clandestinidad. Aparentemente similares a las anteriores, la diferencia yace en que estas mentiras poseen un color conspirativo y un sabor colectivo. No se trata meramente de mentiras usadas para sobrevivir, como auto-protección, sino que se trata de mentiras usadas para proteger a una comunidad o para ocultar una organización o movimiento. Estas mentiras están, por ejemplo, en las luces rojas que tenían ciertos bares de Bogotá o Medellín para avisar a quienes asistían que la Policía estaba por entrar y así poder presentarse de manera heterosexual frente a las autoridades. Una mentira particularmente conocida a este respecto también fue la que dio León Zuleta en su primera entrevista sobre el emergente movimiento de liberación homosexual del país donde proclamó que dicho movimiento contaba con más de cuarenta miembros cuando en realidad él estaba solo. Y esta mentira fue la que inició una parte del movimiento moderno colombiano.

No todas las mentiras, sin embargo, tienen un carácter positivo o de auto-cuidado. Hay otro tipo de mentira, una cuyo origen se encuentra en la vergüenza. Es este tipo de mentira la que empezó a hacerse popular durante lo más alto de la epidemia de VIH/SIDA en los ochentas y noventas. Las decían quienes estuvieron contagiados para evitar las múltiples repercusiones asociadas a los prejuicios del

virus; pero también las decían sus familiares, quienes huían a la vergüenza y el estigma asociados tendenciosamente con la infección. Muchas historias y fuentes se perdieron debido a estas mentiras y a la incapacidad de familias enteras de reconocer, por lo menos, honrar la memoria de sus seres amados fallecidos. Quienes buscamos indagar en la historia *queer* del país debemos enfrentarnos a las funestas consecuencias de estas mentiras y no asumir que el silencio, producto de las mismas, es lo mismo que un silencio producto de una verdad.

Y también están, por supuesto, las mentiras hipócritas. Esas que hacen quienes dicen abandonar valores de familia, de la moral, de la religión y resultan ser partícipes de los pecados que aseguran combatir. Esta mentira es tal vez la más entretenida (y triste), pues devela no solo la doble moral de quienes presumen ser los más fieros enemigos de la disidencia sexual, sino que también evidencia que existe un prejuicio bastante común a la hora de entender la sexualidad humana donde lo cis-hetero se presupone como el estándar de experiencia de vida general. El *shock* que genera la “sacada del clóset” de personajes históricos (o actuales) es un síntoma de la miopía histórica que tenemos quienes nos aproximamos al pasado, pues a pesar de tener bastante claro que la sexualidad, como cualquier otra dimensión de la experiencia humana, es histórica (y por lo tanto cambiante) solo la cuestionamos cuando se sale de la norma heterosexual.

Entonces ¿Por qué mentimos les rares? Por muchas razones. Por eso mismo, en este caso la tradicional fórmula histórica de buscar acercarnos a la verdad se hace completamente inoperante. Las vidas y los cuerpos de quienes se salen de la heteronorma se han enfrentado a espacios donde la mentira es una realidad tanto positiva como negativa. Y esto no es algo que haya cambiado con el tiempo, desafortunadamente. La mentira sigue siendo una necesidad (o una triste realidad) para muchos. Y por eso, así como la infancia disidente sigue siendo negada convirtiendo a les niñas en fantasmas hasta que “salen de clóset” (a la edad que sea y de la forma que sea), nuestro pasado sigue siendo un lugar desconocido lleno de mitos, fábulas y leyendas. La verdad, aliada con la norma y lo normal, se ha configurado como un patrimonio cis-hetero, donde la mentira es usada de manera reaccionaria como un borrador que desaparece todo aquello que no encaja en los cánones deseados. De esta manera, las mentiras

de supervivencia se han convertido en verdades de inexistencia. Y así hemos sido condenados a ser seres sin pasado, gentes sin historia. Esto solo cambiará cuando asumamos el reto de aproximarnos a la mentira y a la verdad de una manera distinta, dejando de lado los lentes heterosexuales que las han condicionado. La verdad no es bien supremo si implica dolor, marginalización, sufrimiento o muerte. Y la mentira no es un mal si por ella se salvan vidas o se conspiran revoluciones. ■

La fotografía de gabinete travesti,
1890-1939, Archivos Fundación Aikhe





El poder de la pseudociencia

Mario Víctor Vázquez

Doctor en Ciencias Químicas, divulgador científico y escritor, mario.vazquez@udea.edu.co

José David Ruiz Álvarez

Doctor en Física de Partículas, docente, investigador y comunicador de la ciencia, josed.ruiz@udea.edu.co

Desde aquellas remotas épocas de nuestros antepasados viviendo en cavernas, descubriendo el fuego o inventando la rueda, hasta estos tiempos modernos, la humanidad ha resuelto innumerables preguntas cruciales. Sorprendentemente algunas de ellas han perdurado y aún nos cuestionamos. Por ejemplo, ¿por qué hay gente que prefiere confiar en la pseudociencia y no en la ciencia?

Si nos remitimos al significado del prefijo “pseudo” o “seudo” encontraremos que esta partícula lingüística se usa para denominar una imitación falsa, algo que pretende asemejarse al original pero que es falso de entrada. En inglés inclusive se asocia con una falsedad con malas intenciones, no es solo algo que imita de forma falsa, sino que puede estar haciéndolo para generar un daño, algo nocivo. Tal vez la palabra más común con este prefijo es “seudónimo”, que es otro nombre con el cual se hace llamar o llaman a alguien. Es una imitación de nombre, pero que se sabe desde el principio que es un nombre falso. Ese ejemplo nos ilustra muy bien el significado que estamos buscando.

Pseudociencia será, entonces, aquello que intenta imitar a la ciencia pero que es falsa ciencia. En otras palabras, no es una disciplina que está progresando para convertirse en ciencia, no es una ciencia a medias, no es una disciplina con métodos científicos alternativos, no es una práctica que propone soluciones científicas poco ortodoxas, tampoco es un conjunto de conocimientos ciertos pero que la ciencia no ha podido probar, como tampoco es una alternativa a la ciencia. La pseudociencia es la negación de la ciencia. Por esta razón, resulta extremadamente llamativo que

las personas puedan llegar a preferir alguna pseudociencia sobre la ciencia. Una situación similar sería como si uno pusiera a alguien a elegir entre un billete verdadero y uno falso, advirtiéndole que el billete falso es falso, y que la persona decida escogerlo por encima del verdadero. Parece una situación sin sentido y que escaparía a lo que podemos entender como lógico, sin embargo, entre ciencia y pseudociencia la lógica parece llevar las de perder.

Es por esto que casi a la altura de preguntas existenciales que cuestionan el sentido de la vida o del gusto por el reguetón se suman ¿por qué alguien preferiría escoger a la pseudociencia? ¿Quién fue el pseudocientífico, también conocido como embustero, que inventó las pseudociencias? ¿Para qué se las inventaron? ¿De quién es la culpa de que haya gente que confíe más en las pseudociencias? Para solucionar dudas tan existenciales y serías recurrimos a la eterna sabiduría de nuestro astrólogo de cabecera: Rey Lucero. Transcribimos a continuación parte de la entrevista que sostuvimos con el maestro.

Nosotros: Maestro, algunos dicen que la astrología es una pseudociencia, que no tiene nada de cierto. ¿Qué les respondería usted?

Rey Lucero: Yo les digo, pseudociencia y ciencia son términos intercambiables. Uno es al otro lo que el otro al primero. El universo es un gran todo y como tal todos sus componentes son parte de él, se asemejan a él y algo de él tienen. Comparten en sí su verdad y su falsedad, su existencia y vacío. Es como ver un atardecer y quedar maravillado por su belleza. La última verdad es la contemplación espiritual del mundo y de nosotros mismos.

Nosotros: Muy claro, maestro. ¿Cómo explica usted a sus discípulos y clientes que las estrellas tengan efectos sobre nuestras vidas diarias? O, más en concreto, ¿por qué un cierto planeta determina mis relaciones amorosas o mi vida laboral?

Rey Lucero: Es sencillo mis estimados cervatillos. Estos efectos fueron conocidos de forma revelada por los antiguos. Todas las culturas milenarias tuvieron ese contacto místico con los astros que les permitió comprender que las revoluciones de aquellos en el cielo están íntimamente ligada a nuestras propias revoluciones. ¡Revolcones por fuera y dentro de la cama! ¿Si en alguna medida tantas culturas milenarias pensaron algo tan similar podrían todas ellas estar erradas? Claro que no, mis pequeños. Los astros dirigen nuestros destinos y el solo poder enunciarlo demuestra esta posibilidad, demuestra su intrínseca realidad.

Nosotros: Gracias, maestro. Sin embargo, los más álgidos críticos dirían que no hay pruebas científicas que permitan demostrar esa unión entre astros y personas. ¿Alguna opinión?

Rey Lucero: Pruebas nos piden, para qué darlas si nuestro propio ejercicio, nuestra propia existencia ya es una prueba irrefutable. ¿Si la astrología no funcionara, habría astrólogos? ¿Saldría, acaso, el horóscopo en periódicos y programas de televisión si este no fuera cierto? ¿Podría ser falso cuando tantos ponen su fe en ella? No, mis estimados saltamontes, pruebas no hace falta aportar, allí están ya en el mundo para el que quiera ver.

Nosotros: Tan claro como el día mismo. Muchas gracias por la entrevista, maestro. ¿Algún mensaje final para aquellos que leerán esta entrevista?

Rey Lucero: Más que un mensaje, una premonición que vi ayer en las estrellas. Esta entrevista servirá para abrir las puertas de la mente a una comprensión más colectiva del cosmos y sus misterios. Permitan a la energía del universo llegar a sus mentes y serán felices y seres más completos. Amén, amén, y por favor dejen su contribución voluntaria al salir.

Aquellos que crean los mitos pseudocientíficos y los sostienen se podría conjeturar que alguna motivación debe impulsarlos. Se podría conjeturar desde motivos elevados, en los que la persona está convencida de la honestidad y realidad de su pseudociencia, hasta motivos ruines, en los que el responsable se aprovecha de la credulidad de algunos para obtener dinero o algo más. ¿Cuál de ellos es más común, más frecuente? Difícil saberlo, inclusive sería difícil imaginar cómo determinar la respuesta a esa pregunta, habría que contar con la honestidad de los que soportan los mitos pseudocientíficos, lo cual en sí se constituye probablemente en un contrasentido.

Pero hay algo que sí podemos decir y que debe, creemos, enfatizarse. Aquel que decida dedicar sus esfuerzos a defender la pseudociencia debe conocer la contraparte, debe hacérsele saber que los hallazgos científicos sí funcionan. Este conocimiento de causa limita su accionar, porque ya la persona no puede esconderse tras el muro de una posible ignorancia, en este caso debe hacerse responsable por sus actos con el conocimiento de la existencia de soluciones probadas a través del accionar de la ciencia. No es lo mismo aquel que defiende una postura pseudocientífica en medicina sin saber que hay alguna solución científica que funciona, y aquel que sí sabe; pero que decide continuar con su postura pseudocientífica aún a riesgo de su salud y su vida propia, así como de la de los demás.

Esto toca puntos tremendamente sensibles, ¿qué hacer, desde la política pública, con aquellos a quienes se les ofrece un desarrollo científico que les permite vivir mejor, pero que decide rechazarlo? ¿Qué hacer cuando ese desarrollo científico ya no es para vivir mejor sino para salvaguardar la vida propia y ajena? Actualmente, nos enfrentamos a este gran dilema social, que claramente escapa al accionar científico y está más anclado en la moral, la política pública, la ética ciudadana.

La pseudociencia es un mensaje, y como todo mensaje necesita, además de un emisor, un receptor. No solo es importante entender el fenómeno de aquellos que generan el mito, es también indispensable entender cómo las personas llegan a confiar en él. Para esto entrevistamos a Benito Candelas, fiel creyente del movimiento antivacunas.

Nosotros: Don Benito, ¿nos podría explicar cómo se enteró de la existencia de los antivacunas y de sus ideas?

Benito Candelas: La primera vez que supe de ellos fue por una cadena de WhatsApp en el grupo del trabajo. Allí decían cómo expertos internacionales estaban reacios a las vacunas y creían que eran más peligrosas que el mismo virus. Mucho de lo que se decía en la cadena era sobre las grandes farmacéuticas y cómo para ellas sería más negocio seguirnos enfermado que curando.

Nosotros: Después de ese primer contacto, ¿qué hizo?

Benito Candelas: Entré en pánico y empecé a buscar información sobre las vacunas en internet. Mi principal fuente fueron los grupos de Facebook y los

videos de Youtube. Gente muy inteligente y muy perspicaz explicaban cómo las vacunas podían llegar a contener chips para localizarnos y controlar nuestros comportamientos. Además, demostraban que la pandemia es una gran conspiración para controlar la población, pero como empezamos a volvernos resistente al virus desarrollado en China sacaron las vacunas para asegurarse que siguiéramos enfermos. Estamos en manos de gente muy diabólica.

Nosotros: ¿Por qué cree que todo lo que nos ha dicho es cierto?

Benito Candelas: Tiene que ser, no hay más alternativas. ¿Cómo explican entonces la pandemia y que no nos hayamos muerto todos de golpe? ¿No es demasiada consecuencia que todo esté pasando justo cuando China está ascendiendo a ser la principal economía mundial? ¿No es demasiada coincidencia que nos pongan vacunas a todos cuando se está instalando la red 5G en el mundo?

Nosotros: ¿Y por qué descarta el mensaje de los científicos?

Benito Candelas: Yo no le voy a creer a la misma gente que trabaja para los gobiernos, ni tonto que fuera, y por favor dejemos aquí porque entiendo que son doctores y seguramente están trabajando para esas corporaciones diabólicas.

¿Cualquier persona en nuestra sociedad sabe cómo funciona la ciencia y cómo se construye el conocimiento científico? Estamos casi seguros que la respuesta es no. ¿Está la ciencia en la agenda pública y en el escenario público de forma constante y reiterada? Otra respuesta negativa, muy probablemente. ¿Se considera a la ciencia como algo importante y valioso para la sociedad? Tememos que esta pregunta tampoco tenga una respuesta afirmativa.

Hemos construido una sociedad alejada y desinteresada por la ciencia. No es raro, entonces, que a la hora de elegir entre diversos discursos, el científico pase desapercibido o se ponga al mismo nivel de otros discursos como el pseudocientífico. No solamente existe una especie de extrañeza para con la ciencia, sino que también puede haber una carga negativa. ¿No se considera que el que se dedica a carreras científicas puede fácilmente morir de

hambre porque no va a conseguir en qué trabajar? ¿No se castiga, acaso, a aquellos que se sumergen en el mundo del conocimiento tildándolos de *nerds* o niños y casi tratándolos como unos parias?

Pero no solo esto marca las bases para que en nuestra sociedad no se valore el conocimiento científico, tenemos que tener en cuenta comportamientos sociales que también pueden terminar apoyando la creencia en la pseudociencia. El chisme, la confianza en las creencias populares, la confianza en aquellos que conocemos por encima de los desconocidos, el hastío con la autoridad, entre otros.

Para cerrar, después de identificar esta gran maraña de tensiones que le dan poder a la pseudociencia, solo nos queda preguntar ¿cómo le restamos poder a la falsa ciencia que llamamos pseudociencia? ¿Cómo hacemos que la ciencia sea un mensaje que despierte mayor confianza y cercanía? ¿Cómo encontramos un camino más seguro contra los charlatanes, los ladrones, los timadores creadores de pseudociencias? ¿Podremos, en alguna medida, librarnos de este yugo mental de la pseudociencia?

Para quienes llegaron ilusionados a este punto de la lectura, lamentamos informarles que no tenemos ninguna solución a todas las preguntas. Solo un mínimo aporte, (un pequeño paso para el hombre), casi como un mensaje en una botella flotando en el mar de la pseudociencia, nuestra *Primera guía completa sobre pseudociencias, mitos y otras carretas*¹ que ponemos a consideración de la humanidad con la esperanza (confirmada en nuestros horóscopos) en poder cambiar la mirada alrededor de las pseudociencias. ■

¹ Se trata de un trabajo de autoedición realizado por los autores en el que analizan, de manera sarcástica, un conjunto de creencias y pseudociencias populares. Este libro se encuentra disponible en la Librería Universitaria de la Cooperativa de Profesores Universidad de Antioquia (Cooprudea).



La ciencia, la verdad y la mentira

Luis Fernando Gómez

Docente e investigador en estudios ambientales, luis.gomez37@tdea.edu.co

Durante la reciente pandemia de Covid-19, el movimiento antivacunas se convirtió en un tema popular en los medios de comunicación y redes sociales en Colombia y el mundo. Este movimiento argumenta que la ciencia miente cuando afirma que las vacunas son efectivas y no presentan un riesgo significativo a la salud humana. Por el contrario, sostiene que las vacunas son ineficientes, inútiles o peligrosas y que responden a intereses económicos o políticos y que los científicos repiten un libreto escrito que responde a dichos intereses.

Se podría decir que no se le debe prestar atención al movimiento antivacunas, pues son simplemente teorías conspirativas en las que solo creen personas ignorantes y que, por lo tanto, no son una amenaza real para la ciencia o, en el caso de la pandemia, para la salud pública. Sin embargo, personas con formación académica y con profesiones basadas en la ciencia también han puesto en duda las vacunas, como se apreció en septiembre de 2021 cuando el gobierno francés suspendió a 3000 profesionales de la salud por no haberse vacunado. Además, Francia, que es la cuna de la primera revista científica —*Journals des Sçavans*— realizó una encuesta ese mismo año y encontró que el 10% de médicos generalistas no deseaban vacunarse.

Varios investigadores que se han ocupado del movimiento antivacunas han escrito que este hace parte de un fenómeno más amplio que denominan posmodernidad y el cual se caracteriza por la defensa de un relativismo extremo en el que las diferentes opiniones en el espacio público son vistas como “verdades” legítimas que proceden de cosmovisiones diferentes y, en consecuencia, la verdad científica no es más que una opinión entre muchas. Para el caso de las vacunas, esto significa que la opinión de un científico que lleva años investigando y trabajando con ellas tenga el

mismo valor que la de la actriz Jenny McCarthy, quien se ha convertido en una de las más reconocidas voceras del movimiento antivacunas en los Estados Unidos, y quien sustenta sus opiniones en el “instinto materno” y búsquedas en Google. Por este motivo, ambas son presentadas como contrapartes igualmente válidas en debates sobre la confiabilidad de las vacunas en reconocidos programas televisivos estadounidenses como *Larry King Live*, *Oprah* y *Good Morning America*.

Las personas de ciencia convencional han visto como una amenaza a su campo el cuestionamiento posmoderno de la verdad científica. De hecho, en la década de 1990, una serie de investigadores de las ciencias naturales generaron una dura crítica a pares de las humanidades y ciencias sociales que afirmaban que las ciencias naturales eran una construcción social o una narración que simplemente se basaba en un consenso entre científicos, en el que sus pretensiones de objetividad e imparcialidad no eran más que una fábula o un mito. Frente a esto, las segundas respondieron con una serie de textos que justificaban su posición y se entabló un fuerte debate que recibió el nombre de *La guerra de las ciencias*. En estos momentos de cuestionamiento a las vacunas en tiempos de pandemia vale la pena hablar un poco sobre los argumentos dados por estos investigadores de las ciencias naturales e intentar responder si la ciencia miente y, de ser así, si en nuestro país dichos cuestionamientos también son válidos. **La ciencia decimonónica**

En *La guerra de las ciencias*, los científicos convencionales defendieron su pretensión de objetividad e imparcialidad empleando diferentes argumentos. En primer lugar, distinguieron entre ciencia pura y ciencia aplicada. Por ejemplo, los físicos Sokal y Bricmont señalaron que se debía diferenciar claramente entre ciencia básica y ciencia aplicada, particularmente entre ciencia

básica y tecnología. Según ellos, la primera es una práctica que se realiza en laboratorios mediante la aplicación de teorías y métodos propios de la ciencia, mientras su aplicación es algo que se da en otros espacios como fábricas o complejos militares. Así, el uso de la ciencia para fines políticos, como la creación de las armas nucleares a partir de la física atómica o para fines económicos como la creación de nuevos medicamentos que no tienen una ventaja sobre medicamentos anteriores, no tiene nada que ver con la física o la química y, por lo tanto, no compromete la neutralidad u objetividad de la ciencia. De esta manera, se defiende la imagen decimonónica del científico solitario en un laboratorio, interesado en la obtención de conocimiento por el conocimiento mismo, cuya práctica solo busca la satisfacción de intereses o pasiones personales y no intereses políticos o económicos de terceros.

En segundo lugar, niegan que sus teorías sean producto de un consenso entre científicos como aseguran ciertos posmodernos. Para ellos, las teorías científicas son un conjunto de hipótesis cuya validez se determina mediante un riguroso contraste con la realidad, a través de métodos públicos de experimentación u observación en campo, que pueden ser reproducidos por quienes duden de dichas hipótesis. En consecuencia, la afirmación de que un medicamento es efectivo se debe a que los resultados de múltiples pruebas con diferentes grupos de población así lo indican y no porque unos investigadores acordaron decir que el medicamento funciona. De esta manera, estos científicos convencionales conciben la ciencia como una empresa que tiene como fin último “alcanzar la verdad fáctica” mediante “la adaptación de las ideas a los hechos recurriendo a un comercio particular con los hechos (observación y experimento)”, como escribió el filósofo de la ciencia Mario Bunge.

En tercer lugar, varios investigadores de las ciencias naturales argumentan que la imagen que presentan sus contrapartes posmodernas es producto del desconocimiento de la práctica científica misma. Precisamente, Sokal y Bricmont estudiaron el uso de conceptos y metáforas de las ciencias naturales y las matemáticas en las ciencias sociales y las humanidades, y explicaron cómo estos eran malinterpretados. Igualmente, Carlos Elías en su libro *La razón estrangulada* mostró cómo los métodos cuantitativos y estadísticos rigurosos de las ciencias naturales tienen

unos estrictos procesos de control que hacen difícil que manipulaciones de los resultados no sean eventualmente descubiertas, pero que esto no sucede en las ciencias sociales. Con esto, se reproduce la idea decimonónica de la ciencia positivista —irónicamente teorizada por un sociólogo— de que la ciencia se restringe básicamente a las ciencias naturales.

La ciencia después de la Segunda Guerra Mundial

Un problema que tiene esta defensa de la honestidad intelectual de la ciencia es que la imagen de una ciencia como la que se realizaba en el siglo XIX no corresponde a la práctica hegemónica actual. De hecho, sorprende que científicos de Europa y Estados Unidos no sean conscientes de esto. En primer lugar, la idea del científico solitario en el laboratorio que trabaja solo en pos del conocimiento, que representó muy bien Marie Curie cuando dijo que había descubierto el radio para la ciencia misma y no para tratar el cáncer, como infirieron algunas personas en su visita a Estados Unidos en 1921, ya no corresponde a la generalidad de la ciencia.

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno estadounidense le encargó a Vannevar Bush, director de la Oficina de Investigación y Desarrollo Científico durante dicho conflicto, un informe para definir el papel que debía jugar la ciencia en tiempos de paz. En este, Bush respondió que la ciencia era central en el liderazgo político, militar y económico de los Estados Unidos, lo que condujo a una política estatal en la que la ciencia se convirtió en el motor de la economía, la industria armamentística, la salud, la agricultura, entre otros. De esta forma, se implantó un modelo de ciencia de interés público, en el que los programas de investigación eran definidos por instituciones gubernamentales o universidades y donde la financiación era mayoritariamente pública, a través de instituciones como la *National Science Foundation*.

Igualmente, en este período se incrementó el proceso de innovación industrial basado en el desarrollo científico en Estados Unidos y Europa. Efectivamente, las grandes corporaciones crearon departamentos de investigación y desarrollo en su interior para poder generar nuevos productos y patentes, lo que condujo un modelo de industria basada en la ciencia. Además, investigaciones

en física requerían el desarrollo de artefactos tecnológicos como el acelerador de partículas para poder realizar sus observaciones y el desarrollo de estos aparatos necesitaban del avance en el campo de la física, lo que significó un nuevo momento en la historia de la ciencia y de la tecnología en la que la una no puede existir sin la otra. Igualmente, la ciencia se empezó a centrar más en estudiar artefactos tecnológicos como el reactor nuclear, el computador o los misiles que entidades naturales como lo hacía la ciencia antes del siglo XX. Así, la distinción entre ciencia y tecnología que usan Sokal y Bricmont para defender la neutralidad y desinterés de la primera se fue haciendo cada vez más difusa hasta el punto de que varios autores prefieren hablar hoy en día de tecnociencia.

¹ Joel Bakan, *The corporation. The pathological pursuit of profit and power* (Free Press, 2005).

En segundo lugar, la idea de una ciencia que se regula a sí misma, si bien es una pretensión que aún tenemos quienes la practicamos, es actualmente problemática. Después de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos ascendió como poder hegemónico en el lado capitalista de la civilización moderna y esto implicó la imposición de su concepción de civilización. Esta se centra en la economía, es decir, en el capitalismo y los valores que este comprende —competencia, individualismo, riqueza material, trabajo, producción—. Dicha visión economicista se profundizó a mediados de la década de 1970 con la implementación del neoliberalismo. Esta teoría se ha entendido de muchas formas, pero, para el alcance de este escrito, se puede definir como la tesis de que las prácticas sociales operan mejor si son internalizadas por el mercado. La Modernidad se había caracterizado por la separación de la vida social en esferas funcionales —la cultura, la ciencia, la política— cada una con sus propias reglas, lenguaje, patrones de excelencia, finalidad, etc. Por el contrario, el neoliberalismo intenta llevar todas estas esferas a la económica y, en consecuencia, toda la vida social comienza a verse en términos de rentabilidad, productividad, eficiencia. Dicha posición es legitimada mediante la hipótesis de que las reglas del mercado, al ser imparciales e impersonales —la famosa

mano invisible—, son el mecanismo óptimo para resolver los conflictos sociales.

La teoría neoliberal se aplicó por primera vez a mediados de la década de 1970 en Chile bajo la dictadura del General Augusto Pinochet y luego en Estados Unidos durante la presidencia de Ronald Reagan (1981-1989). Para la ciencia estadounidense, esto significó el reemplazo paulatino del modelo de ciencia de interés público por el de ciencia mercantil en el que la inversión es privada y las empresas definen los programas de investigación científica de las universidades y centros de investigación estatales, con el fin último del beneficio económico.

En el caso de las ciencias de la salud, enfermedades que representan un problema de salud pública en países de bajos ingresos, como la malaria y la tuberculosis, no son prioridad para investigación, ya que su mercado constituye menos del 25% del mercado mundial de medicamentos, aunque comprendan el 77% de la población global. De hecho, durante el periodo entre 1975 y 1999 salieron a la venta aproximadamente 1400 medicamentos nuevos, pero únicamente 13 eran para tratar o prevenir enfermedades tropicales y 3 para tratar la tuberculosis. Asimismo, en el año 2000 no se desarrollaron medicamentos para la tuberculosis, mientras se lanzaron 8 para la impotencia y 7 para la calvicie¹.

Por otro lado, el control de la industria farmacéutica en este campo científico ha llevado a que se dé un sesgo en las investigaciones con patrocinio privado. Por ejemplo, Ben Goldrace publicó un libro en el que recoge una gran cantidad de estudios sobre la intervención de la industria farmacéutica en la investigación médica. Allí menciona que, en 2010, una revisión sistemática de más de 500 estudios clínicos publicados en importantes revistas académicas mostró que el 85% de las investigaciones financiadas por la industria farmacéutica daba un concepto positivo del medicamento, mientras que las investigaciones financiadas por el gobierno se mostraban favorables en un 50%. Igualmente, una revisión de 397 investigaciones realizadas entre

2001 y 2003 y publicadas en cinco revistas psiquiátricas reconocidas, encontró que las financiadas por la industria farmacéutica tenían 4,9 veces más de probabilidades de presentar un resultado a favor del medicamento que aquellas realizadas de forma independiente². De esta manera, los mecanismos de control de la ciencia no han logrado impedir completamente el sesgo dictado por las grandes empresas en el modelo de ciencia mercantil.

Además, varios científicos se han vuelto empresarios. En 1981, cuando el Tecnológico de Massachusetts (MIT) aceptó una inversión de US\$ 125 millones para la creación del Instituto Whitehead para investigación en biología molecular, la unión empresa privada/universidad se veía con gran desconfianza, pero para la década de 1990 prácticamente todos los grupos de investigación en biotecnología en los Estados Unidos tenían vínculos de algún tipo con la industria. Es más, para comienzos del siglo XXI era común que los investigadores en el área biomédica crearan empresa y centraran su investigación en la generación de productos —patentes, tratamientos o diagnósticos— en vez de formular hipótesis o teorías científicas. Esto ha implicado que la masa crítica científica altamente calificada, independiente y sin ningún vínculo comercial prácticamente haya desaparecido en Estados Unidos, por lo menos en el área de las ciencias de la salud³.

La ciencia en Colombia

La ciencia en Colombia y en Estados Unidos no son comparables, a pesar de que el neoliberalismo ha transformado la manera de hacer ciencia en ambos. En el caso de las vacunas, Colombia interrumpió su producción a finales de los años 90 del siglo pasado, al igual que otros países de Latinoamérica. Las nuevas políticas neoliberales en la región hicieron que el Instituto Nacional de Salud no se asociara con alguna farmacéutica privada, sino que cesara su producción bajo el argumento de no cumplir con los rigurosos estándares de «buenas prácticas» exigidos en aquel momento. Al gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002) no le importó que el país hubiera producido

la primera vacuna contra la fiebre aftosa en el mundo o que hubiera tenido un papel importante en la erradicación de la viruela. De esta manera, la credibilidad de la ciencia en Colombia no tiene que ver con grandes intereses económicos ocultos debido a la asociación ciencia/industria o universidad/empresa privada como en los países industrializados. Es más, Colombia no se industrializó y el poco desarrollo del sector que han existido no ha pasado por una fase de industria basada en la ciencia, exceptuando unas pocas empresas de gran tamaño que crearon departamentos de investigación y desarrollo, como Productos Familia Sancela S.A. o Quala S.A.

Los principales problemas de la ciencia en Colombia son de otro tipo. En primer lugar, esta ha despertado muy poco interés en el país. Varios autores han señalado que esto es un rasgo de toda América Latina. Para finales del siglo XX, el 1% de las publicaciones científicas con reconocimiento mundial provenían del subcontinente y de estas, el 1% eran colombianas. Además, la ciencia no ha sido la base de la educación colombiana⁴.

Desde los años 60, Colombia ha empleado el modelo de *Universidad Napoleónica*, en el que el objetivo es la formación profesional, es decir, la provisión de profesionales para el sector productivo. En consecuencia, la investigación científica no es una actividad medular de las instituciones universitarias, sino algo que surge de la inquietud de unos pocos docentes —particularmente en universidades públicas como la Universidad Nacional de Colombia— que realizaron estudios de posgrado en el exterior en el marco de programas internacionales de modernización como la Alianza para el Progreso.

La situación no mejora con la entrada del neoliberalismo con el gobierno de César Gaviria (1990-1994). Si bien se crea el Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología (SNCT) y se genera una reforma a la educación superior en la que se afirma que la investigación es una de las tres funciones misionales de la universidad (Ley 30 de 1992), el Estado continúa sin destinar

² Richard Bentall, *Medicalizar la mente. ¿Sirven de algo los tratamientos psiquiátricos?*, trad. N. Cañete (Herder, 2011).

³ Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan@Meets_OncoMouseTM. Feminism and technoscience* (Routledge, 1997).

⁴ Ana Rico, "Investigación en la universidad colombiana: contexto y estrategias", *Nómadas* 5 (1996): 131-136.

recursos económicos significativos para la investigación científica. Por ejemplo, en 1998, la inversión en educación y ciencia y tecnología fue el 3 y 0,74% del PIB, respectivamente, mientras en Japón fue, en 1986, del 5 y 2,8% del PIB, respectivamente. Para la segunda década del siglo 21, el SCNT se convierte en el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, el cual privilegia la innovación tecnológica sobre la investigación científica, recortando aún más los recursos para esta última.

⁵ Carlos Elías,
La razón estrangulada.

El segundo problema que tiene la ciencia en Colombia es la instrumentalización que ha sufrido tras su neoliberalización. Si bien la Ley 30 de 1992 obliga a todas las instituciones de educación superior a realizar investigación de alto nivel, Colciencias, la entidad encargada de su fomento y coordinación, la subyuga a la lógica administrativa a través de la implantación de una cantidad de indicadores de gestión y calidad. De esta manera, los investigadores ahora son calificados y clasificados según el cumplimiento de estos indicadores: los libros son reemplazados por los artículos originales; la pertinencia social es desplazada por el factor de impacto del producto, el aporte teórico es cambiado por la cantidad. En consecuencia, lo que deben hacer ahora las investigadoras es publicar la mayor cantidad posible de artículos científicos en revistas internacionales de alto impacto. Una de las prácticas perversas que esto ha generado es lo que Elías⁵ denomina el “efecto salami”: los resultados de una investigación son partidos en varias entregas para así aumentar la cantidad de publicaciones y productos. Como resultado, escribe el mismo autor, se ha llegado a una ciencia que genera muchos artículos mediocres y pocos científicos brillantes.

Por otro lado, la exigencia economicista de la productividad y la eficiencia obliga a que la calidad de la investigación se comprometa por la escasez tanto de dinero como de tiempo. Como señala la antropóloga Mónica Godoy, ahora el trabajo de campo debe hacerse de manera rápida en el que la etnografía desaparece en favor de inmersiones *express*, grupos focales, entrevistas o encuestas de opinión. Esto compromete

seriamente la confiabilidad de los resultados, pero facilita la ejecución de una gran cantidad de proyectos, lo que es visto desde la óptica administrativa como eficiencia. Además, el modelo mercantil de la ciencia neoliberal, obliga a que los investigadores se vuelvan gestores y dediquen parte de su tiempo a la búsqueda de financiación, lo que ha llevado a que muchos dejen de ser expertos en favor de ser mercenarios hábiles en la formulación rápida de proyectos de investigación a la medida de la convocatoria de turno. Así, estos investigadores deben tener la “competencia” de pasar de un tema de investigación en función de los temas que cuenten con financiación en un momento dado.

Esta lógica administrativa, ajena al proceso reflexivo y autocrítico propio de la actividad intelectual, unido a la pobre financiación por parte de Colciencias, produjo un episodio en la historia colombiana que no tuvo la relevancia académica de *La guerra de las ciencias* en los Estados Unidos, pero que es importante registrar. En 2014, un grupo de académicos de ciencias sociales y humanidades de diferentes universidades — Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad de Antioquia, entre otras— decidió no participar en la convocatoria hecha por Colciencias en aquel momento para evaluar investigadores y grupos de investigación argumentando que la gran cantidad de documentación exigida, los parámetros y el apoyo financiero realizado por la entidad gubernamental funcionaba en detrimento de la ciencia y realizaba un proceso de cuadratura del círculo al medir las humanidades y ciencias sociales con parámetros de las ciencias naturales.

Bajo el argumento de que los requerimientos de Colciencias son necesarios tanto para la acreditación institucional y de programas como para la renovación de registro calificado de estos últimos, las universidades simplemente no respaldaron a los grupos de investigación que decidieron protestar ante la burocracia y el sinsentido tecnocrático de Colciencias. Esto nos lleva a otra consecuencia de la neoliberalización de la educación y la ciencia: la burocratización de la



educación superior. Las políticas neoliberales en las universidades abrieron el camino para que el cuerpo administrativo de ellas realizara un golpe de Estado en el que los profesores tuvieran cada vez menos control sobre lo que enseñan e investigan. Esto significa que la evaluación de estudiantes, la investigación universitaria, la enseñanza, el diseño de programas son vistos desde la óptica de las teorías administrativas. Así, la labor de los docentes es dividida en diferentes actividades que son cuantificadas en horas —semanales, semestrales, anuales— cuyo cumplimiento debe ser demostrado mediante productos —evidencias— y racionalizadas en indicadores. Esto lleva a que la investigación sea valorada económicamente en horas que no entienden de dicho proceso y, en consecuencia, sean reducidas considerablemente. Al no tener las horas suficientes en el plan de trabajo, este es completado con una serie de actividades burocráticas que implican una generación de informes y planillas de Excel que adquieren proporciones kafkianas.

De lo anterior, se puede concluir que, para el contexto nacional, quien miente no es la ciencia sino el Estado a través de Colciencias y las universidades con su discurso de calidad y productividad científica. Ambas desprecian la actividad intelectual —el antiintelectualismo es un rasgo del neoliberalismo— y, por eso, la primera solo está interesada en la innovación tecnológica y la segunda le da poco valor en horas al pensamiento, la investigación y la reflexión. Igualmente, ambas están interesadas en la generación de dividendos: patentes, cursos, formación sin gran inversión y, por eso, pululan las universidades de garaje con programas que no requieren de laboratorios, una planta profesional altamente calificada, una biblioteca con una gran cantidad de material y la discusión constante en eventos académicos.

Hacemos mal en ponernos del lado de las anti-vacunas, de celebrar el relativismo de manera acrítica, pues la ciencia nunca ha sido una herramienta de opresión en nuestro país, ni ha estado al lado del Estado o las élites violentas que han gobernado este país. Por el contrario, el *magister dixit* o principio de autoridad, es decir, la aceptación de un enunciado porque lo dice una autoridad, sí ha sido la norma en un país que aún sigue anclado en la mentalidad colonial, la religiosidad católica, el autoritarismo y la violencia política y, como escribió Huxley, es frente a este el que se ha enfrentado históricamente la ciencia. 🇵🇪



George Soros controla el mundo: Posverdad, propaganda, desinformación y teorías de conspiración¹

Javier Guerrero-C.

Sociólogo, docente ITM, Maestría en CTS, interesado en zonas grises de producción del conocimiento, javierguerrero@itm.edu.co

Entre el 10% y el 90% de la información que circula en internet es falsa.
Walter Benjamin en: *Digresiones filosóficas sobre la posverdad en la era de la web 2.0.*

Universidad de Miskatonic (1982)

¹ Esta contribución no fue pagada por ninguna organización que controla el mundo tras bambalinas, ¿o sí?

La tierra es plana y nos han mentido, las vacunas contra la COVID nos conectarán a la red de 5G y nos podrán controlar remotamente, Hilary Clinton y los demócratas hacen parte de una secreta camarilla de pedófilos y Donald Trump en realidad es un luchador contra el 'deep state' y esos adoradores del demonio. George Soros, o Bill Gates, o los sabios de Zion, controlan las más importantes decisiones mundiales. El cambio climático no existe o, sí existe, pero no es culpa de los humanos. En Colombia Juan Manuel Santos negoció con las FARC y los gobiernos de Venezuela y de Cuba la entrega de Colombia al comunismo internacional, afortunadamente fueron detenidos por la votación del no.

En realidad, no sabemos lo que sucede, bueno, nosotros no sabemos, algunos cuantos que son capaces de conectar los puntos, y hacer su propia investigación, que no se dejan engañar por los medios, sí saben. Posverdad, propaganda, desinformación y teorías de conspiración, han sido recientemente interpretadas como formas defectuosas de interpretar el mundo, como un problema de ignorancia. En mi opinión, estas interpretaciones no tienen en cuenta las tensiones que se establecen entre estas formas de propaganda política y lo que Wittgenstein llamó las

formas de vida. Estas formas de interpretar el mundo responden a explicaciones que, desde puntos de vista particulares, resultan coherentes, formas de ver el mundo que disuelven muchas de las paradojas de vivir en sociedad.

Hasta hace unos años vivíamos, al parecer, en la era de la verdad, en la que los medios de comunicación masivos aspiraban a cierta forma de objetividad, en la que los políticos, a pesar de sus diferencias, intentaban persuadir con ideas y no con mentiras, la ciencia era aceptada y respetada como forma de verdad por casi todos, excepto unos cuantos lunáticos. Pero de repente, alrededor de mediados de la década pasada todo cambió, tanto que el diccionario Oxford, para responder a las nuevas actitudes frente a la verdad denominó palabra del año 2016 al término compuesto *post-truth* o posverdad, como entraría al diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en el año 2017. Ahí la posverdad se define como una "distorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales", en un tono muy parecido a la definición del diccionario de Oxford. Se han señalado muchos culpables del advenimiento de la posverdad: el deconstructivismo francés, los postmodernos, los estudios sociales de la

ciencia y la tecnología², los políticos populistas de diferentes tendencias políticas o la nueva derecha, los *spin doctors*, esos expertos en retorcer el significado de las palabras hasta el absurdo sin enrojecerse, o a las redes sociales y esa posibilidad de emitir y recibir información de manera veloz, sin dar pausa para comprobar su proveniencia.

Los psicólogos sociales estuvieron prestos a identificar, resumir, clasificar, los múltiples sesgos que nos impiden ver la verdad³ y los científicos sociales a identificar las razones por las cuales las sociedades, aparentemente modernas e ilustradas, comenzaron a aceptar mentiras como verdades, el desempleo, las transformaciones sociales como resultado del neoliberalismo, el fin de la era industrial, las nuevas formas de trabajo, los cambios en relación con la masiva aceptación de diversas formas de sexualidad y género, han sido propuestos como explicación. Otros recordaron la siempre incierta relación de las democracias y la política con la idea de verdad⁴, y han mostrado cómo la explosión de múltiples fuentes de datos y la fragmentación han revivido viejas cuestiones acerca de la confianza en las fuentes de información, pero también se han preguntado específicamente por cuáles verdades importan.⁵

Varios términos y estrategias se usan también para explicar la aparente desaparición de la verdad de la esfera pública, por ejemplo, la idea de desinformación, según la cual lo que haría falta es más información verdadera, apareciendo entonces los *fact-checkers*, encargados de desmentir o verificar noticias circulando en redes sociales. Quién es el juez de la verdad, queda por lo demás implícito, siempre y cuando lo que se afirma sea consistente con ciertos regímenes de verdad. Jason Stanley, un filósofo de la Universidad de Yale, ha mostrado la importancia de entender las formas de propaganda

política como una forma de comunicación que busca movilizar a las personas hacia unos objetivos, recordando que las emociones son importantes para conectar ideas desconectadas.⁶ Por los intersticios de la posverdad, la desinformación y la propaganda, parecen haberse colado y reavivado las teorías de conspiración. Hay una tendencia a implicar que las teorías de la conspiración prevalecen más ahora que en el pasado, que estamos viviendo en una "era de teorías de la conspiración"⁷ o un período de "moda conspiracionista"⁸. Por otro lado, se ha considerado que el auge de las redes sociales proporciona un nuevo impulso al pensamiento conspirativo y un foro para la difusión de teorías conspirativas⁹, además como clave para desarrollos políticos como el Brexit y la elección de Donald Trump, y con efectos importantes en temas como el cambio climático.

Las teorías de la conspiración han sido estudiadas desde varias disciplinas: sociología, antropología, ciencias políticas, psicología, filosofía, historia, y han sido ampliamente documentadas por periodistas. Los métodos para estudiar las teorías de la conspiración han pasado de ser puramente conceptuales o teóricos a utilizar metodologías cuantitativas y cualitativas. Sin embargo, la mayor parte del estudio de tales fenómenos sigue estando firmemente enraizado en considerar a los tildados de conspiracionistas desde una perspectiva patologizante. En su más clásica versión, se desprende del famoso ensayo del historiador Richard J. Hofstadter, *El estilo paranoico en la política estadounidense*, que marcó un partaguas en la interpretación de ciertas formas de hacer política consideradas normales y aceptables y otras claramente anormales. Es decir, estableciendo una clara diferencia entre los que son capaces de aceptar la realidad de las cosas tales como aparecen y aquellos que están dispuestos a creer que las

² La disciplina a la que me adscribo y que ha sido culpada también de deslegitimar el conocimiento científico.

³ Todo lo que pienses y la forma como pienses es un sesgo, incluso pensar que todo es un sesgo: <https://www.visualcapitalist.com/wp-content/uploads/2021/08/all-188-cognitive-biases.html>

⁴ Sophia Rosenfeld, *Democracy and Truth: A Short History* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2018).

⁵ Levin, Nadine y Sabina Leonelli. "How Does One 'Open' Science? Questions of Value in Biological Research." *Science, Technology, & Human Values* 42, n.º2 (2017): 280-305.

⁶ Jason Stanley, *How Propaganda Works* (Princeton University Press, 2015).

⁷ Connolly, Jennifer M, Joseph E Uscinski, Casey A Klofstad, and Jonathan P West. "Communicating to the Public in the Era of Conspiracy Theory." *Public Integrity* 21, n.º5 (2019): 469-76.

⁸ David Aaronovitch, *Voodoo Histories: How Conspiracy Theory Has Shaped Modern History* (Random House, 2010).

⁹ Enders et al. "The Relationship between Social Media Use and Beliefs in Conspiracy Theories and Misinformation." *Political Behavior* (2021): 1-24.

relaciones de causa-efecto que observamos obedecen siempre, o casi siempre, a relaciones que se tejen tras bambalinas. Estas interpretaciones olvidan que muchas veces los ciudadanos tienen muy buenas razones para desconfiar de sus gobiernos y del poder en general. Por ejemplo, durante años las empresas tabacaleras fueron capaces, sostenidas por una retórica científica, de sostener la patente mentira sobre los nulos efectos nocivos que conlleva fumar, retórica luego retomada por los negacionistas del cambio climático¹⁰, petroleras y otros, así como por la industria farmacéutica, especialmente la dedicada a la venta de opiáceos. Mientras tanto, los gobiernos rutinariamente mienten acerca de sus intenciones y el alcance de sus políticas.

¹⁰ El libro y documental de Naomi Oreskes y Erik M. Conway "Mercaderes de la Duda: Cómo un puñado de científicos ocultaron la verdad sobre el calentamiento global" cuentan esta historia con gran detalle.

¹¹ Pero eso es algo que, obvio, no puedo divulgar.

En una nada sorprendente movida de muchos medios y expertos, la solución propuesta es la de "recuperar" los hechos o proponer una vuelta colectiva a ese idílico momento en que la evidencia era una parte central del discurso público. Medios de comunicación han implementado una sección de factcheckers, y otros intentan desmentir los bulos que circulan en redes en forma de memes, imágenes, noticias falsas. Lo que nos lleva de vuelta al problema de quién controla a los factcheckers y quién cree en ellos; pero que también significa volver a un momento en que voces expertas o gobernantes podían contar con la seguridad de que sus interpretaciones de la realidad no serían puestas en duda.

Lo que quiero decir no es que debamos aceptar que la tierra es plana o dudar del consenso científico frente al cambio climático, y si bien podemos encontrar algo de tranquilidad en desenmascarar charlatanes, ya sea públicamente o en privado (aunque tiene cierta gracia pensar que el mundo es dominado por George Soros y en ese caso me tocaría revelar que este artículo es pagado por él para desmentir que el mundo es dominado por Soros)¹¹, lo que debemos es tratar de resolver la paradoja sobre la prevalencia de estas formas de entender y vivir el mundo, de tal manera que sea sensible a los contextos culturales más amplios, en donde todas estas ideas se apropian, respaldan, critican, comparten, producen, circulan; en donde adquieren significado. ■



Diego Fernando Ramirez Obando @di.feramirez



La sombra de Orión: la verdad y la mentira en tiempos convulsos

Pablo Montoya

Escritor y profesor de literatura de la Universidad de Antioquia. Ganador del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (2015), del Premio de Narrativa José María Arguedas de Casa de las Américas (2017) y del Premio Iberoamericano de Letras José Donoso (2016).

1

La pregunta por la memoria en sociedades en crisis lanza necesariamente al asunto de la verdad. Y también a la conclusión de que las turbulencias actuales están ancladas en las del pasado y que, por lo tanto, son una consecuencia de ellas. De algún modo, las aproximaciones al tema de la verdad, la memoria y la violencia tienen que ver con la coyuntura obligatoria de confrontar el ayer. Si atravesamos, como colectividad nacional, cercos de llamas que hoy nos queman es porque aún no hemos comprendido bien el fuego que antaño nos quemó. Habría que insistir en el fenómeno de la comprensión del pasado porque es sobre todo en ella (la comprensión) y no tanto en él (el pasado) donde reside la incapacidad que hemos tenido para resolver nuestra endémica violencia.

Convengamos en que la recordación de las ignominias pretéritas ayudaría a superar las de hoy. A este arduo ejercicio de remembranza, sin duda, nos hemos acogido con algo de entusiasmo y a veces con cierto fervor extremo. Pero es legítimo sospechar que tal recordación no es suficiente. Porque evocamos las infamias del pasado y, al mismo tiempo, resultamos incapaces de impedir las que suceden ahora. Si no se practica una memoria que permita cerrar, o al menos restañar, las grandes heridas que nos ha dejado una historia tramada desde la injusticia y la desigualdad social forjadas por los poderosos y por quienes han gobernado los imperios, los reinos y las naciones, lo que terminaremos haciendo es jugar con una memoria que no sirve para nada.

Ahora bien, una memoria, como la que estamos practicando en Colombia, pareciera ser, por un lado, solo motivo de espectáculo y de noticias publicitarias; y, por el otro, de eventos académicos o de trabajos artísticos que son sin duda encomiables porque suscitan reflexiones lúcidas, pero que terminan adquiriendo el prestigio paradójico de ser solo aplaudidas y no poder resolver nuestras crisis. Con todo, ¿seríamos tan ingenuos de pensar que un desequilibrio social atávico se soluciona con novelas, con música, con películas, con investigaciones académicas, cuando las verdaderas causas de los problemas colombianos se mantienen incólumes?

Las celebraciones de la memoria –y eso lo han demostrado otros países que han padecido los efectos de la sevicia militar– han caído generalmente en un abuso lamentable de ella. Solo una memoria activa, beligerante, valiente y segura de querer cambiar los cimientos de un orden injusto es la que se debería practicar. Una memoria que nos haga entender que recordar esos desgarramientos debe conducir a una transformación urgente de nuestras formas de relacionarnos con los otros. Lo cual llevaría a una conclusión fundamental: se deben evocar las atrocidades para no repetir las. Una divisa así hay que preservarla ante una época de crisis como es la nuestra, teniendo en cuenta que la criatura humana no solo es el depósito del perdón y el olvido, sino también el de la desaprobación y el castigo. Solo así, efectuando este tipo de reparaciones que han de pasar por los perdones simbólicos y las condenas reales, podremos continuar como sociedad civil. Pero ¿continuar hacia dónde? Una respuesta posible

sería: hacia ese equilibrio ético y moral que el ser humano aspira a poseer.

2

Pero vayamos a los hechos concretos que suscitan estas reflexiones. El 16 de octubre del 2002 cayó sobre la comuna 13, sobre Medellín y sobre Colombia, la estampida de una operación llamada con el nombre del mítico guerrero Orión. La operación, en principio, fue presentada como una urgente acción efectuada por los ejércitos estatales. Su objetivo era pacificar un sector popular de la ciudad que estaba en manos de las milicias populares, es decir, de guerrillas urbanas de catadura comunista. No era nada difícil pensar que se trataba de un proyecto delincencial, sazonados con ideas marxistas, leninistas, trotskistas y guevaristas, que arrojó a Medellín a un atolladero de conflictos bélicos. La operación se hizo y fue celebrada por casi todos los estamentos de la ciudad, desde los militares y policivos, hasta los políticos y empresariales. Los medios de comunicación la aprobaron al unísono y hasta sectores de la intelectualidad, el arte y la cultura manifestaron su apoyo. Desde un comienzo, se habló de la brutalidad ejemplar del operativo en el cual participaron más de mil quinientos hombres armados de la policía y el ejército. Sin embargo, una agresividad así, ejercida sobre una población civil indefensa y gobernada por criminales de izquierda, era ampliamente justificada.

Luego nos dimos cuenta de que –parafraseando a Marcelo en la tragedia de *Hamlet*– algo podrido se respiraba en la atmósfera de la comuna 13, de Medellín y de Colombia. Esa podredumbre fue la que, a juicio de muchos, dejó tras de sí una política de seguridad democrática que tuvo en la Operación Orión un inicio implacable. Supimos que Orión, esa suerte de apoteosis de una serie de operaciones militares realizadas durante varios años en las comunas populares de Medellín, se hizo en colaboración con grupos paramilitares, y que esa confabulación turbia fue la garantía de su éxito. Supimos, además, que el blanco de los ataques no solo fueron los milicianos y sus estructuras criminales, sino, y ante todo, la sociedad civil. De hecho, quienes provocaron esos ataques desbarataron, a partir del terror, un tejido social de resistencia que llevaba años configurándose en esos barrios desdeñados por el Estado. También nos enteramos de que la violencia armada había cesado, pero que aumentó, y a niveles demenciales, la desaparición forzada. Por último, supimos que Medellín,

una urbe que siempre se ha querido mostrar a sí misma como ejemplar en sus conquistas financieras y en sus modelos cívicos, se había llenado de centenares de desaparecidos. Entonces, poco a poco, entendimos que el precio de esa pacificación había sido demasiado áspero y que no estaba bien, desde el punto de vista de la ética y la moral que defiende los derechos humanos, que festejáramos y justificáramos semejantes barbaries.

3

Detengámonos un momento en *Hamlet*. La tragedia de Shakespeare es, a su modo, la historia de cómo el espectro de un asesinado reclama justicia en el mundo de los vivos. Gracias a la continua desazón del príncipe de Dinamarca –un hombre irresoluto, taciturno, acosado por la locura o por una lucidez agónica–, conocemos la muerte de su padre y la mentira que la encubre. Es gracias a un espectro que en *Hamlet* se llega a la verdad de lo ocurrido. Resulta esencial, por lo demás, ver cómo desde la dramaturgia se acude a circunstancias fantasmagóricas para poder quitar el velo de las mentiras y las manipulaciones que se imponen a los vivos. Cuando en el estamento social la verdad acude a un entramado de conminaciones, ordenanzas y normas emitidas por el poder estatal, la literatura prefiere situar la verdad al lado de criaturas oníricas y desvaídas. Como si la verdad se ataviase de más y más bruma para poder instalarse con fuerza a nuestra ansiedad de saber lo que pasó.

Entre nosotros ha acontecido, en los últimos años, algo similar a lo que nos presenta el dramaturgo inglés. Comenzaron a aparecer espectros aquí y allá por toda la geografía del país. Y no uno solo como en *Hamlet*, que es un rey, sino miles de hombres y mujeres pertenecientes a los sectores más desfavorecidos para decirnos lo que había sucedido y se nos había ocultado. Estos espectros, a través de sus familiares, iniciaron el itinerario de lo que podría entenderse como el primer tramo de la superación de la mentira y la adquisición de la verdad. Contaron cómo los habían asesinado y después cómo sus cuerpos fueron desaparecidos. De tal manera que lo que se ha dado en Colombia es probable glosarse con las palabras del mismo Hamlet. Porque es como si aquel príncipe, atribulado por la muerte de su padre, hubiera pensando en el destino de nuestro país: “El crimen nauseabundo ha de salir a la superficie, aunque la tierra entera lo recubra ante los ojos de los hombres”.



Pero es pertinente señalar que, en este diálogo entre el más allá y el más acá, entre lo impalpable de coyunturas fantasmales y la realidad que corresponde a los vivos, lo que se busca no es una verdad de ultratumba, sino la verdad de lo real. De lo que se trata, y en eso *Hamlet* resulta ejemplar, es de saber lo que pasó aquí, en nuestro entorno forjado de espacio, tiempo e historia. Recuérdese, por lo demás, que la revelación de la verdad en *Hamlet* se hace en medio de circunstancias aciagas. Pero ¿qué es lo aciago en la obra de Shakespeare? Me atrevería a decir que no solo es el final sangriento en el que casi toda la realeza muere. No solo es el envenenamiento de Hamlet y el suicidio de Ofelia. No es la descomposición que se disemina, imparable, por el reino. Lo aciago es saber también que a todas estas historias las urde la mentira. De tal modo que cuando la verdad emerge, surge en su completa hondura la tragedia. Y esta no es más que concluir que las verdades cuando se ocultan y se disfrazan terminan llevando a la desgracia a una familia, a un reino y, en nuestro caso, a un país.

4

El recurso más plausible que *Hamlet* emplea para revelar la verdad es el arte. Lo que suele denominarse el teatro dentro del teatro, o lo que también podría comprenderse como una puesta en abismo, aparece cuando la compañía de teatros representa para los reyes de Dinamarca, y para los lectores, la traición y el asesinato del padre del príncipe. Este es quizás, y con la aparición del espectro del rey, el momento estimulante de la obra de Shakespeare, porque después de esta representación todo se precipita hacia la venganza final. Así, *Hamlet* afirma con reciedumbre que es el arte, en toda su dimensión espectral y lúdica, quien mejor puede mostrar las oscuras tramas de la mentira y la dura luz de la verdad.

Me he detenido en estos perfiles de la tragedia de Shakespeare porque me posibilitan entrar en mi novela *La sombra de Orión* y su relación con la verdad. Aunque confieso que no tuve en mente este drama cuando escribí este libro, que recrea la operación Orión y la desaparición forzada, que es su nefasta consecuencia. En realidad, tuve en cuenta otras obras en el proceso de su escritura. Consideré a *Edipo rey* y a *Antígona* de Sófocles, por ejemplo. En la primera hallé una ciudad devastada por una calamidad que me situó mejor ante la Medellín de finales del siglo XX e inicios del XXI. El sacerdote de *Edipo Rey* me obsequió el epígrafe que Sófocles, no me cabe tampoco la

menor duda, escribió pensando en nosotros: “Un dios armado de fuego ha embestido a la ciudad”.

Antígona, por su parte, me hizo entender que, en los últimos años, Medellín, Antioquia y Colombia se han llenado de mujeres desgarradas y dignas que, ante cualquier condición impuesta por los poderosos que gobiernan esta nación, quieren enterrar a sus hijos, a sus hermanos, a sus padres cuyos cuerpos están extraviados en un limbo. Por supuesto, no ignoro que entre la Antígona griega y las numerosas Antígonas colombianas de hoy se levanta una diferencia enorme que marca el tamaño de nuestro infortunio. El personaje de Sófocles efectúa la honra fúnebre y logra enterrar el cuerpo de su hermano. Nuestras mujeres de ahora buscan incansablemente en medio de una geografía infatuada por el mal, sin poder encontrar los cuerpos de sus familiares y amigos para honrarlos y enterrarlos.

Ahora bien, en Shakespeare hallo, ante el tema de la verdad, vínculos que unen mi novela con su tragedia. *La sombra de Orión*, por un lado, está atravesada por espectros que cuentan sus vidas desde La escombrera, esa fosa común que se levanta en las montañas del occidente de Medellín y que designa uno de los aspectos más turbios de nuestra ciudad. Y por el otro, en la novela hay una serie de artistas que, desde sus trabajos –sean estos pintores, poetas o músicos–, hablan de la violencia urbana que han padecido. Pero ¿cómo es el asunto de la verdad planteado en *La sombra de Orión*? En primer lugar, diría que se trata de una pesquisa de la verdad realizada desde la ficción literaria. Por lo tanto, no debe confundirse esta verdad con la de la historia, así ambas sean solo verdades lingüísticas, así ambas se trajeen de meros discursos verbales. *La sombra de Orión* es tan solo una ficción que, al enfrentar el problema de la desaparición forzada, se nutre de la imaginación, del trabajo periodístico y de la memoria histórica. Pedro Cadavid, su protagonista, regresa a Medellín, luego de un largo exilio en Francia, y se encuentra con una ciudad signada por la guerra. Nada de honorable hay en esas disputas territoriales y más bien lo que surge aquí y allá es la suciedad más compleja. Policías, militares del Estado, milicianos, narcotraficantes y paramilitares, como jaurías hambrientas, se pelean el dominio de unas barriadas periféricas y pobres. Y una y otra vez, estos dioses armados de fuego embisten a la sociedad civil pregonando discursos belicosos. Al principio de su nueva vida en Medellín, Cadavid no comprende lo que ocurre. Hay

una ciudad que crece con aceleración desbordada donde se enfrentan múltiples grupos armados y una ciudadanía que tampoco sabe muy bien lo que sucede. Ante esta falta de comprensión, estigmatizada y manipulada por las numerosas arengas de la guerra, una buena parte de la sociedad decide apoyar una política de seguridad democrática que les parece loable porque la expone un presidente con mano firme y corazón grande. Como si fuera un axioma aquello de que, si la medida proviene de un alto representante del Estado, así ella sea agresiva, tiene que ser benigna. Cadavid, en cambio, considera que esta, al ser aceptada y elogiada por la mayor parte de los habitantes de Medellín, terminará cubriendo a la ciudad un manto de reprochable colaboracionismo. Con todo Cadavid, pese a que no acepta ni aprueba esa política pacificadora porque sabe que causará grandes estragos, decide indagar. Esta indagatoria está vinculada, valga la pena aclararlo, a un proyecto literario que el personaje tiene: escribir una novela sobre la operación Orión y los desaparecidos de La escombrera. De tal modo que, siguiendo la suerte de radar que propone toda escritura, Cadavid habla con personas de diferentes sectores sociales de Medellín. Y como ha sido músico en tiempos pasados, supone que, escuchando todas esas voces, que vienen de un lado y de otro, logrará toparse con la verdad.

5

Las verdades filosóficas y, en particular las teológicas, aspiran generalmente a la unicidad. Hay verdades eternas que, pensemos en San Agustín, en San Buenaventura, en Santo Tomás de Aquino, tienen en Dios un ancla suprema. Pero las verdades humanas son fragmentarias, parciales y mentirosas. Están rodeadas de vacío y penumbra. Pretenden la amplitud y caen inevitablemente en sendas angostas. Cadavid, que es pesimista por naturaleza y está lejano de los presupuestos divinos y descreo de la probidad de los hombres, sospecha que al escuchar estas historias y transcribirlas podrá trazar en *La sombra de Orión* una radiografía de lo que pasó en Medellín. Kierkegaard consideraba que la verdad es subjetiva y, por lo tanto, tan solo se relaciona con la existencia. Pero al ser subjetiva, la verdad corre el riesgo de caer en la arbitrariedad. Sé que una novela es, ante todo, la expresión de una subjetividad, y me atrevo a concluir que en *La sombra de Orión* la voz que prima es la de Pedro Cadavid. Aunque él y yo decidimos que, en su discurso literario, debía dársele la palabra a lo que dicen unos y otros sobre lo ocurrido en Medellín. Por tal motivo, podría afir-

marse que este libro se fundamenta en la polifonía. Quizás este sea uno de los perfiles más complejos de *La sombra de Orión* y la forma en que ella aborda el tema de la verdad. Como si su protagonista planteara que el desciframiento de la violencia en Medellín ha de pasar por las voces de todos. De quienes ordenaron, amparados por el poder de las armas y las leyes, los operativos militares, de quienes los ejercieron con brutalidad y de aquellos que sufrieron sus embates. Por tenerlo claro, Cadavid habla con víctimas y victimarios y reconoce que los matices no son en blanco y negro, sino que se extiende por todo este horizonte de la violencia urbana una gama copiosa, traumática y resentida de grises que hacen que las víctimas sean también victimarios y viceversa. Este trabajo de campo para escribir la novela, que el lector lee y cuyo título es *La sombra de Orión*, modela entonces el compromiso que Cadavid establece con la escritura literaria. Este no es más que una especie de vía que, tropezándose con la mentira y la manipulación, puede conducir a la verdad. Una verdad que, en la novela y creo que también en Medellín y en Colombia, para asumirse a cabalidad debe recorrer un campo quebrado en demasía y lleno de espanto y dolor.

He hablado de la escucha y me he referido a las voces de todos. En *La sombra de Orión* esto se presenta a través de la música y la literatura. Resulta evidente que es desde la música, como arte organizado de los sonidos, que accedemos a las formas en que los seres humanos escuchan. Con la música elaboramos, a veces elemental, a veces sofisticadamente, nuestras guisas de escucharnos a nosotros mismos, de escuchar a los otros y a la naturaleza. Sin embargo, en la realidad que narra *La sombra de Orión*, valga la pena recalcarlo, hay algo anómalo. Se celebra el modo en que una ciudad ha superado la violencia, pero este modo ha sido sencillamente siniestro. Hay una verdad oculta, literalmente está enterrada –la esconden toneladas de escombros que edifican una fosa común de más de veinticinco pisos– que la novela intenta revelar. Esta verdad es la desaparición forzada y el *modus operandi* con que ella se ha ejecutado. Para tratar de desentrañarla se utiliza, de un lado, el trabajo de campo de Cadavid fundado en la escucha de víctimas y victimarios y de la escritura más o menos testimonial de lo que ellos dicen. Pero junto a esta difícil faena, que termina minando la salud del escritor, aparece un músico. Y él, siguiendo los preceptos de su oficio, también intenta desenterrar la verdad.

El músico de *La sombra de Orión* es una persona extraña. Parece uno de esos demiurgos que ofrece toda urbe, en el sentido en que esta no es más que una condensación de enigmas que el artista rastrea y descifra. Su proyecto es levantar una gigantesca sonoteca que reúna los sonidos de Medellín. Algo que posee visos de desmesura inútil, por un lado, y por otro, se trata de una labor que le exige al músico todas sus energías y su tiempo. Él está elaborando entonces esta sonoteca cuando se topa con los desaparecidos de la ciudad. En realidad, lo que pretende la novela, al abordar la violencia, es mostrarle al lector una serie de catálogos del horror. Uno de ellos es un mapa que un cartógrafo, también raro y delirante, efectúa sobre la muerte. Un mapa tan grande como La Comuna y que solo le sirve a él para poner cruces en los diversos lugares donde han sido asesinados los habitantes de los barrios comunales.

¿Por qué introducir estos catálogos? Acaso porque, ante el arrasamiento de la violencia, ante el caos impuesto por el terror, una de las maneras de organizar tales realidades es erigiendo documentos que, desde el arte y la literatura, puedan confrontar el desorden, el sin sentido y la dispersión. El otro catálogo que hay en *La sombra de Orión* es el sonoro. El músico no depende, para realizarlo, de ninguna financiación institucional. Solo sigue el mandato de su obsesión solitaria para levantar un catálogo de sonidos despedazados de la desaparición forzada. Este músico cree, por último, que hay rastros sonoros contenidos en las fosas comunes de las que está repleta una ciudad como Medellín y un país como Colombia. Y ausculta con una serie de aparatos estas señales hechas de astillas de sonidos procedentes de La escombrera. En un relieve nacional como el nuestro, donde hay más de cien mil desaparecidos, sabemos que son pocos los restos que se encuentran. Debido a este rasgo, la desaparición forzada termina siendo una coyuntura de pesadilla y de consternación, esa que consiste en que hay muchas personas que buscan y es muy poco lo que hallan.

Mezcla de artista y científico, el músico de *La sombra de Orión* es, igualmente, un tipo de Antígona que, al captar bajo los escombros las huellas sonoras de los desaparecidos, efectúa un acto de exhumación. Este tipo de exhumación aparece para que, más tarde, sea posible la inhumación. Sabemos que tanto la una como la otra son cere-

monias fúnebres. Y también sabemos que lo que necesitan las sociedades fisuradas por la violencia, injuriadas por los grupos armados, es celebrar estas ceremonias. ¿Por qué? Porque en la larga historia de la humanidad, desde las antiguas guerras paleolíticas hasta las de ahora, los rituales fúnebres son actos de sanación.

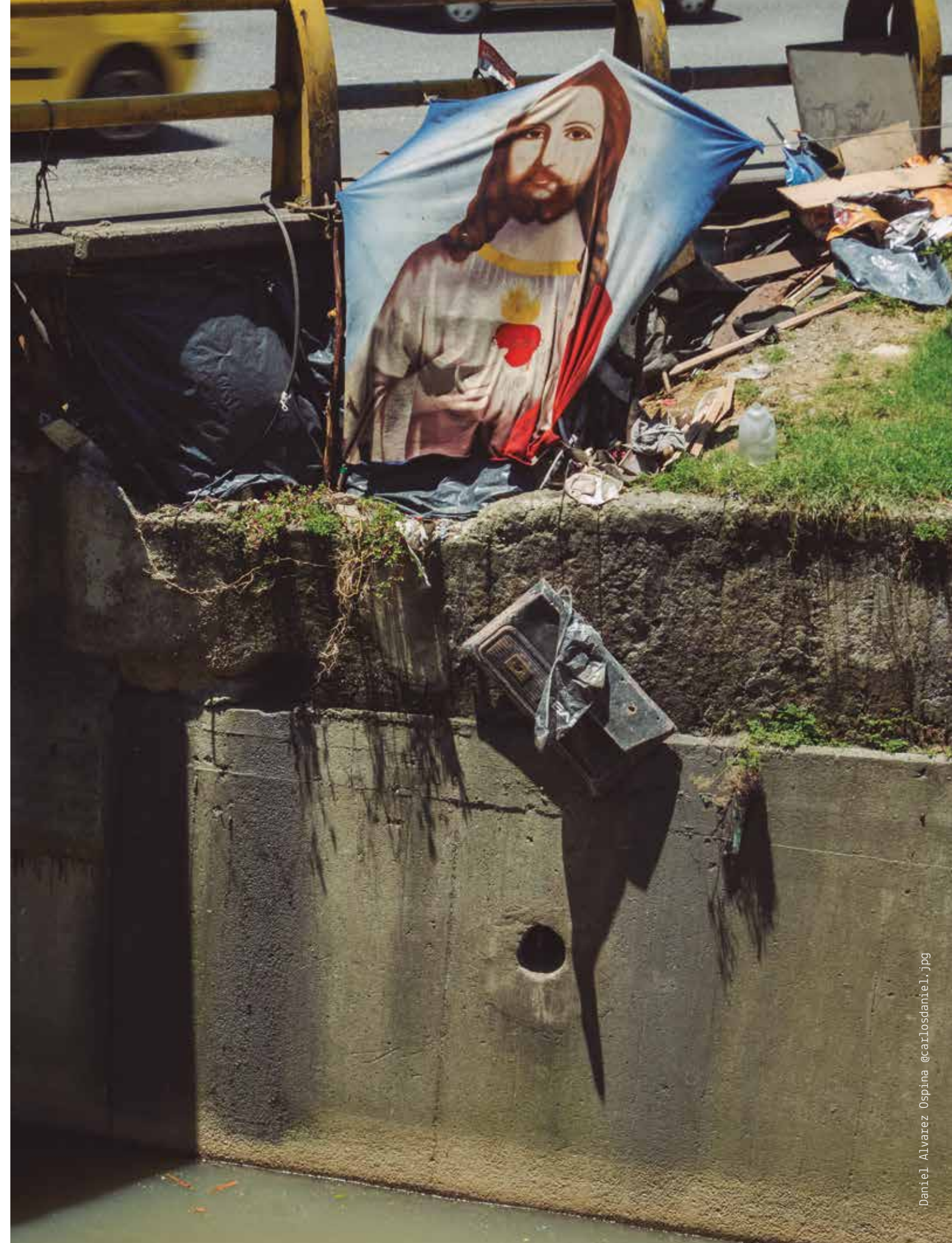
En medio de la atmósfera desmoralizante que pinta *La sombra de Orión*, el único que encuentra algo es este músico. Empero, habría que recordar que se trata de un encuentro sonoro y, por lo tanto, es de índole evanescente. Porque ¿cómo asir el rastro sonoro de un desaparecido? ¿Hasta donde podríamos afirmar que, en estos parajes de la barbarie humana, un fragmento de sonido sin sentido es como un hueso de un ser humano? En este sentido, *La sombra de Orión* es un vástago de *Hamlet*. Va en pos de la verdad apoyándose en fantasmas y en el arte para tratar de encontrarla.

6

Hay una forma hebrea de entender la verdad. Esta debe ser, en principio, un trasunto de la confianza y la seguridad. Ha de levantarse, mejor dicho, como un reflejo fiel de Dios, fuente de toda verdad. Verdad que, por lo demás, se transmite a los humanos a través del lenguaje. La Cábala de los hebreos reconoce, así lo explica George Steiner, que todas las lenguas son un misterio y están relacionadas con la palabra divina. Pero es el hebreo la que tiene el privilegio de esa comunicación directa con Dios. Tanto es así que, según la Cábala, cuando Dios creó al hombre inscribió en su frente la palabra verdad. Si nos apoyamos en estas consideraciones, nos daremos cuenta de que la verdad de la violencia en Medellín, las formas cómo ella ha sido entendida y manejada, está muy distante de esa necesaria confianza y seguridad pretendida por quienes creen en Dios. Y es en esta ausencia de la confianza y la seguridad donde podríamos auscultar lo que nos define como sociedad. Una sociedad descreída, insegura, sitiada por la desconfianza. Pero también quisiera basarme en los griegos. Para estos la verdad es el descubrimiento de lo que la cosa es. Descubrir la verdad, y no seguir empantanados en la mentira, de lo que pasó en los últimos años de nuestra violencia, resulta siendo entonces un acto esencial. Y para verle su rostro, considero, hay que atreverse a escuchar. Esto es lo que estamos haciendo muchos. Pensemos, por ejemplo, en la Comisión de la verdad cuya pretensión no es condenar, sino escuchar para dar un testimonio

del cual pueda emerger la verdad en toda su amplitud desgarradora. Y están quienes hacen cine, los que escriben, quienes esculpen y pintan y danzan. Ese derecho a la verdad, y no a la imposición de la mentira, es pues la urgencia de ogaño. Ya no podemos seguir postergando algo que no pudieron hacer nuestros padres y abuelos, vilipendiados igualmente por la violencia de este país mal imaginado y, sobre todo, mal trazado. Pero escuchar esa verdad dolorosa, abigarrada y extrema no es ni será fácil. Al contrario, perturbará el ánimo, provocará el desbarre y la repugnancia, como sucede en *Hamlet* a lo largo del drama. El precio es altísimo y seremos despojados por momentos de la esperanza y la confianza no solo en nosotros mismo sino en el hombre y en los dioses. Pero no hay otro modo de hacerlo para que así nos procuremos una esperanza. Y habrá sin duda perdón, porque las colectividades humanas necesitan perdonarse para poder seguir en esa suerte de ilusión que denominamos tiempo. Con todo, no puede haber olvido. Porque, al recordar, brota la alternativa de que nuestros pasos vayan hacia un porvenir más luminoso y dejemos atrás el pasado de lodo que nos ha forjado.

El Retiro, 23 de sept. de 21 🇺🇦



Hay que romper los pactos de silencios y mentiras

Max Yuri Gil R.

Sociólogo, maxgilram@gmail.com

Uno de los mejores capítulos del podcast De eso no se habla lleva por título *El hijo del alemán*. En este relato, Bernardo Fuster cuenta su historia en una familia franquista, marcada por la figura de su papá, un músico alemán, militante de las juventudes hitlerianas, que viajó a España antes del final de la Segunda Guerra Mundial. Tomando un camino distinto al de su padre, el joven Bernardo se acercó a las organizaciones de la resistencia antifranquista y terminó militando en el Frente Revolucionario Antifascista y Popular —FRAP— donde, gracias a sus virtudes musicales, asumió el trabajo en el campo cultural, bajo el seudónimo de Pedro Faura. En esta labor recorrió Europa, denunció los crímenes del Franquismo a través de canciones que compuso, convirtiéndose en un reconocido cantante republicano.

Con el paso del tiempo, Bernardo descubrió que su padre fue el jefe de las juventudes hitlerianas en España y que, al final de la Segunda Guerra Mundial, fue uno de los alemanes que los aliados le reclamaron al régimen fascista de Francisco Franco. Sin embargo, dado que no había cometido delitos de sangre, le fue concedido permanecer en España, donde vivió el resto de sus días. A pesar de que probablemente padre e hijo sabían de sus militancias en proyectos antagónicos, de esto no hablaron, en parte por el pacto de silencio —institucional, social y cotidiano— que ha caracterizado la revisión del pasado español de la Guerra Civil (1936-1939) y de la dictadura franquista posterior (1939-1975).

La pregunta de qué hacer con el pasado cuando una sociedad ha vivido graves procesos de violencia colectiva, no tiene una sola respuesta. Muchas sociedades, como la española, han optado por establecer un pacto de silencio sobre estos temas. Aunque, en este caso, el pacto se ha ido resquebrajando con el paso de los años, aún no se ha logrado que la Guerra Civil y la dictadura posterior, sean temas de interés y debate público; y

mucho menos, que se hable de responsabilidades y de buscar los cuerpos de miles de desaparecidos que permanecen en fosas comunes en centenares de pueblos españoles, como se observa en la reciente película de Almodóvar *Madres paralelas* o en el excelente documental *El silencio de otros*.

Otras sociedades han abierto parcialmente el debate sobre los hechos vividos, estableciendo algunos grados de responsabilidades, especialmente de quienes hacían parte de los grupos armados. Es el caso del proceso conocido como *desnazificación* en la Alemania posterior a la derrota en la guerra, o de los procesos ocurridos en Argentina y Chile al término de las dictaduras militares de los años 70 y 80 del siglo pasado.

En los últimos 20 años este ha sido un tema reiterado en la sociedad colombiana, estimulado por dos procesos políticos de negociación: uno con los grupos paramilitares entre 2003 y 2007, y otro adelantado con las FARC entre 2012 y 2016. Estos procesos han puesto en debate temas propios de las sociedades en transición: cómo interpretar los hechos que ocurrieron, cuáles eran sus motivaciones, quiénes fueron los responsables, quiénes son las víctimas, cómo castigar estas conductas y qué debemos hacer como sociedad para que estos hechos no se repitan. Son todas preguntas claves que, como es evidente, no tienen una única respuesta, ni generan consensos amplios ni mayorías evidentes; por el contrario, en muchas sociedades en transición —y Colombia es clara muestra de ello— se suelen desatar poderosas controversias.

Una de las medidas adoptadas en la negociación entre el Estado colombiano y la guerrilla de las FARC —con el fin de satisfacer las demandas de las víctimas con respecto a sus derechos a la verdad, la justicia, la reparación integral y las garantías de no repetición— fue la creación de tres entidades que, juntas, conforman lo que se ha

denominado el Sistema Integral de Paz: la Jurisdicción Especial de Paz —JEP—, la Unidad de Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas —UBPD— y la Comisión de Esclarecimiento de la Verdad —CEV—. La puesta en funcionamiento de estas entidades desde 2018, ha contribuido a poner en público el debate de grandes preguntas sobre nuestro proceso de guerra interna, y se han hecho más visibles las diferentes narrativas de interpretación sobre lo que ha ocurrido en estos últimos 65 años. Claro, no es que esto apenas haya empezado a pasar, desde muchos sectores de la sociedad, desde el movimiento de derechos humanos y de víctimas, desde la academia e, incluso, desde la institucionalidad, se ha abordado esto, pero es evidente que hay un salto cualitativo en la cantidad y calidad de las narrativas en circulación aprovechando la oportunidad que ha generado el acuerdo de paz con las FARC.

En este contexto, se pueden identificar elementos de algunas narrativas que no contribuyen a facilitar el esclarecimiento de la verdad. De manera simple, sabiendo que hay mezclas de varias de estas opciones, se pueden identificar las siguientes:

I. -El negacionismo

Es una narrativa que está basada en la negación sobre la veracidad de los hechos ocurridos en el marco del conflicto armado, o sobre aspectos relacionados, como poner en duda que las víctimas sí lo eran, o la responsabilidad de los ejecutores materiales e intelectuales.

En un contexto de lo que se ha denominado la posverdad, hechos que antes se consideraban irrefutables son puestos en duda (hay un auge de teorías como el terraplanismo, el creacionismo y diferentes versiones de teorías conspirativas), este tipo de conductas cada día ganan más adeptos.

II. -El revisionismo

Son narrativas que buscan la construcción de interpretaciones que cambian el sentido de lo que se ha demostrado que en efecto ocurrió. Su intención tiene que ver con la exculpación de las responsabilidades o con cubrir con dudas y sospechas a las víctimas para justificar que hayan sido objeto de ataque.

III.-La justificación

En general, son un conjunto de narrativas que, si bien admiten los hechos, los justifican invocando razones que les obligaron a actuar así, por un interés general o, lo que es más común, argumentando que era la última salida que quedaba, que estaba en juego su supervivencia, que se actuó en legítima defensa.

En este campo también se ubican narrativas que se justifican por la vía de la comparación: se reconoce lo que se realizó, pero se justifica porque el otro actuaba peor, como si fuera una competencia por quién empezó primero la degradación y como si eso eximiera de responsabilidad a quien presuntamente reaccionó.

IV. -La fragmentación o la aceptación parcial

Son narrativas que solo admiten parcialmente los hechos, que aceptan responsabilidades por graves conductas solo a medida que se van revelando, cuando se hace insostenible su negación. Es una verdad que se administra a cuentagotas, por entregas, que aspira a que, a medida que pasa el tiempo, los primeros hechos se vayan difuminando en el olvido.

En estos tiempos de discusión pública sobre la verdad, de proliferación de relatos y de interpe-laciones sobre múltiples asuntos de esta larga guerra colombiana, se pueden encontrar muchos ejemplos de estas narrativas que dificultan una labor de esclarecimiento y de comprensión de lo que nos ha pasado como sociedad.

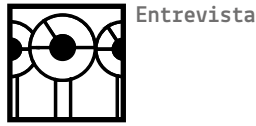
En últimas, lo que está en juego es la posibilidad de construir una sociedad que, aprendiendo de su pasado violento, se transforme para erradicar la violencia como un mecanismo legítimo de actuación en la sociedad, como un recurso válido a la hora de defender o impugnar el orden. Una sociedad que construye un pacto colectivo, basado en la verdad, que le permite pasar de un grito herido que demanda un ¡Basta ya! a la violencia, y que avanza a la suscripción de un acuerdo estructural para que esto nunca más nos vuelva a pasar.

Construir una sociedad que rompe con la tradición de los pactos de silencios y de mentiras, como se ha hecho históricamente desde las guerras civiles del siglo XIX. Como se hizo con la violencia bipartidista de mediados del siglo XX, con la dictadura de

Rojas Pinilla y con las violencias del Frente Nacional. Como se hizo cuando se comenzó a esclarecer la verdad del accionar paramilitar, en el marco de la Ley de Justicia y Paz de 2006, que el Gobierno optó silenciar con la extradición a EE.UU. de 14 jefes paramilitares. O como se ha hecho ante las revelaciones de centenares de desmovilizados de todos los grupos. Esa práctica de “oídos sordos” se extiende hasta hoy, cuando se prefiere extraditar al jefe paramilitar Dairo Antonio Úsuga, alias Otoniel, sin permitir que confiese sobre el entramado en que desarrolló su accionar criminal. Incluso, se ha buscado impedir su testimonio ante la Jurisdicción Especial de Paz y la Comisión de Esclarecimiento de la Verdad.

Volviendo a la historia española, es bueno recordar lo que dice el cantautor madrileño Ismael Serrano en su canción *Al bando vencido*: “Si han de callar, que callen aquellos, los que firmaron pactos de silencio”, para el resto de la sociedad, es la oportunidad de romper con el silencio, con la orden implícita de que hay cosas en este país de las que no se habla, de las que no está permitido hablar, o sobre las que es legítimo mentir. 🇪🇸





Entrevista

“La literatura murió: bailamos sobre su tumba”

V.N. Orijuela

Juan David Correa

Editor y escritor, juandacorrea2@gmail.com

Es uno de los autores contemporáneos mencionados sin descanso para el premio Nobel de literatura. Ganador de decenas de premios en Europa central y en Asia, la suya es una obra que se pregunta por el fin de lo humano en tiempos en donde el capitalismo amenaza con cargarse todo un planeta.

Terminó viviendo en Tiflis, la capital de Georgia, una de las ciudades más bellas de la ex Unión Soviética, por oposición a algo que venía pensando desde que, en 1989, justo cuando el mundo aventuró que había llegado el fin de la historia, él alcanzaba el reconocimiento internacional. De padre español, pero de familia austriaca, V.N. Orijuela raramente concede entrevistas. Sus libros son leídos por millones de personas alrededor del mundo. Varias de sus novelas han sido traducidas a una veintena de lenguas. Se le menciona todos los años para un premio que, según él “está sobrevalorado: es pura dinamita”.

Durante varias semanas intenté fijar una cita con Orijuela, mencionándole que viajaba desde Colombia para asistir a un festival que se organiza en los baños de calor Abanotubani y que, sin duda, es, después del festival de Parati, en Brasil, el más reputado del mundo.

Aunque al principio se mostró reacio de un encuentro, diciendo que cualquier mención a festivales y al *star system* de la literatura, “me tiene sin cuidado”, le mencioné que, en este momento, adelantaba la edición definitiva de la obra de Fernando Molano Vargas. Sabía, por dos personas que lo habían conocido en la inefable Bogotá de los años noventa, que se había cruzado con el autor de *Todas mis cosas en tus bolsillos* y *Vista desde una acera* y que había sido uno de

los primeros lectores de *Un beso de Dick*. “Nadie quiso leer de verdad a Fernando. Pasé unos meses en Bogotá, en la Universidad Pedagógica. Salvo la naturaleza, mi recuerdo de su país, para serle franco, es horrible”. Tras varios intercambios, y cuando le pedí que tuviéramos una conversación sin grabadoras, solo para conocerlo, me dio cita en el jardín botánico de la ciudad. “Veámonos allí. Con todo este encierro y las mascarillas podemos caminar y brindar al aire libre. Es la mejor época de Tiflis. La primavera es preciosa: no es el renacimiento de nada, sino la celebración del amor, de la idea del amor”.

De ojeras pronunciadas, estatura media, vestido con una camisa de leñador y unos jeans, Orijuela cumplió setenta y cinco años en 2021. Después de saludarnos se quedó mirando fijamente un espécimen.

¿Prefiere que hablemos en francés o en español?

... Lo imaginaba más viejo. Y pensé que usted era otro de esos vampiros que están buscando sangre en los escritores para publicar cosas que jamás han dicho. Uno de mis libros de cabecera es *Contra los periodistas* de Karl Krauss. Aunque los tiempos de Krauss eran otros. Tiempos en los que se podía hacer una revista unipersonal, como fue su caso. Ahora no se podría escribir un libro así.

¿Por qué?

Porque ya no hay periodistas. Ni medios respetables. Solo redes sociales. La gente morirá en lugares que jamás ha pisado. ¿Sabe el chiste de Bauman?

No.

Si toda tu vida la pasaste con tu amor líquido, tu tumba será un envase.

Ya.

Sé que no es gracioso. Pero tiene algo de razón. ¿Cuál es el lugar que ocuparán nuestros cuerpos en el futuro? ¿Estaremos encerrados desde que nacemos hasta que muramos viendo una pantalla? ¿Cómo imaginar el propio fin ante la imposibilidad de la experiencia con otros?

Como el personaje de *Rabia y destreza*...

Bueno, sí, o tal vez no, porque Antunes es un tipo que elige un destino. Nadie se lo impone. Hoy el nuevo fascismo nos impone encerrarnos y tener miedo de los otros. La misión ha sido concluida.

¿Tiene sentido el arte en un mundo así?

Depende lo que usted entienda por arte. Pero si nos atenemos a la idea clásica, creo que el arte comenzó a morir con la automatización del mundo. La idea del viaje sin movimiento de Virilio se hizo realidad. El arte es riqueza aun en el horror: es la posibilidad de imaginar y ensanchar la experiencia a través de las formas o del lenguaje. Eso ha dejado de existir. Hoy solo tenemos industria. Gente con ganas de ser alguien. La frase de Finkelstein se invirtió, y ahora prima la de Banksi. “En el futuro todos serán famosos por 15 minutos” ahora es “En el futuro todos serán anónimos por 15 minutos”.

¿Cómo conoció a Nat Finkelstein?

Bueno, imagino que lo pregunta por *El fin de la ruta de la seda*. Es cierto que Finkelstein se convirtió en un pequeño mercader y fumador de opio en estos territorios. Huía de un imperio que ya anunciaba cómo iba a tratar a cualquiera que osase no estar alineado con una sociedad racista. Apoyar a los Black Panthers le costó caro. Cuando leí la noticia de su huida me interesé en su historia.

Nos vimos en Petra. Ahora todo el mundo habla de la isla por el documental de Leonard Cohen. Leonard en ese entonces estaba realmente extraviado. Todos los que vivíamos allí lo estábamos. Nat estuvo una breve temporada. Tenía los nervios destrozados. Era un hombre paranoico.

Pero es una novela que usted publicó mucho tiempo después...

Sí, como casi todo lo que he escrito reposa largos años en mis cajones. No me fío de mí. Cuando ha pasado el tiempo, releo y quemo. Lo que se salva de la hoguera termina en mis libros, en especial, porque Johanna insiste.

¿Johanna Bergman?

Ella misma.

¿Cómo es su relación con ella?

Johanna era una chica muy joven, de una enorme cultura, gran lectora. Es una mente extraordinaria. Cuando la conocí yo solo había escrito *El árbol por las ramas*. Eran poemas que querían ser canciones. Precisamente escritas para Leonard. Pero entonces él regresó a Canadá. Yo envié el librito algo desconsolado a una amiga editora en Ámsterdam.

¿Y entonces?

Nunca dijo nada. Ante mi desconsuelo, Johanna, que para entonces era mesera en una pequeña Trattoria a la que íbamos casi cada noche, me vio ensimismado. Le conté la historia. Me pidió leer. Al día siguiente llegó emocionada.

Cuando regresó a Londres, al llegar el invierno, me escribió una larga carta. Lipton and Co. se interesaba por el libro. No querían intervenir. Me enviaron un cheque por 1000 libras. Una fortuna. Lo presentamos unos meses después en una pequeña librería de Brixton. Los Clash comenzaban entonces. Esa noche la terminamos en un concierto bastante extraño, pero esa es otra historia.

¿Y entonces usted se convirtió en un escritor mencionado y conocido? El suplemento del Times dijo de usted: “si Whitman tiene algún heredero, ese honor lo comparte V.N. Orijuela”.

Todas esas frases son estúpidas. No soy heredero de nadie. Ni siquiera me interesaba *Hojas de hierba* entonces. Si algún poeta ha influido en mi escritura, de una manera decisiva, ese es Edgar Lee Masters. Por eso le digo que los periodistas son calamitosos. Solo dicen mentiras. Como todos. Los culpables de la posverdad y todas esas memeces son los propios medios que impusieron a sus empleados inventar los hechos. Nada es tan nuevo como parece.

¿Qué supuso su encuentro con Chris Marker?

Vaya salto. Pero no pasa nada.

Yo había visto *La Jetée* y había quedado gratamente impresionado. Me interesó ese borramiento de los géneros. Esa idea de hacer ensayo en el cine. Nos hicimos amigos en Brest en donde yo pasaba una temporada. Fue a mediados de los setenta, cuando estrenó su filme sobre Chile. En ese momento me interesé por América Latina. Con Chris fuimos amigos muy cercanos. Supongo que es alguien que, como Imelda Cansó, se encargó de mi educación.

¿En qué sentido?

Chris era un hombre muy generoso. Me ponía libros en las manos, conversaba durante horas, veíamos decenas de películas. Un hombre con un vasto arsenal de cultura. Eso es lo que me interesa de la gente: no lo que saben sino cómo influye lo que saben en sus vidas, en su imaginación, en sus afectos.

¿Fue definitiva la muerte de Imelda Cansó para escribir *Las playas azules*?

La muerte de Imelda fue definitiva para toda una generación que no entendió que el fracaso de las sucesivas revoluciones, y los años por venir, hasta la caída del muro, y el desmembramiento de la Unión Soviética, tenían en su derrota la potencia de imaginar una esperanza basada en esa experiencia. Imelda lo había dicho en su libro *Revoluciones y entusiasmos* cuando criticó la actitud de la izquierda internacional al replegarse y abrazar una especie de nostalgia derrotada. El relato de lo

ocurrido quedó subsumido por el Gulag. Y nosotros habíamos tenido otras vidas. El problema era reivindicarlas. Eso lo ha desarrollado Enzo Traverso en un libro que recomiendo. Se llama *Melancolía de izquierda*. Es un bello título. Biliosos, solo somos biliosos.

Pero en *Las playas azules* todos los integrantes del grupo terminan exiliados o muertos. Es como si la caída de Allende los hubiera puesto contra las cuerdas.

Entiendo su referencia como una manera de seguir hablando de Marker y de una idea que han insistido los críticos en encasillar mi obra. No soy un escritor marxista, soy un marxista que escribe. Eso hace toda la diferencia. Chile fue una herida, sin duda. Como lo sería después la experiencia colombiana.

¿Por qué llegó a Colombia?

Mi primera vez en la horrible Bogotá fue para asistir a un congreso de brujería, en 1975. No es que me interesara mucho el tema, pero a través de Simón González, quien conocía a un amigo brasileño de Petra, llegamos allí con Clarice. Fue una experiencia espantosa.

¿Puede hablar más de ello?

No, la verdad es que no recuerdo sino unos enormes galpones en donde se celebró una especie de misa negra. Y decenas de chiflados allí. Sin embargo, en ese viaje conocí al profesor Álvaro Rojas. Un tipo excepcional. Experto en quiromanía y en la obra de Felisberto Hernández. Me capturó su visión del mundo. Pensé que algún día volvería a Colombia, aunque me pareciera detestable desde entonces.

¿Por qué?

Las personas de su país tienen una especie de superioridad moral. Un pudor que odio. No son naturales. Siempre están tratando de ocultar algo. Como si mintieran siempre. Se salvan pocos. Son personas muy clasistas, con demasiados prejuicios.

¿Cómo era Clarice Lispector?

Quisiera no contestar esa pregunta. Para conocer a un escritor hay que leerlo. Por eso no creo en las

entrevistas a escritores. Son una sarta de mentiras. No sirven para nada.

En los años ochenta ocurre su consagración internacional con *El fin de la ruta de la seda*.

La consagración de la primavera es la única consagración que vale la pena. *El fin de la ruta de la seda* es un libro que se escribió en los años setenta. Con el advenimiento del neoliberalismo y toda esa basura Thatcheriana y Reaganista muchos nos fuimos a nuestros cuarteles de invierno. Recordé esas viejas páginas sobre Finkelstein y su huida y sus padecimientos. Su vida en Nueva York, la Factory y después volverse un paria. Digamos que, como dijo alguien, Nat era un paradigma del hombre del siglo XX. Solo tuve que comenzar a escribir su historia. Y todo se precipitó. La literatura también cambió entonces. La actitud de preservar alguna memoria, de los libros con aura, se perdió para siempre. Comenzaron los negocios. Y claro, el capitalismo siempre necesita rebeldes que vender. Yo era uno de ellos.

¿Le interesan sus libros?

Jamás leo nada que haya escrito. No creo que sean particularmente valiosos. La literatura acabó. Me incluyo. Hoy se escribe para ocupar un lugar, para intentar ascender socialmente, para que personas como usted llenen páginas de revistas que nadie leerá pues no dicen nada que valga la pena. La literatura murió, nos dedicamos a bailar sobre su tumba.

Vuelvo a Colombia. ¿Cómo conoció a Fernando Molano?

Regresé a Colombia por invitación de Álvaro, que en el año 93 era profesor asociado de la Universidad Pedagógica Nacional. Habíamos mantenido contacto. Me ofreció un curso de verano –en un país sin estaciones–. Y entonces allí lo conocí. Era uno de los pocos colombianos que conozco que se reconocía por fuera de esa especie de arribismo constante que hay en su país.

¿Cómo fue su relación con él?

No fue gran cosa. Pero pasamos unos cuantos fines de semana leyendo poemas, pues yo dictaba un seminario sobre Lee Masters. Le gustaba mucho la forma que había elegido para componer *Spoon River*. Unos meses después me envió

una copia de *Un beso de Dick*, mecanografiada. Sin duda pienso que es una gran novela. Y no se le ha dado el lugar que se merece. Los escritores muertos son mucho mejores que los vivos. No le quepa duda. Y ahora debo irme. Espero que tenga un gran festival y que no termine quemado en la hoguera de las vanidades. Espero que en las cenas hablen de algo más interesante que de cuántos ejemplares han vendido. Espero que la literatura reviva: pero no será de la mano de estos señores anacrónicos y serviles. Los márgenes siempre ocuparán el centro. Y esa, tal vez, será la gran transformación. Buenas tardes. ■



Rarezas y contorsiones en la literatura cuir colombiana: Giuseppe Caputo y el díptico de la subversión

Ivonne Alonso-Mondragón

Literata, escritora y feminista, ia.alonso@uniandes.edu.co

Ver los objetos así, solitos, me ilusionaba al mismo tiempo: cada uno —cada parte— traía consigo la facultad de crear otro techo posible

Un mundo huérfano

En el abrazo decimos: es una casa

Estrella madre

Hay literaturas que son la intervención plástica del deseo, que tienen páginas hechas de cuerpos, de partes de cuerpos, de cuerpos torcidos, de cuerpos derechos que toca torcer. Literaturas que son una retórica corporal fragmentada. Me refiero a que hay libros que del lenguaje hacen algo más que el instrumento para escribir, y se inventan con palabras un nuevo cuerpo, uno por fuera de las marcas originarias de un cuerpo natural —si es que lo *natural* existe—. En ese sentido, la literatura que narra historias de disidencia sexual es un cuerpo subversivo, de la palabra, de la cultura, incluso de la Historia.

Gracias a los debates políticos y biopolíticos de la liberación sexual, las escrituras de los años setenta determinaron un hackeo al deber ser literario, a lo correcto en términos de fondo y forma. Con la diversidad sexual en la mira del arte y ya no solo del artista —como estigma negativo de su libertad— se dio la posibilidad de una construcción disidente que puso en evidencia la corrosiva hegemonía de la cultura. Así se empezaron a testimoniar cambios sociales, existencias y resistencias que consiguieron, a punta de plasticidad, el derecho a pertenecer y ser nombradas.

En ese marco, la literatura gay se dio como parte de la construcción social de la identidad homosexual, lo

cual, si bien representó un problema de categorización que puede ser debatible aún hoy, fue una piedra angular en el camino de construcción de una ficción transgresiva. Pero claro, si bien los setenta permitieron la creación de un marco discursivo, desde antes estas resistencias ya se estaban abriendo camino: las *Confesiones de una máscara* de Yukio Mishima y *La estatua de sal* de Salvador Novo en los cuarenta, *Querelle de Brest* de Jean Genet a finales de los años cincuenta, o *El cuarto de Giovanni* de James Baldwin y *Ernesto* de Umberto Saba en los sesenta; tradición a la cual se inscribieron después Manuel Puig y Luis Zapata en los años setenta, o Pedro Lemebel y Renaldo Arenas en los noventa.

Ha sido una tradición amplia aunque, como no es secreto, estuvo segregada en el marco del mundo letrado, académico e incluso editorial. Sin embargo, tras la apertura de los estudios culturales y *queer/cuir* que se instauraron a finales del siglo XX, estas obras y sus autores empezaron a tener más visibilidad. Esta se dio no solo por el morbo taquillero de las narraciones gay y la curiosidad amarillista por leer historias sobre la vida sexual de un personaje marica, joto, torcido o emplumado; sino porque el revestimiento discursivo de lo literario se amplió. La última década del siglo pasado y el inicio del siglo XXI hicieron que la “condición gay” pasara a un segundo plano en



la que dejó de llamarse literatura gay y postgay, para abrir espacio a la literatura *queer/cuir*, cuyo interés pasó de narrar experiencias sexuales a narrar experiencias de vida, más amplias, complejas y multidimensionales.

En ese sentido, también se puso sobre el papel, por un lado, la resemantización de las palabras con las que se nombraban las historias de sexualidades no normativas (entre otras cosas, con el interés por redefinir lo gay tras el fenómeno del sida); y por otro lado, la apropiación del escenario literario que exigía, en coherencia, que también el lenguaje saliera del closet. Lo que significó una apropiación y ampliación de los horizontes formales, estructurales y estilísticos de lo que “es y cómo se hace” la literatura.

En este contexto, que se puede aplicar a modo general a todo el panorama de la tradición literaria tanto gay como *queer/cuir* en el mundo, Colombia también ha tenido escenarios de posibilidad enunciativa y narrativa, en los cuales se inscriben escritores desde el siglo pasado como Raúl Gómez Jattin, Fernando Molano Vargas, Alonso Sánchez Baute y Efraín Medina Reyes, o más contemporáneos como Manuel Valdivieso, John Better, Kirvin Larios, Luisebastián Sanabria y Giuseppe Caputo.

De estos autores podría hacerse toda una etnografía sobre el deseo, al tiempo que se podría analizar la cada vez más amplia iconografía homoerótica de las experiencias de vida gay. Pero por principio de realidad, ante la ambición que esas ideas suponen, me concentraré solo en la obra del barranquillero Giuseppe Caputo (1982) quien, con sus dos novelas, *Un mundo huérfano* (2016) y *Estrella madre* (2020), crea un díptico de la subversión.

Caputo hace que sus obras encarnen las dos acepciones de la palabra: “subversión” como acto de subvertir —trastornar, voltear, cambiar el orden normal—; pero también como acto subversivo, como revolución. Esto se ve desde los títulos de sus obras como símbolos de la red de afectos que se tejen en las dos novelas. *Un mundo huérfano* es la novela del padre, pero en este caso —contrario a los imaginarios, y también a las realidades sociales— es la historia de un padre presente, afectuoso, nostálgico, conectado al mundo a través de las emociones, defensor de la libertad, un padre empático con la homosexualidad de su hijo; uno que impulsa a la vida “porque esos años se van y nunca vuelven”. Es un padre-luna, encarnando el satélite con el que siempre se ha asociado lo femenino; uno que no es el patrón de un padre porque no se inserta en la lógica capitalista, ni tampoco en la imposición religiosa y cultural del proveedor (pues no tiene los medios para tener una casa, para conseguirla y ofrecérsela a su hijo como techo para vivir); aún cuando esta inversión conlleva una mayor alienación y precarización en la ficción que cuenta. Ese padre es la única orfandad que no existe en el mundo de la novela: es el amor, uno que está invirtiendo las formas del querer.

Por su parte, la segunda es la novela de la madre, la resignificación del rey sol, pero en femenino. *Estrella madre* es la utopía de querer encontrar aquello que más ilumina, pero solo a través de la imaginación como único lugar posible y seguro; aún así, termina siendo la luz que cuando se ve demasiado cerca te encandila. Es la madre ausente, la madre que se va un día y deja solo una promesa, la cual encarna la espera, la ilusión —que será rota y reconstruida casi infinitamente—. En esta novela sí hay casa (física, aún en medio también de la precariedad, solo que en esta ocasión la cartografía es más urbana, citadina, donde ya no hay mar sino montañas), pero la madre como fuente del hogar no existe. Se trastoca así el rol de la cuidadora, la abnegada, el ángel del hogar. Entonces,

se extiende la idea de la familia tradicional a los vínculos que se trazan tras intentar habitar una vida en compañía, haciendo así, de una manera literariamente magistral, una crítica al imperativo de la familia, cambiando el foco del deber ser, al del poder elegir.

Otro elemento trasgresor, que se teje como vaso comunicante entre las dos novelas, es la búsqueda y la espera. La búsqueda por determinar lo que es el hogar se convierte en la espera por encontrarlo; y, entre muchas otras cosas, esa es también la búsqueda de la felicidad. Estos elementos son rastros de violencia en los dos universos literarios, ya que resultan configurados como fundamentos de una condena. Entonces se revoluciona la noción de pasividad, la cual se convierte en el detonante de un mundo exterior inmóvil –inooperante; como el Estado, adocrinante; como la religión, impositivo; como la familia– para agenciar un mundo interior indomable dentro de los regímenes globales de hiperproductividad, capitalismo –económico y afectivo– y control.

Así, la búsqueda de una casa revela el abandono, esa violencia de una sociedad que segrega y que orilla a los personajes –padre e hijo en *Un mundo huérfano*– a encontrar un proveedor en el mar, como una búsqueda de ley, de dios, de milagro, de magia; y ese mar, que algunas veces trae cosas, otras veces también falla, también quita. Sin ausencia no hay búsqueda, y en la búsqueda se hace muchas veces más grande la ausencia; como un agujero negro, como un mundo abandonado, huérfano. Y pasa igual con el niño-joven-adulto de *Estrella madre* –pues la atemporalidad de la novela, como uno de sus rasgos más *queer/cuir*, hace indefinible la experiencia temporal del protagonista–, quien pareciera haber interiorizado una lección no pedida, eso que Berkhof sentenció hace décadas: “la espera es el tiempo verdadero”. Entonces se funda un tiempo mítico, el del *había una vez*, el tiempo de la imaginación y el deseo, en donde la realidad también se pone en entredicho ante la inmensa necesidad de sobrevivir al agobio de estar esperando eso que se sabe con certeza que ya no vuelve. En esa dirección, los narradores protagonistas despliegan una red de resistencias, en donde el ser homosexuales no es el cuadro completo, es solo una pinta ante las complejidades que demanda la existencia.

Sin embargo, vale ubicar la resistencia también desde el lugar del deseo, pues de esto deriva lo

que considero la mayor subversión de este díptico narrativo: un proyecto político-poético a través del cual Giuseppe Caputo desplazó la problemática de *qué son* las emociones para hacernos pensar en *qué hacen*, es decir, priorizó la manera en la que estas se mueven en los cuerpos. Así se concreta lo que anteriormente nombré como etnografía del deseo, que también configura una cartografía: un mapa de cuerpos trazado por los relieves de lo que los personajes quieren –con el cuerpo, pero también lo que quieren con todo el ser–. Se expande, entonces, la idea reduccionista que ubica el deseo solo en el cuerpo, desarticulándolo del querer y del saber, también del sentir, del recordar, del buscar, del imaginar. El deseo se hace, entonces, un terreno reflectivo en donde, como la versión del narciso de Wilde, no es Narciso el que se enamora de sí mismo por haber visto su reflejo, sino el lago el que se enamora de sí al verse en los ojos de Narciso.

La sexualidad, en ese sentido, aparece como el vestigio de un mundo expandido que se da vuelta, invertido, que le da al cuerpo el lugar de la dicha, la posibilidad de filosofar desde los sentidos y las ganas. El placer es lo que hace que estos personajes pasen, cada uno a su manera, de crisálida a mariposa, que con el calor imaginario de una empolladura rompan la cáscara del huevo. Es, así, el sexo un salvavidas, el agenciamiento del cuerpo, la eroticidad de los hombres y la vuelta de tuerca entre el sujeto deseante para convertirse en el deseado; el cuerpo como amparo, para darle refugio a los objetos, a las personas, a la imaginación. Incluso, el cuerpo como vehículo que permite encontrar refugio en un catálogo más amplio de lo que nos han dicho que es la realidad.

Este díptico de la subversión es en conjunto una casa con el mismo techo, indestructible porque ya estuvo caída y se levantó a punta de escombros y retazos, construida a la orilla del mar y al mismo tiempo al borde de una montaña; una casa cuerpo, una casa familia, una casa amor y desamor; una casa con arquitecturas rotas para dejarnos ver entre las grietas. Una casa que cuestiona el aparente orden de las fronteras. Estas dos novelas, como prótesis de un mismo brazo, son la narrativa de un llamado, ese que dice que al final lo más determinante de la vida es nuestra oscuridad iluminada donde “siempre, siempre hay algo más allá”. ■



La fotografía de gabinete travesti, 1890-1939, Archivos Fundación Arkhé

Costumbrismo volcánico

Juan Carlos Orrego Arismend

Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia,
juan.orrego@udea.edu.co

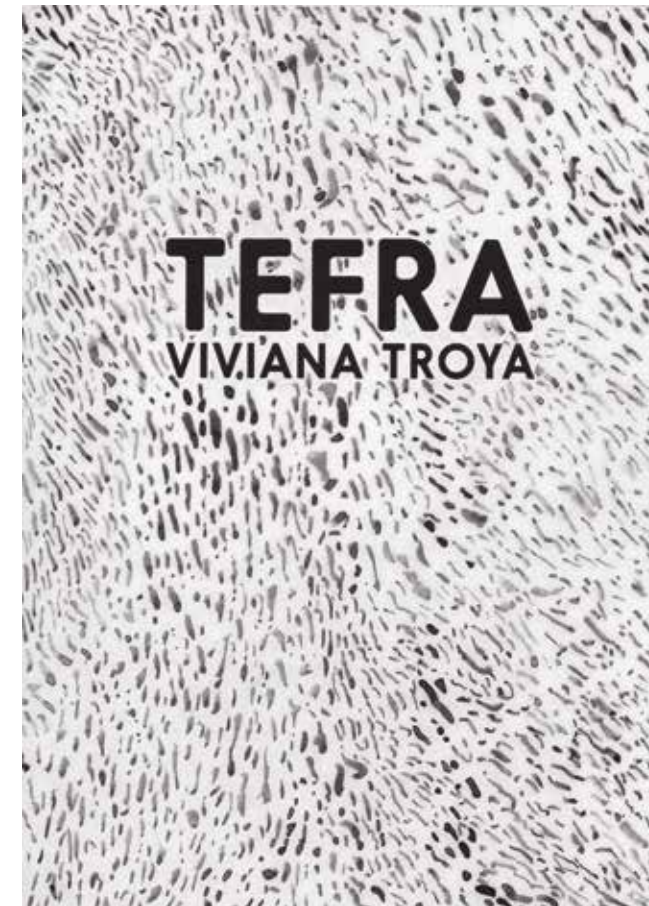
¹ Viviana Troya, *Tefra* (Bogotá: Laguna Libros, 2021), 64. Todas las alusiones a páginas corresponden a esta, su primera y única edición.

El costumbrismo, apreciado como escuela narrativa en el siglo XIX, cayó en descrédito en la centuria que siguió. Se le vio como vacío folclorismo y hubo lamentos porque sus muchos datos etnográficos atajaran el curso fluido de las tramas. Y a tanto ha llegado la desconfianza que, con audacia, buena parte de la crítica local niega que Tomás Carrasquilla haya sido costumbrista: como si sus prolijas descripciones de vestidos, ritos y mercados fueran incompatibles con sus agudos diagnósticos de la masificación de la vida medellinense. Los detractores del costumbrismo parecen olvidar que esta corriente es, quizá, la más natural de la literatura, toda vez que la alimenta un hecho contundente y persuasivo: la persistencia de la cultura y la complacida conciencia que tenemos de eso. Cabe pensar que el costumbrismo nunca ha desaparecido de la escena literaria, y que lo único que ha ocurrido es que ha usado, a lo largo del tiempo, los vestidos más diversos. De la pura divulgación folclórica, en el XIX, pasó —por decir algo— al realismo cruento, con perspectiva cinematográfica, de la novela sicarésca. A fin de cuentas, los modos de delinquir y morir también se consolidan como costumbres.

No es un desatino decir que *Tefra* (2021), el primer libro de Viviana Troya (1992), es una obra ligada a la intención costumbrista. Al fin y al cabo, la autora pastusa ha querido tratar, en ese *collage* de relatos y textos capturados en variados ámbitos, asuntos que se perciben como representativos de la vida en el sur de Colombia. “Tal vez la gente no cambia” (64)¹, se lee en alguna de las piezas, y ello puede tomarse

como una clave de lectura del libro: la gente de Pasto —como la de Medellín o Reikivik— no cambia, y por eso sus costumbres y sus obsesiones características pueden ser registradas y hechas materia narrativa. Recordar una leyenda de origen de la laguna de Cocha, preparar arequipe o denostar de Simón Bolívar son rutinas suscritas por buena parte de la comunidad de la ciudad sureña. Esos y otros hábitos, puestos en el centro de relatos que más parecen los cortos monólogos de un melancólico, son los que, en su reunión variopinta pero orgánica, conforman *Tefra*. De hecho, el sugestivo título es la confesión de esa intención de recoger los fragmentos de una particularidad geográfica: se llama *tefra* o *piroclasto* a las partículas sólidas expulsadas por un volcán. Un volcán como el Galeras, emblema de la región austral de Colombia.

A un lado de los piroclastos ya mencionados, hay uno que ilustra sugestivamente la vena costumbrista de *Tefra*: es el relato que, con inteligente mordacidad, trata el asunto de la presunta singularidad mental de los pastusos; esa supuesta tontería irredimible, canonizada como vulgar estereotipo en las conversaciones más banales sobre los habitantes de la capital nariñense. Pues bien, la voz narrativa ofrece, en “Azufre”, la mejor explicación —por irónica— de esa tesis psicosocial: “Te digo, no es verdad que somos tontos, pero sabemos sabotarnos. Tal vez sea una enfermedad. [...] El auto-sabotaje viene del corazón; es el azufre en el agua que nos mueve todo el cuerpo, nos forma los pensamientos, y nos crece en las uñas y el pelo. Es el volcán que nos corroe



dentro” (49). La idea vuelve en “Lo que está en el agua” y “Un tratamiento”, y, de igual manera, otras mortificaciones regionales —la fijación con la caída de las cenizas o el miedo que infunden los temblores del Galeras— son motivo de sendos conjuntos de relatos. Es tan consciente el proyecto de ofrecer variantes de las obsesiones temáticas de la tierra, que algunas piezas se reconocen como partes de una serie —“Caída de cenizas”, por ejemplo, se presenta en cuatro entregas numeradas—, o, como ocurre con “Laguna de la Cocha” y “Agua helada”, los relatos se disponen como palimpsesto mitológico: el primero de ellos tiene todos los visos de un mito indígena sobre la formación de la laguna, mientras que el segundo es una suerte de leyenda anónima, más cercana a nuestros días, de la misma génesis. Troya parece entender que, en la medida en que nada puede contarse, nunca, de manera completa, la recurrencia es el sortilegio de la literatura.

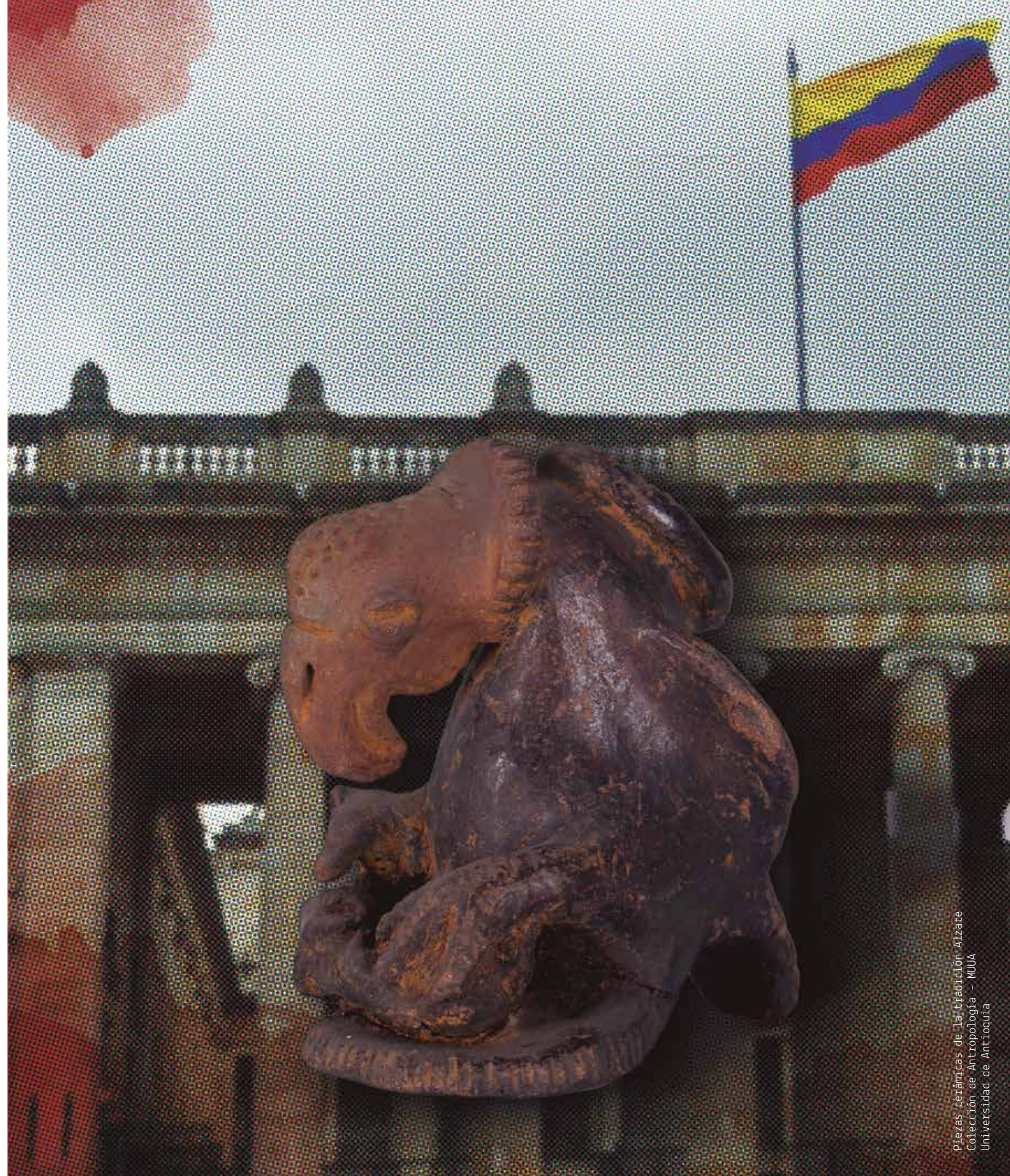
En *Tefra* llama la atención, particularmente, el relato “Río Guaitara”, y al menos por dos razones: no solo por el equilibrio de intimismo y drama con que se cuenta la historia —la de una pareja

que, tras su captura en el corazón de una comunidad hostil, se prepara para ser ejecutada por sus verdugos—, sino porque se trata de una fórmula inédita, nada panfletaria, para expresar un sentir tradicional: el odio a Bolívar, tan común en Pasto y las demás comarcas de Nariño. Troya reelabora como trágica historia de amor —contada con poética angustia— el funesto episodio de la Navidad Negra, ocurrido en 1822 y en el que, en retaliación por no apoyar la causa republicana, el Libertador ordenó arrasar la ciudad y arrojar, al torrencioso Guaitara, a varias parejas de pastusos encadenados. El cierre del relato reescribe el pasado con tonos que no conocen las páginas de la historia oficial: “Con el Guaitara a nuestros pies, una culebra negra, rápida y chiquitica, amor, te digo: yo solo me acuerdo de que nos ataron juntos de las manos” (88). El sentimiento antibolivariano se alimenta más eficazmente de esa imagen elegíaca que del argumento histórico explícito. Dicho sea de paso, *La carroza de Bolívar* (2014), de Evelio Rosero, reactualiza y vivifica la misma ojeriza al convertir al prócer en un monigote de carnaval. Bolívar es, allí, un hombre rijoso convertido en escarnio de papel maché.

El costumbrismo de *Tefra* —acaso irrelevante o invisible para Troya—, de acuerdo con el dinamismo formal ya mencionado, viste aquí un ropaje posmoderno de discontinuidad y multivalencia. Y no solo porque las mencionadas series se presentan en partes que se intercalan entre otras piezas de la colección, sino porque algunas de ellas son voces atrapadas como al acaso: palabras ajenas, reales en términos históricos, y que la autora colecciona y acomoda a modo de relatos autónomos, en los que importa más su veracidad etnográfica que su mismo mensaje. La serie “Saludos” —del I al III— es una colección de voces televisivas, relacionadas con la celebración anual de los carnavales de Negros y Blancos, algunas de ellas reducidas, casi, a inventarios de participantes y auspiciadores de los festejos. A su vez, hay una pareja de relatos —“La erupción del 48” y “La erupción del 93”— que son recortes de testimonios sobre incidentes volcánicos, arrancados a informantes de a pie. La galería también incluye presuntas transcripciones de relatos viajeros del siglo XIX —en uno de ellos, Édouard André descubre la chihuila—, reflexiones arqueológicas, un concepto médico sobre el *tinitus pulsátil*, un ensayo poético en clave de enumeración caótica e, incluso, un mensaje borrado de un teléfono celular. Ese álbum de discursos persuade al lector de

que se asoma a unas páginas que representan lo que es típico en una sociedad de nuestros días.

Uno de los relatos es un testimonio firmado por Viviana Troya, quien recuerda cómo, siendo muy niña, grabó su voz en un casete por pedido de su madre. La pieza, bien se ve, sitúa la voz de la autora como uno entre muchos insumos del tejido polifónico del fresco pastuso. Pero esa puesta en abismo, según la cual la voz se revela como voz —el testimonio habla de un testimonio grabado—, quizá signifique algo más que eso: quizá signifique que, para Troya, su autoría no es otra cosa que un artificio o una convención editorial: poca cosa junto a los ecos, todavía audibles, de la memoria colectiva. Algo, más allá de la escritora, habla en sus párrafos sin que ella lo ignore; escribe en algún lugar, con plena conciencia de que en su pluma confluye un río de generaciones: “Hay algo que tira y sí, es la sangre” (48). ■



El dulce sabor del ensayo

Luis Germán Sierra J.

Coordinador Cultural de la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz de la Universidad de Antioquia, german.sierra@udea.edu.co

Son poco comunes los libros que tienen como propósito reflexionar acerca del ensayo. Ensayos sobre el ensayo. Uno encuentra mucho más fácilmente libros de ensayos sobre la poesía o sobre el cuento o (de sobra) sobre la novela. O encuentra con cierta frecuencia poemas sobre la poesía (normalmente se llaman “Arte poética”) o novelas donde se reflexiona sobre la novela misma, especie de juegos a veces muy afortunados. En ambos casos.

El libro que quiero comentar a continuación no está planteado como una serie de ensayos sobre el tema del ensayo, sino como una serie de cartas que escribe alguien que no sabemos exactamente quién es (un profesor, un escritor, un reflexivo lector, alguien que ama el ensayo; o todos al mismo tiempo), que tiene como motivo fundamental hablar sobre ese género y que tiene como receptora de las cartas a una mujer. A una muchacha (que conocemos solo por las palabras de él, ya que de ella no figura una sola misiva), según nos cuenta el autor desde la primera página, que se interesa en esa escritura. Cartas sobre el ensayo dirigidas a una mujer y no a un hombre, como ha sido la tradición en las cartas que, a la vez, son consejos literarios de algunos escritores famosos. Verbigracia *Cartas a un joven poeta* de Reiner María Rilke o *Cartas a un joven cuentista* de Silvina Bullrich o *Cartas a un joven novelista* de Mario Vargas Llosa.

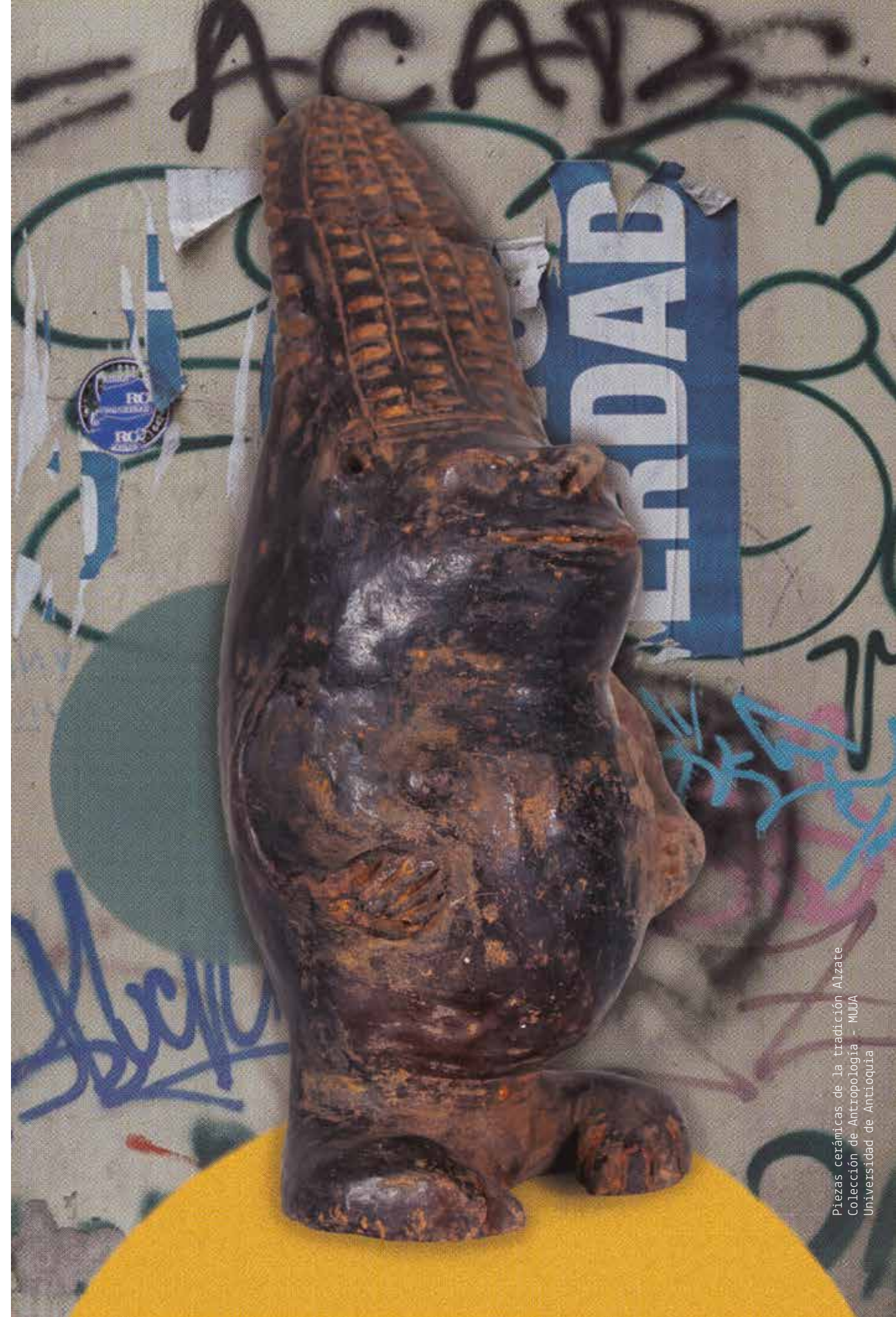
Entonces el libro de marras es de género epistolar, si somos rigurosos. Pero no lo seamos mucho, dado que el autor del libro tampoco lo es del todo (se trata de escribir acerca del ensayo y no acerca de un invento científico o de algo por el estilo), y lo que nos plantea es una especie de juego: reflexiona

sobre diversos aspectos del ensayo valiéndose de un truco, que es una suerte de ficción. Porque hay lío en todo esto; al final, es evidente, hay enamoramiento y, efectivamente, hay encuentros entre el emisor de los mensajes y la receptora de los mismos (el autor se encarga de hacer alusión a ellos, sin detalles, tal vez como debe ser, porque ese no es el tema del libro).

El libro también puede ser una novela, viéndolo bien. Hay trama; hay historias; hay diálogos (tácitos), porque la práctica epistolar es un diálogo. Pero, en fin, no enredemos la pita, dejémosla tal como está: cartas dirigidas a una muchacha, inmersas en asuntos del ensayo como género literario.

*Cartas a una joven ensayista*¹ es un libro compuesto por una serie de capítulos que establecen, a su vez, aspectos que tienen normalmente que ver con el tratamiento del ensayo. Podrían ser tildados, entonces, de pequeños ensayos sobre el ensayo, pero ya dijimos que íbamos a tratar el libro bajo el género epistolar, para seguir el juego que propone el autor. El libro establece una serie de encabezados bajo los cuales se mueve el género. Así, el índice nos indica varios aspectos (pueden ser del ensayo, pueden ser de cualquier otro género literario) que el autor de las cartas va desbrozando o, mejor, va recreando, poniendo en ellos referencias, nombres de obras y de autores, fechas, conceptos (como un profesor, pero ante todo como un lector atento e informado y como un conocedor del género): “Fronteras”, “Cultura”, “Espacio”, “Tiempo”, hasta llegar al aparte final, “Erótica”, que comienza diciendo:

¹ Fondo Editorial Universidad Eafit, 2017.



Piezas cerámicas de la tradición Alzate
Colección de Antropología - MUJA
Universidad de Antioquia

Cartas a una joven ensayista

Efrén Giraldo



Querida amiga, ¿has pensado en la diferencia que hay entre escribir para el ausente y hacerlo para quien está a nuestro lado? [...] Dormir contigo es como haber dado la vuelta a la página de las páginas, la que aguardaba nuestro encuentro, esa que nos contiene de una vez y para siempre².

² Ibid., 127.

En la primera carta, donde el autor toca el aspecto de las fronteras, se pregunta si el ensayo es, o no, literatura. Vaga, argumenta y habla largamente sobre el fundador del género, Michel de Montaigne. Alusión obligada, claro está. Coincide con muchos otros que dicen, acertadamente, que el ensayo no es sinónimo de intento o de escepticismo. Son las confesiones (tal vez anécdotas) que discurren sin ánimo de exhibicionismo, sino de búsquedas de alguna razón. “Yo soy la materia de mi libro”, dice Montaigne y con ello está diciendo, claro, que el ensayo es un asunto personal, una divagación anecdótica, si se quiere. Un regodeo ilustrado, podría decirse. Y donde se exhibe una excelente

escritura, amena y sonriente. Pero no un tratado de ninguna índole: ni científico, ni social, ni económico, ni académico. Nada que pretenda el rigor del tratado o de la tesis. De todo ello hablan las cartas.

El último y penúltimo capítulos, “Erótica” y “Lectura”, son ya un delicioso juego en torno al papel de los cuerpos y del erotismo en el entramado que significan las miradas (no siempre puestas sobre la página) y los gustos compartidos, aunque sea la lectura del ensayo su materia prima. Además, son dos capítulos ilustrados a color (famosas pinturas de famosos pintores con imágenes sobre lectoras —ese tema eterno de la pintura—, y fotografías de películas altamente eróticas) con alusiones (pies de imágenes) inventadas y achacadas a la muchacha mencionada. Juego de principio a fin, pie de imagen de *La lectora*, de Pierre-Auguste Renoir:

Renoir te adivinó también entre masas de colores, iluminada por la que irradia de las páginas. Podría ser asombro lo que pone el pintor en tus mejillas, o acaso un rubor sugerido por la historia que se lee. ¿Se trata de una aventura galante? ¿O es un ensayo que ha prendido luz en tu interior? ¿Se ve, en esos fulgores, la llegada del espacio que tanto buscaste?

Efrén Giraldo (Medellín, 1975), el autor del libro, es un gran conocedor del tema del ensayo y ha escrito varios libros que así lo evidencian, como *Proyecto para una revolución narrativa y otros ensayos* (con Francisco Pulgarín, 2005), *Marta Traba, crítica de arte latinoamericano* (2007), *Las verdades indirectas de la utopía pesimista* (2009), *Los límites del índice: Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia* (2010), *La poética del esbozo. Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Nicolás Gómez Dávila* (2014), además de premios y reconocimientos en el terreno del ensayo como el premio Universidad de Antioquia y la Beca de Creación Ciudad de Medellín. También es autor del singular libro de cuentos *La línea sin reposo* (2016), en el cual despliega sus conocimientos sobre arte, que no son pocos. ■





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

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea>

\$25.000