

hojas universitarias

ISSN: 0120-1301 DISTRIBUCIÓN GRATUITA

78

enero-junio 2018



Cien años de una pluma insuperable,
la de Juan Rulfo

La generación sin nombre:
cuando río suena, versos trae

Santiago Harker: retrospectiva

El teatro posdramático: rompimiento y
creación de un texto literario



UNIVERSIDAD
CENTRAL



Imagen de cubierta: *Cabo de la Vela*, La Guajira 2013 © Santiago Harker



UNIVERSIDAD
CENTRAL

Consejo Superior

Jaime Posada Díaz (Presidente)

Jaime Arias Ramírez

Fernando Sánchez Torres

Javier Casas Salgado

(Representante de los docentes)

Lorena María Moros Martínez

(Representante de los estudiantes)

Rafael Santos Calderón

Rector

Óscar Leonardo Herrera Sandoval

Vicerrector académico

Nelson Rafael Gnecco Iglesias

Vicerrector administrativo y financiero

Hojas Universitarias, n.º 78

ISSN: 0120-1301

Isaías Peña Gutiérrez

Director

Juan Antonio Malaver

Coordinador

Comité Editorial

Fernando Sánchez Torres, Jaime Posada Díaz, Roberto Burgos Cantor, Enrique Bautista, Joaquín Peña Gutiérrez, Óscar Godoy Barbosa, Isaías Peña Gutiérrez, Juan Malaver y Sergio González.

Correspondencia

Departamento de Creación Literaria

Universidad Central

Calle 21 n.º 4-40, Edificio Lino de Pombo (3.º piso), Bogotá, D. C., Colombia, Suramérica

Correo electrónico: hojasuniversitarias@ucentral.edu.co



Salvo que se especifique de otra manera, los contenidos textuales de Hojas Universitarias están publicados de acuerdo con los términos de la licencia Creative Commons 2.5. Usted es libre de copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando dé los créditos apropiadamente, no lo haga con fines comerciales y no realice obras derivadas. El material gráfico, sin excepción, está protegido por copyright.

Tarifa Postal Reducida n.º 529 de la Administración Postal Nacional

Preparación Editorial

Coordinación Editorial

Dirección: Héctor Sanabria Rivera

Asistente editorial: Jorge Enrique Beltrán

Diseño y diagramación: Mónica Cabiativa Daza

Corrección de textos: Alejandra Flórez

Fotografía de apoyo: <https://pixabay.com/>

Las ideas aquí expresadas, lo mismo que su escritura, son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no comprometen a la Universidad Central ni a la orientación de la revista.

Contenido

Temas humanísticos y sociales

Los enfermos de la razón. El conflicto entre la razón y la irracionalidad en la novela y ensayos de Ernesto Sábato 5
MARCO FONSECA

Las humanidades: ¿comprensión o manipulación del mundo? 17
YOR MARY LLANOS GUTIÉRREZ

Carnaval del superhéroe 24
NICOLÁS MEDINA LOZANO

Aproximaciones literarias

Bajo el signo de Orfeo. La poesía de Giovanni Quessep 29
ALBERTO BERNAL

Cien años de una pluma insuperable, la de Juan Rulfo 41
ÓSCAR PANTOJA

El fútbol es un jardín azul 44
ENRIQUE OSWALDO FERRER CORREDOR

Retrato de gente divinamente: *Los divinos*, novela de Laura Restrepo 47
FERNANDO BAENA VEJARANO

Rivera, 130 años después 51
YINETH ANGULO CUÉLLAR

Homenaje

La generación sin nombre: cuando río suena, versos trae 55
ÁLVARO MIRANDA

Creación

Cuento

Una minúscula lágrima anaranjada 73
LUIS MIGUEL RIVAS





Boccaccio

BORIS RAMÍREZ SERAFINOFF

Rastros de amor

JONATHAN ALEXANDER ESPAÑA ERASO
AUGUSTO ENRIQUE LOZADA LINCE

Mokita

MICHEL ANDREA VERGARA LOZANO

Circo da Vida

CIELO GONZÁLEZ

Fotografía

Santiago Harker: retrospectiva

Entrevista

Benhur Sánchez Suárez:
la vida en *Esta noche de noviembre*

JORGE EMIRO PINZÓN PINTO

Cine

El trasfondo social que pone
en jaque al espectador en
la película *La mujer fantástica*,
de Sebastián Lelio

LUISA FERNANDA TRUJILLO AMAYA

Teatro

“Nunca pensé en hacer teatro”:

Jorge Plata

GILBERTO BELLO

El teatro posdramático: rompimiento y
creación de un texto literario

ADRIANA MARÍN URREGO

81

Música

92

La habanera:
un ballestrinque entre
Europa y América

ÓSCAR AGUDELO CONTRERAS

149

93

Libros

95

José Luis Garcés González
Banquete sagrado

BORIS RAMÍREZ SERAFINOFF

165

98

Elena Li Chow
Ojos rasgados

JAIRO DUEÑAS

166

126

Alejandro Cortés González
Del relámpago nacerán luciérnagas

JOSÉ MARTÍNEZ SÁNCHEZ

168

133

Alessandro Baricco
Seda

DIANA PATRICIA JARAMILLO PEÑA

170

Hiromi Kawakami
El cielo es azul, la tierra blanca

NICOLÁS MEDINA LOZANO

175

Cómo publicar
en *Hojas Universitarias*

177

Temas humanísticos y sociales



Los enfermos de la razón

El conflicto entre la razón y la irracionalidad en la novela y ensayos de Ernesto Sábato*

MARCO FONSECA

Doctor en literatura, escritor y docente de Creación Literaria de la Universidad Central.

El conflicto entre la razón y la sinrazón en las novelas y ensayos de Ernesto Sábato se consolida a través de una serie de figuras que desencadenan este choque en las tres obras que se analizan en este ensayo: *Sobre héroes y tumbas*, *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia*. A la primera de estas figuras la hemos denominado “enfermos de la razón”, porque se trata de personajes que están obsesionados con la razón y la lógica y las usan para legitimar sus fines, aunque estos en el fondo sean irracionales y delirantes. Recuérdese cómo desde *Uno y el universo* Sábato ha alertado acerca del uso irracional de la razón, de cómo esta se ha vuelto una nueva magia que desencadena un culto irracional que legitima la racionalidad como la única vía para entender el mundo y el universo, ya que supuestamente es capaz de explicarlo todo por medio de la abstracción y de la ciencia, sus vehículos e instrumentos de conocimiento: “La razón —motor de la ciencia— ha desencadenado una nueva fe irracional, pues el hombre medio, incapaz de comprender el mudo e imponente desfile de los símbolos abstractos, ha suplantado la comprensión por la admiración y el fetichismo de la nueva magia” (Sábato, 1951, p. 50).

Esta obsesión por la razón, ya presente en *El túnel*, simbolizada por la manía ra-

cionalista de Juan Pablo Castel, adquiere su máxima dimensión en la figura de Fernando Vidal Olmos, el protagonista-narrador del “Informe sobre ciegos”. Vidal Olmos, a diferencia de Castel, no pretende explicar el comportamiento enigmático de una mujer por medio de razonamientos excesivos, sino dar a conocer que la humanidad está controlada por una secta de ciegos que vive en las cloacas de Buenos Aires. La misión de Vidal Olmos es, pues, denunciar la existencia de esta organización tenebrosa e impedir que su dominio maligno continúe apoderándose del mundo. Según Daniel Castillo Durante (1995): “Le ‘Rapport sur les aveugles’ se présente, en effet, comme une enquête systématique sur les forces maléfiques qui contrôlent la planète” (p. 58). Para lograr su cometido, el personaje se valdrá de un método aparentemente científico y racional que le permite legitimar su demencia:

Este informe está destinado, después de mi muerte, que se aproxima, a un instituto que crea de interés proseguir las investigaciones sobre este mundo que ha permanecido hasta hoy inexplorado. Como tal, se limita a los hechos que me han sucedido. El mérito que tiene, a mi juicio, es el de la absoluta objetividad: quiero hablar de mi experiencia como un explorador puede hablar de su expedición al Amazonas o al África central. Y aunque, como es natural, la pasión y el rencor muchas veces pueden confundirme, al

* Tomado de la tesis doctoral *El conflicto entre la razón y la irracionalidad en la novela y ensayos de Ernesto Sábato*.

menos mi voluntad es de permanecer preciso y de no dejarme arrastrar por esa clase de sentimientos. (Sábato, 1961, p. 310)

El discurso de Vidal Olmos al narrar el informe se caracteriza por su intento de convencer al lector desde el principio de que todo lo que cuenta es real y ocurrió en verdad; para ello apela al rigor de la razón y de la lógica, a la supuesta científicidad del “Informe sobre ciegos” en su escritura y en sus planteamientos. Para Miguel Tapia (2011) esto hace que su estrategia discursiva apunte a presentar el texto narrativo como una obra de carácter “científico”:

Vidal Olmos est à la fois le narrateur et le héros du *Informe*. C'est lui qui commande, et il fait usage de ce pouvoir s'octroyant l'exclusivité de la parole. Ceci est en accord avec le principe manifeste du texte: il s'agit d'un rapport, le compte-rendu d'un travail de recherche rigoureux, un texte qui se prétend scientifique et dans lequel le sujet prend en charge la description de tous les éléments et phénomènes qui font partie de l'objet observé. (p. 208)

Desde el inicio del “Informe sobre ciegos”, Vidal Olmos se presenta como un científico que está realizando una investigación de suma importancia, con la minuciosidad y precisión que caracterizarían este tipo de labor, a saber, la recolección y análisis de datos destinados a comprobar o a refutar una teoría: “Vigilaba y estudiaba a los ciegos, sin embargo. Me había preocupado siempre y en varias ocasiones tuve discusiones sobre su origen, jerarquía, manera de vivir y condición zoológica” (Sábato, 1961, p. 290). Sin embargo, Vidal Olmos sabe perfectamente que su objeto de estudio, la secta de los ciegos, desafía los parámetros de la lógica y de la razón por lo absurdo y fantasioso de su existencia que entra en el terreno de la alucinación y la locura: “Si fuera un poco necio podría jactarme de haber confirmado con esas investigaciones la hipótesis que

desde muchacho imaginé sobre el mundo de los ciegos, ya que fueron las pesadillas y las alucinaciones las que me trajeron la primera revelación” (Sábato, 1961, p. 291). Ello no le impide a Vidal Olmos reafirmar por medio de digresiones a lo largo del texto su voluntad inquebrantable de descubrir y revelar la supuesta verdad acerca de la existencia de la secta de los ciegos, intención que es alimentada por el retrato que el mismo Vidal Olmos hace de sí en el transcurso de la narración, en el que se representa como un ser de una inteligencia superior que le ha permitido detectar el peligro que suponen para la especie humana los ciegos. En relación con esto, dice Miguel Tapia (2011):

Le “Informe sobre ciegos”, comme le suggère son titre, est un texte rédigé d'après les exigences d'un rapport, dans une intention scientifique reconnue, intention qui sera rappelée et confirmée par des analyses rigoureuses tout au long du texte. Ce qui est à souligner tout d'abord est le décalage entre cette intention de scientificité et l'objet d'étude qu'elle vise: une secte d'aveugles, secrète et puissante, qui depuis les sous-sols de Buenos Aires parvient à contrôler les destinées de tous les habitants de la ville sans se faire remarquer. Vidal, grâce à ce qu'il prend pour une intuition et une intelligence hors-norme, est convaincu de l'existence d'une telle secte et se donne pour tâche de la démasquer. (p. 154)

Una prueba de lo afirmado por Miguel Tapia es la predominancia del análisis a lo largo del discurso de Vidal Olmos, que oscila entre las hipótesis que emite la mente enloquecida de Vidal Olmos y la imposibilidad de comprobar su veracidad, incluso cuando apela a la razón y la lógica que supuestamente exhibe el protagonista-narrador del “Informe sobre ciegos”:

Sin embargo, todo esto es análisis, y, lo que es peor, análisis con palabras y conceptos que valen para nosotros. En rigor,

Esto demuestra que la supuesta razón que exhibe Vidal Olmos para legitimar su investigación está alimentada por la irracionalidad que lo controla y lo domina por completo.

tenemos tanta posibilidad de entender el universo de los ciegos como el de los gatos o el de las serpientes. Decimos: los gatos son independientes, son aristocráticos y traicioneros, son inseguros; pero en realidad todos estos conceptos tienen su valor relativo, pues estamos aplicando conceptos y valoraciones humanas a entes inconmensurables con nosotros: del mismo modo que es imposible a los hombres imaginar dioses que no tengan ciertos caracteres humanos, hasta el punto grotesco de que los dioses se metían los cuernos. (Sábato, 1961, p. 304)

Esto demuestra que la supuesta razón que exhibe Vidal Olmos para legitimar su investigación está alimentada por la irracionalidad que lo controla y lo domina por completo. Este influjo se hace patente en la utilización constante de planteamientos que se hunden en terrenos de lo onírico y de lo irracional, como la descripción de sueños y pesadillas, y del uso de corrientes de pensamiento como el ocultismo o la magia negra, que son definitivamente contrarias al método científico, puesto que su campo de estudio, es decir, los fenómenos paranormales, no pueden ser comprobados ni esclarecidos por la metodología científica:

La investigación, claro, terminó, donde debía empezar de verdad: en el umbral inviolable. En cuanto al dominio por medio de los sueños, las pesadillas y la magia negra,

no vale ni siquiera demostrar que la Secta tiene para ello a su servicio a todo el ejército de videntes y de brujas de barrio, de curanderos, de manos santas, de tiradores de cartas y de espiritistas: muchos de ellos, la mayoría, son meros farsantes; pero otros tienen auténticos poderes y, lo que es curioso, suelen disimular esos poderes bajo la apariencia de cierto charlatanismo, para mejor dominar el mundo que los rodea. (Sábato, 1961, pp. 298-299)

Al utilizar esta mezcla contradictoria que linda con la locura y fusionarla con una metodología que el mismo Vidal Olmos denomina lógica y racional, este elabora un sistema de conocimiento que fusiona la racionalidad con la sinrazón, lo que genera, según el análisis de Miguel Tapia (2011), una visión de la realidad y del mundo que va más allá de las fronteras que establecen la manera como los seres humanos elaboramos el concepto de lo real. El uso de lo científico, por lo tanto, aunque de una manera exagerada, también estaría representado simbólicamente en el “Informe sobre ciegos” a partir de la incidencia de aquellos factores irracionales y subjetivos que ya Sábato en *Uno y el universo* había enunciado como necesarios para la fundamentación de la ciencia y de sus métodos y alcances a la hora de formular hipótesis y teorías que pudieran ser comprobadas:

La théorie élaborée par Vidal naît d'images issues de cauchemars et d'hallucinations, des images originelles qui ont été par la suite complétées par des éléments empruntés à des travaux de chercheurs dans d'autres domaines d'étude (spéléologues ou explorateurs). Une théorie dont le domaine de savoir ou tradition serait difficile à classer, puisqu'elle paraît s'appuyer à la fois sur des éléments liés à l'occultisme, à la psychanalyse, à la science et à la tauromachie. Mais si la théorie postulée comme point de départ a des origines hybrides, la méthode par laquelle Vidal s'emploie à la démontrer est, quant à elle, inspirée presque complè-

tement par la méthode “hypothético-déductive” propre à la tradition scientifique. (p. 155)

Por medio del personaje Fernando Vidal Olmos, Sábato construye en el “Informe sobre ciegos” una imagen de lo que puede ser un autor delirante, al presentarlo como el autor del texto del “informe” dentro de la novela *Sobre héroes y tumbas*, que el propio Ernesto Sábato, como autor real, ha escrito. Fernando Vidal Olmos es claramente un enfermo mental cuya locura se caracteriza por la elaboración del delirio paranoico acerca de la secta de los ciegos que, según él, lo aqueja; esto lo conduce a un notable deterioro mental y a un estado anímico que no le permite distinguir entre la realidad y la fantasía. Por ello, Vidal Olmos construye una realidad delirante y fantástica en la que se refugia para legitimar sus planteamientos paranoicos y con ellos sus “supuestas” investigaciones científicas. Así lo define Bruno Bassán en la cuarta parte de la novela, como alguien completamente demente, que, sin embargo, se mostraba coherente en la construcción, elaboración y justificación de sus delirios psicóticos:

Era todo lo contrario, en suma, de lo que se estima de una persona equilibrada, o simplemente por lo que se considera una persona si lo que diferencia a una persona de un individuo es cierta dureza, cierta persistencia y coherencia de las ideas y sentimientos, no había ninguna clase de coherencia en él, salvo la de sus obsesiones, que eran rigurosas y permanentes. Era todo lo opuesto a un filósofo, a uno de esos hombres que piensan y desarrollan un sistema como un edificio armonioso; era algo así como un terrorista de las ideas, una suerte de antifilósofo. (Sábato, 1961, p. 461)

Por ello, cabe destacar en la actitud demencial y delirante de Vidal Olmos su capacidad para crear el mundo fantástico de la secta de los ciegos; a lo largo del “Informe sobre ciegos”, Vidal Olmos sufre una serie de procesos psíquicos, característicos de las enfermedades mentales, especialmente de la psicosis. Recordemos que en su texto “La pérdida de la realidad en la neurosis y en la psicosis”, Freud (1924) observa que, a diferencia del neurótico que no quiere saber nada de la realidad, el psicótico la substituye por otra inventada por él:



La différence initiale s'exprime dans le résultat final: dans la névrose un fragment de la réalité est évité sur le mode de la fuite, dans la psychose il est reconstruit. Ou dans la psychose la fuite initiale est suivie d'une phase active, celle de la reconstruction; dans la névrose l'obéissance initiale est suivie, après coup, d'une tentative de fuite. Ou encore: la névrose ne dénie pas la réalité, elle veut seulement ne rien savoir d'elle; la psychose la dénie et cherche à la remplacer. Nous appelons normal ou "sain" un comportement qui réunit certains traits des deux réactions, qui, comme la névrose, ne dénie pas la réalité, mais s'efforce ensuite, comme la psychose, de la modifier. (p. 301)

Esta vía de la alucinación de la psicosis, tal como la denomina Freud, lleva en el "Informe sobre ciegos" a Fernando Vidal Olmos a creer que ingresa al mundo de los ciegos, que no es más que una representación deformada por su enfermedad mental de su inconsciente y de sus deseos y pasiones reprimidas. Estas, al no poder ser canalizadas de una forma racional, derivan en locura y en la comprobación errónea de que el mal es la fuerza que rige, controla y hace evolucionar a la humanidad:

Como tampoco yo pude apartar de mi espíritu la convicción cada vez más fuerte y fundada, de que los ciegos manejaban el mundo: mediante las pesadillas y las alucinaciones, las pestes y las brujas, los adivinos y los pájaros, las serpientes y en general todos los monstruos de las tinieblas y de las cavernas. Así fui advirtiendo detrás de las apariencias el mundo abominable. Y así fui preparando mis sentidos, exacerbándolos por la pasión y la ansiedad, por la espera y el temor, para ver finalmente las grandes fuerzas de las tinieblas como los místicos alcanzan a ver al dios de la luz y de la bondad. Y yo místico de la Basura y del Infierno, puedo y debo decir: ¡creed en mí! (Sábato, 1961, pp. 434-435)

Por ello resulta tan importante que Vidal Olmos, a medida que experimenta su me-

tamorfosis, se dé cuenta de su similitud con los ciegos, es decir, que se identifique, aunque no la reconozca como tal, con su propia locura y alucinación, lo que prefigura sus terribles descubrimientos y su trágico desenlace a manos de su hija: "Sí; poco a poco yo había adquirido muchos de los defectos y virtudes de la raza maldita. Y, como casi siempre sucede, la exploración de su universo había sido, también lo empiezo a deslumbrar ahora, la exploración de mi propio y tenebroso universo" (Sábato, 1961, pp. 372-373). Esta idea del universo oscuro y tenebroso de los ciegos tiene su origen en unas muy profundas obsesiones y neurosis que Vidal Olmos ha acumulado a lo largo de su vida, relacionadas con el mal y con las prohibiciones que los seres humanos deben soportar desde su infancia. La pasión incestuosa por su hija, que le remite a la madre de esta, Georgina Olmos, prima hermana suya, y a su vez a la obsesión incestuosa con su propia madre, Ana María Olmos, refuerza el carácter psicótico de Vidal Olmos, detona la creación de la entidad demoníaca y maligna de la secta de los ciegos, y genera un hilo conductor en la novela por medio del motivo del incesto que se transmite de generación en generación. Así lo afirma Bérengère Blasquez (2011):

De la même façon, de la mère (Georgina) à la fille (Alejandra), les échos sont nombreux. Les jeux de reflet se perpétuent dans la mesure où la référence à l'état hypnotique est permanente dès qu'il s'agit de décrire Alejandra dans son rapport au même Fernando, son père. La passion pathologique de Fernando pour sa mère se revit, à la génération suivante, avec sa fille. (pp. 203-204)

Además, este deseo sexual irrefrenable por las mujeres de su misma familia impide que Fernando Vidal Olmos, al escribir su "informe", lleve un adecuado proceso de sublimación que lo sane y lo cure de sus delirios.

Recuérdese brevemente que la sublimación es, según Laplanche y Pontalis (1967), el proceso mental que permite desviar las energías de las pulsiones e instintos sexuales del inconsciente hacia el desarrollo de actividades que eviten un desbordamiento que conduzca a la aparición de perturbaciones psíquicas graves:

Processus postulé par Freud pour rendre compte d'activités humaines apparemment sans rapport avec la sexualité, mais qui trouveraient leur ressort dans la force de la pulsion sexuelle. Freud a décrit comme activités de sublimation principalement l'activité artistique et l'investigation intellectuelle. La pulsion est dite sublimée dans la mesure où elle est dérivée vers un nouveau but non sexuel et où elle vise des objets socialement valorisés. (p. 470)

Sin embargo, según Georges Brabant (1970), no todo el mundo es capaz de alcanzar una sublimación adecuada a sus necesidades psíquicas o incluso de elaborar este proceso:

Le terme même de sublimation —qu'il évoque le domaine des beaux-arts ou celui de la chimie— est la preuve que Freud attribuait au processus une valeur positive. Il a d'ailleurs explicitement écrit qu'il y voyait la solution *la moins malheureuse* au conflit culture-sexualité. Il ajoute toutefois aussitôt que les individus n'ont pas une égale aptitude à la sublimation, et qu'elle n'est pas une solution à la portée de tous. (p. 56)

En el caso de Vidal Olmos, por lo tanto, se podría interpretar la escritura elaborada de su alucinación y delirio sistemáticos acerca de la secta de los ciegos como un fallido proceso de sublimación. En la condición del personaje Vidal Olmos en la ficción, eso conduce a la elaboración de un texto artístico. Lo que al parecer intenta Sábato aquí es exorcizar, con esta figura ejemplar de autor delirante, los peligros de lo imaginario. Tal como lo afirman Laplanche y Pontalis, al

referirse a las llamadas “actividades humanas” que permiten la sublimación, a saber, las actividades artísticas o intelectuales según el concepto de Freud, estas necesitarían, en el caso de la creación artística o literaria, de un componente racional que alertara y previniera al artista o escritor de no creer completamente que lo que crea o escribe es real, sino un producto de su imaginación.

Es decir, el escritor debe poner límites al desborde del flujo de energía creativa que procede de las pulsiones reprimidas de su inconsciente; de lo contrario, podría caer en el delirio y la locura, tal como le ocurre a Fernando Vidal Olmos en el “Informe sobre ciegos”. Por ello, este apartado representa la culminación de ese fallido esfuerzo de sublimación por parte de Vidal Olmos en el que su imaginación enferma y perturbada se ha apoderado por completo de su actividad mental, sin que pueda lograr una distinción adecuada de qué es lo real y qué no lo es en su relato. Así, en su narración, Vidal Olmos recurre a una amplia gama de motivos y símbolos como las pesadillas, los fantasmas o la figura de los ciegos que evocan su inmersión sin salida en las creaciones delirantes de su mente y su incapacidad para representarlas de tal forma que estas no sean un peligro para su salud mental, ya de por sí totalmente deteriorada:

Muchos años tuvieron que transcurrir para que pudiera sobrepasar las defensas exteriores. Y así, paulatinamente, con una fuerza tan grande y paradójica como la que en las pesadillas nos hacen marchar hacia el horror, fui penetrando en las regiones prohibidas donde empieza a reinar la oscuridad metafísica, vislumbrando aquí y allá al comienzo indistintamente, como fugitivos y equívocos fantasmas, luego con mayor y aterradora precisión, todo un mundo de seres abominables. (Sábato, 1961, pp. 291-292)

Asimismo, comenta José Ortega (1983) que Vidal Olmos, al igual que Castel en *El túnel*, es incapaz de entender la diferencia entre lo consciente y lo inconsciente tal como la establecía Freud y la incidencia y dominio de la parte inconsciente de la mente sobre la consciente y, por ello, tampoco logra elaborar en su psiquis una síntesis armoniosa entre ambos opuestos que lo salve de la demencia:

Fernando está igualmente obsesionado con la supuesta persecución de la Secta y acaba, como Juan Pablo, enloqueciendo. Con una diferencia: en la muerte de Fernando hay un factor catártico, de aviso a la humanidad, previniéndola contra el peligro de los invidentes. La ceguera polariza en ambos relatos una serie de motivos secundarios, como los fantásticos viajes por los laberintos mentales de Juan Pablo y los itinerarios dantescos de Fernando por las cloacas bonaerenses. En ambos personajes coexiste paralela y contrapuntísticamente el principio de la realidad (día/conciencia) con el de la suprarrealidad (noche-inconsciencia). El fracaso de ambos consiste en haber tratado de reconciliar estos dos principios en busca de un absoluto utópico. (p. 134)

Además, este conflicto se agrava aún más en el caso de Vidal Olmos, ya que no solo no acepta este hecho, es decir, el influjo que tiene la irracionalidad en sí mismo, sino que transforma el dominio de su inconsciente enfermo y perturbado en la base que sustenta y soporta sus racionalizaciones desmedidas y desmesuradas. Estas lo conducen a su definitiva enajenación psíquica y, por consiguiente, a su pérdida al romper con los vínculos que ya lo ataban de manera difusa y fragmentada con la realidad, a la que termina confundiendo con una pesadilla de la que ya no puede escapar:

Como suele sucedernos al despertar de una pesadilla, intenté hacer conciencia del lugar en el que estaba y de mi real situación. Muchas veces, ya de grande, me sucedió que

creía despertar en el cuarto de mi infancia, allá en Capitán Olmos, y tardaba largos y espantosos minutos en ir reconstruyendo la realidad, el verdadero cuarto en que estaba, la verdadera época: a manotones de alguien que se ahoga, de alguien que teme ser arrastrado de nuevo por el río violento y tenebroso del que a duras penas ha comenzado a salvarse agarrándose a los bordes de la realidad. (Sábato, 1961, p. 432)

Por consiguiente, el descenso de Vidal Olmos a su propia locura disfrazada de razones, asimismo, una clara rebelión contra lo establecido, tal como el mismo personaje lo reafirma en estos términos, cuando se encuentra encerrado por los ciegos en el laberinto de las alcantarillas de Buenos Aires, al darse cuenta de que ha sobrepasado los límites de la normalidad de manera extrema y radical:

Hasta ese momento, o, mejor dicho, hasta el momento que precedió el sueño de la infancia, yo había estado viviendo en el vértigo de mi investigación y sentía como si me hubiera arrastrado en medio de una loca inconsciencia; y los temores y hasta el espanto sentidos hasta ese instante no habían sido capaces de dominarme; todo mi ser parecía lanzado en una demencial carrera hacia el abismo, que nada podría detener. (Sábato, 1961, p. 433)

En este punto, la ceguera y el incesto, claros síntomas de lo irracional y de la locura, se yerguen como vías de conocimiento alternas a la razón precisamente por su afinidad con la idea del absoluto que maneja Sábato a lo largo de su obra narrativa y ensayística. Para Daniel-Henri Pageaux (1989), el incesto y la ceguera son instrumentos que permiten el acceso al conocimiento de la sinrazón, ese absoluto que no es posible definir ni categorizar por medio del raciocinio y que a su vez aspira a superar las estructuras lógicas y racionales que pretende controlar y dominar de manera equivocada la mente humana:

C'est pourquoi Sábato ne cesse de parler, à propos du roman, de genre "impur" et pas seulement pour se dresser contre la *Raison pure* de "M. Kant" [...] L'inceste serait donc une des figurations de l'écriture romanesque pour Sábato, un de ses fantasmes dont il faut trouver une explication possible dans l'alpha et l'omega de l'art: exprimer l'Absolu; éterniser l'homme, traverser la mort. L'inceste, un des fantasmes du romancier? Sans doute, comme les aveugles. (p. 69)

Al ser irracionales los motivos de la ceguera y del incesto, fantasías obsesivas que Daniel-Henri Pageaux le supone aquí a Ernesto Sábato, estos encuentran su lugar de desarrollo y expresión máximos en la obra de arte, en este caso en la creación literaria de la novela, la cual solo busca una síntesis entre la razón y la irracionalidad que haga visibles estas pulsiones provenientes del inconsciente del autor, pero procesadas y exorcizadas en la ficción.

A pesar de su locura, el personaje ficticio de Vidal Olmos participa de esa tendencia masculina que se basa en argumentar y reflexionar con base única y exclusivamente en la racionalidad. Para el ser humano masculino está sería la única manera de explicar lo que ocurre en el mundo en todos sus aspectos, desde la filosofía hasta la ciencia o la religión, propensión de la que habla Sábato en *Heterodoxia*. Recuérdese que para Sábato (1953) el hombre —entiéndase aquí: el ser humano masculino— es el representante de la razón, necesita de un sistema que le permita entender lo que lo rodea y que esté constituido a partir de la lógica y de lo racional. Por ello, el hombre es el creador de la ciencia, no la mujer, ya que este busca una explicación que pueda ser comprensible a partir de los parámetros que rigen su sistema mental, es decir, su inclinación al razonamiento: "El hombre solo tiene fe en lo racional y lo abstracto, y por eso se refugia en los grandes sistemas científicos o filosó-

A pesar de su locura, el personaje ficticio de Vidal Olmos participa de esa tendencia masculina que se basa en argumentar y reflexionar con base única y exclusivamente en la racionalidad.

ficos; de manera que cuando ese Sistema se viene abajo —como tarde o temprano sucede— se siente perdido, escéptico y suicida" (p. 106).

Así, la idea de un ente excesivamente guiado por la razón, tal como define Sábato al hombre, es llevada al extremo en la figura de Fernando Vidal Olmos, un demente que pretende volver racional su demencia por medio de argumentos que surgen a partir de su obsesión con los ciegos. Esta actitud se equipararía a la denunciada por el mismo Sábato en *Heterodoxia*, en la medida en que la racionalización excesiva pretende convertir en entendibles, gracias al discernimiento, conceptos e ideas que pueden no ser completamente explicados a través del juicio humano como el Universo y Dios. Esta tentativa terminaría en un estrepitoso fracaso, según Sábato (1953), porque cometería el error de querer convertir en razonable aquello que no lo es y puede escapar a sus principios: "Racionalizar al Universo y a Dios es empresa, en cambio, típicamente masculina, locura propiamente de los hombres" (p. 106). Esto conllevaría a ver en la razón que profesa la figura de Fernando Vidal Olmos, una especie de locura que pretende definir el caos de la realidad humana mediante instrumentos y herra-

mientas que no le son aplicables. Según Catherine Vera (1973):

La locura de Fernando, aunque no parezca evasión por lo desagradable que resulta, es una manera de evadir las contradicciones o el caos de su vida por medio de la simplificación. En su locura, Fernando simplemente reducía al universo a una serie de leyes exactas. Él veía un mundo dominado por las fuerzas de una secta secreta que obraba con lógica. (p. 380)

Por consiguiente, el “Informe sobre ciegos” sería la proyección de esa razón desbordada, que en el caso de Vidal Olmos conduciría a la irracionalidad de su propia mente, sin razón representada en la obsesión con los ciegos que intenta inútilmente explicar de manera lógica y sensata a través de conceptos que desafían esa perspectiva racionalista en la que se ha basado para su investigación:

Los acontecimientos son o parecen casuales según el ángulo desde donde se observe la realidad. Desde un ángulo opuesto, ¿por qué no suponer que todo lo que nos sucede obedece a causas finales? Los ciegos me obsesionaron desde chico y hasta donde mi memoria alcanza recuerdo que siempre tuve el impreciso pero pertinaz propósito de penetrar en el universo en que habitan. (Sábato, 1961, p. 315)

Al igual que Juan Pablo Castel en *El túnel*, tal como lo comprueba Daniel-Henri Pageaux (1989), Vidal Olmos se caracteriza a lo largo del “Informe sobre ciegos” por el afán obsesivo de emitir en todo momento hipótesis y teorías que le permitan corroborar de manera sistemática sus delirios acerca de la secta de los ciegos:

De Castel, Fernando tire son hyper-lucidité (déréglée), son goût pour l'enquête policière. De Castel, ou de l'essayiste qui multiplie les réflexions sur le même type de littérature? Fernando a, comme Castel, un penchant hypertrophié pour la méthode hypothético-déductive: dérèglement du

raisonnement logique, destruction (lucide) de la logique. (p. 71)

La mente enferma de Vidal Olmos se convierte en una máquina de elaborar análisis que busca comprobar, como si se tratara de un científico, los resultados de una experimentación que se revela constantemente contradictoria a pesar de sus razonamientos, precisamente porque estos no abarcan ni explican la realidad en todas sus variantes:

¡Cuántas estupideces cometemos con aire de riguroso racionamiento! Claro, razonamos bien, razonamos magníficamente sobre las premisas A, B y C. Solo que no habíamos tenido en cuenta la premisa D y la E, y la F. Y todo el abecedario latino más el ruso. Mecanismo en virtud del cual esos astutos inquisidores del psicoanálisis se quedan muy tranquilos, después de haber sacado conclusiones correctísimas de bases esqueléticas. (Sábato, 1961, p. 420)

Sin embargo, a diferencia de Castel, Vidal Olmos sí se considera a sí mismo un hombre de ciencia y un investigador que le está haciendo un favor a la humanidad al revelar el pavoroso secreto del mundo de los ciegos. En esta actitud, Vidal Olmos es el reverso oscuro y demencial en el plano de la ficción de su creador Ernesto Sábato y de su actitud ante la ciencia, tal como lo afirma Daniel-Henri Pageaux (1989), al mostrar que Vidal Olmos encarna la faceta científica que su creador no pudo olvidar del todo a pesar de su abandono del mundo científico:

La passion des variantes, la logique qui tourne à vide, le culte pseudo-scientifique pour les faits objectifs (m'en tenir aux faits...), la propension aux digressions, le souci de tout vérifier l'apparentent à Castel, mais tout autant à Sábato-Docteur Jekyll, héros/héraut des bienfaits de la science, il a bien longtemps, *in illo tempore*, dans un temps que le romancier repousse sans l'ex-

pulser, par “fidélité” tragique envers soi-même, par impossibilité de se défaire de ce que l’on nomme si bien “la formation”. (pp. 71-72)

Esto obliga a Vidal Olmos a comportarse como la supuesta imagen de un verdadero científico, parecido a aquellos que retrata Sábato en *Uno y el universo*, lo cuales se esfuerzan por rechazar o al menos negar la existencia de toda intrusión de tipo irracional que pudiera perjudicar su trabajo y sus resultados, o que, influyera en sus descubrimientos. Por eso, Sábato (1961) utiliza la imagen del teorema en una de las digresiones de Vidal Olmos para representar esa búsqueda de un pensamiento claro y puro que en el personaje concordaría con la idea que tiene este de lo que supuestamente es la reflexión científica:

Entonces mi cabeza empieza a trabajar a marchas forzadas y con una rapidez y claridad que asombra. Tomo decisiones precisas y limpias, todo es luminoso y resplandeciente como un teorema; nada hago respondiendo a mis instintos, que en ese momento vigilo y domino a la perfección. (p. 339)

Para penetrar en el mundo de los ciegos, decide actuar como un verdadero científico y lo hace mediante un experimento que consiste en fabricar un ciego, para observar en él las posibilidades de su delirante razonamiento. El sujeto de la investigación será el bondadoso anarquista español Celestino Iglesias, conocido de Vidal Olmos, quien sufre un accidente que le hace perder la vista; Vidal Olmos se ocupa de él con el fin de llevar a cabo una indagación, con supuesta metodología científica, que le permita verificar su teoría: un ciego se vuelve un ser malévolo que se va deshumanizando progresivamente y finalmente entra en contacto con la secta de los ciegos: “Si no hubiese tenido a Iglesias a mano, ya habría

imaginado algún otro medio, porque toda la fuerza de mi espíritu se dirigió a lograr ese objetivo” (Sábato, 1961, p. 315).

En todas estas disertaciones del personaje se mezcla un pensamiento científico y racionalista con ideas, fantasía y prejuicios impregnados de romanticismo y surrealismo, como la búsqueda de un orden que va más allá de lo racional, similar al azar objetivo del que hablaba Breton en *L’amour fou* y al que ya se hizo referencia en la primera parte de esta investigación. Esta es la fuerza que impulsa al ser humano desde la inconsciencia, a través de las circunstancias más absurdas e inusuales, hacia un objetivo que desconoce, pero para el que ha sido predestinado, sin que Vidal Olmos se haya percatado conscientemente de ello: “Vean ustedes ahora si se puede hablar de casualidad, si la casualidad tiene el menor sentido entre los seres humanos. Los hombres, por el contrario, se mueven como sonámbulos hacia fines que muchas veces intuyen oscuramente, pero a los que son atraídos como la mariposa a la llama” (Sábato, 1961, p. 421).

Así, Vidal Olmos retoma en el “Informe sobre ciegos” la obsesión que ya padecía Castel en *El túnel* con respecto a las casualidades y al azar, obsesión que profundiza el autor en la elaboración delirante de la secta de los ciegos. Al remitirse, de manera figurada en la ficción, a la teoría surrealista que había esbozado Breton en su libro *L’amour fou*, en el que afirma que el azar no existe, pues todo lo que acontece, según Breton, obedece a un orden y a una lógica secretos que lo predeterminan, Vidal Olmos justifica en numerosas oportunidades su obsesión con la secta de los ciegos en el hecho de que ya estaba prefigurada para él en su inconsciente y que él ya había elegido de manera irracional. De esta forma, todo lo que le ocurría a lo largo de la narración, por ejemplo, el accidente que produjo la cegue-

ra de Celestino Iglesias, estaba relacionado con esta fijación, era una manifestación de ese deseo de alcanzar el objetivo de su presunta investigación, tal como lo afirma Marina Acero Gálvez (1975):

En varias ocasiones se alude —en el “Informe sobre ciegos”— a la falta de fe en la casualidad: “Aviso a los ingenuos: NO HAY CASUALIDADES”. Para los surrealistas, la casualidad no es más que el encuentro de una casualidad externa y de una finalidad interna, la forma de la manifestación de la necesidad exterior que se abre un camino en el inconsciente humano. Es decir, que entre los posibles acontecimientos de su vida, el hombre elige los que le convienen. Pero los que le convienen a su ‘yo’ interior pueden ser ciertas desgracias, enfermedades, catástrofes individuales, etc. (p. 302)

Estos recursos hacen que el “Informe sobre ciegos” logre su cometido, no aquel, pretendidamente científico, del enloquecido personaje del autor Vidal Olmos, sino del autor real de la novela, Ernesto Sábato, quien propone una certera representación ficcional y simbólica de la mente desequilibrada de un loco. Por esta razón, un gran mérito del “Informe sobre ciegos”, según Darie Novaceanu (1983), es la capacidad de Sábato de representar por medio de la ficción un caso psiquiátrico como el de Vidal Olmos y superar el mero análisis científico, médico y psicológico para darle una estructura ficcional y literaria de alta calidad:

La resistencia de la crítica (al menos en el momento de la aparición de la novela) se podría explicar, pienso, por el hecho de que el *Informe*, defendido con todas sus fuerzas por Sábato, está concebido realmente como una empresa puramente científica. Los sabios especialistas en este campo le han reconocido, por lo demás, a Sábato la capacidad de análisis de tal caso, investigado como un continuo movimiento psicológico. Pero el *Informe* supera el valor de un trabajo puramente científico porque, más allá de todo esto, él es, indudablemente el texto

mejor realizado de todo lo que Sábato ha escrito hasta ahora, como texto literario. (pp. 435-436)

En razón a lo anterior, Vidal Olmos capta, pero no logra expresar ni definir plenamente, que su delirante teoría acerca de la supuesta secta de los ciegos, detrás de su aparente estructura racional, esconde una profunda motivación que viene de su inconsciente. Por encima de la inmersión psicológica en su propia psiquis, hay algo indefinible que necesita a la racionalidad para salir a la luz y expresarse plenamente, porque si no quedaría oculto en la inconsciencia del personaje y no tendría sentido la presunta metodología científica que invoca para justificar su investigación:

Esta irreflexión mía, este error, me permitió seguir adelante con la búsqueda; pues no siempre es la verdad la que nos lleva a hacer un gran descubrimiento. Y esto lo digo, además, para que se vea un ejemplo típico de las tantas equivocaciones que cometí en la investigación, a pesar de tener mi cabeza en constante y afebrado funcionamiento. Ahora creo que, en este tipo de búsquedas, hay algo más poderoso que nos guía, una oscura pero infalible intuición tan inexplicable, pero tan segura, como esa vista que tienen los sonámbulos y que les permite marchar directamente a sus objetivos. A sus *inexplicables* objetivos. (Sábato, 1961, p. 376)



Esta unión de lo racional con lo irracional que se da en Vidal Olmos de manera tan compleja y sofisticada, y que aquí reivindica el propio personaje, viene a reafirmar, desde la caricaturización de tal relación mediante el discurso de este ficticio enfermo mental, la imposibilidad, reiteradamente subrayada por Sábato en sus ensayos, de disociar las formas de conocimiento que provienen, por un lado, de la ciencia y, por el otro, del arte y la literatura, que se necesitan y son complementarias las unas con las otras. Así, citaremos varias observaciones de Nicasio Urbina (1992) acerca de la empresa de Sábato en aras del reconocimiento de la complementariedad entre “ambas modalidades de pensamiento”:

La idea de separar radicalmente estas dos formas de conocimiento ha sido el ideal tanto de la mentalidad científica, que postula la supremacía y aspira a una mente rigurosa, como lo ha sido para la mentalidad intuitiva el rechazar todo lo que parezca permeado por el racionalismo de la ciencia. Por esta razón es que precisamente ambos extremos han sucumbido como tales, terminando siempre por valerse de ambas modalidades de pensamiento. (p. 41)

La ciencia, como se ha venido afirmando a lo largo de esta investigación, al seguir los planteamientos de Sábato, no puede despojarse de un componente de carácter irracional; así mismo, las artes y la literatura tampoco podrían tener sentido y ser inteligibles para el ser humano si no tuvieran en su estructura una lógica y un orden racional que les permitiera expresarse adecuadamente sin caer en un total absurdo y sin sentido. Por consiguiente, a través de la

ficción de “Informe sobre ciegos”, Sábato aboga no solo por un reconocimiento de este hecho, es decir, de la intervención de los factores ya descritos en la ciencia, el arte y la literatura, sino también por la necesidad de equilibrar de manera simétrica la razón y la irracionalidad en todos los campos de conocimientos posibles, ya sean científicos o artísticos y literarios. Según Nicasio Urbina (1992):

Lo mismo sucede en los sistemas que aparentemente se rigen por la mentalidad intuitiva, que rinden culto a la irracionalidad y lo onírico, pero aspiran en el fondo a una universalidad y un orden que no pueden concebirse sino bajo la perspectiva de la mentalidad racional. El libro infinito de Mallarmé o la ambición por sofocar las perspectivas del cubismo son ejemplos del principio cientificista que subyace al pie de la mentalidad mágica. En el fondo lo que se busca en medio del caos y el desorden, es la objetividad y el concierto, la universalidad, el todo. En su planteamiento, Sábato opta por un campo intermedio que armonice la coexistencia de ambas. (pp. 41- 42)

Este es, tal vez, el principal objetivo del “Informe sobre ciegos”: enseñar y mostrar que no existe el irracionalismo en estado puro, como tampoco existe la racionalidad absoluta. Ambos necesitan de estructuras y formas de organización para expresarse, y ambos componen la mente humana. El problema aparece, a ojos del escritor, cuando una de las dos facetas quiere dominar a la otra, lo que genera tensión y conflicto, elementos alrededor de los cuales Ernesto Sábato necesitó reflexionar en sus ensayos y quiso escenificar en sus novelas. ■■

Las humanidades: ¿comprensión o manipulación del mundo?

YOR MARY LLANOS GUTIÉRREZ

Magíster en Historia, Universidad Javeriana. Docente de la Universidad Central.

Antes de hablar, el hombre debe dejarse interpelar de nuevo por el ser, con el peligro de que, bajo este reclamo, él tenga poco o raras veces algo que decir.

HEIDEGGER, *Carta sobre el humanismo*, 2010

Es como si el hombre y la mujer se hubiesen lanzado a la aventura de conocer los objetos más distantes y diferentes de sí mismos para, una vez habiendo llegado ahí, se descubrieran reflejados como en un espejo.

DE SOUSA SANTOS, *Una epistemología del Sur*, 2009

Para acercarnos a la discusión sobre el sentido y el significado de las “humanidades” en la actualidad, no parece suficiente la limitación a mirar el origen, la trayectoria o la evolución que tal noción ha tenido en la historia de Occidente, tan solo para mirar si la comprensión del término está o no asociada a posturas ideológicas coloniales y poscoloniales. Nos parece más sensato acercarnos al significado al tratar de mirar la manera como los hombres y las mujeres se alejaron de lo que Heidegger llamara en su momento *humanus*¹, en contraposición a la manera de encerrar el significado de la existencia en un mero formalismo lingüístico.

Esta mirada nos permite comprender que la discusión acerca de las humanidades no pasa solo por la referencia a una forma de organización del conocimiento humano, sino por la consideración de lo humano en el plano de las nuevas sociedades. No obs-

tante esta tesis —que aquí consideramos central—, es necesario referirnos a la transformación que en la historia y desde el siglo XIX sufrió la idea de las humanidades en el ámbito epistemológico e histórico. Esta transformación trajo consigo la fragmentación del conocimiento de la naturaleza y del comportamiento del hombre en compartimentos llamados “disciplinas” y llevó la discusión por horizontes de un positivismo desmedido en la época moderna.

Breves antecedentes: sobre la “fase de transición”

Una de las expresiones más frecuentes en el mundo intelectual actual es que nos encontramos en una crisis permanente no solo de los “valores” sociales y humanos, sino también de las disciplinas que en su momento le dieron forma y sustento a la modernidad. Esta preocupación adquirió forma a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando nuevas investigaciones adelantadas en el ámbito de las matemáticas trajeron consigo el surgimiento de nuevas preguntas, que podríamos sintetizar, de manera ar-

1 Nos referimos a la preocupación que parecía tener el hombre en la Antigüedad por la esencia del ser para el hombre, esto es, la morada donde habita y se realiza el ser: “porque eso es el humanismo: meditar y cuidarse de que el hombre sea humano” (Heidegger, 2010, p. 21).

Lo que llama la atención de las ideas de De Sousa es que él se refiere a las humanidades no como un ente aparte de las ciencias sociales, sino más bien como una parte esencial dentro de la evolución que las mismas ciencias sociales siguieron a partir de las ciencias naturales.

bitraria, por ejemplo, en ¿qué implicaciones tuvo para las matemáticas la aportación de la lógica filosófica de Wittgenstein en los albores de la Primera Guerra Mundial?

A simple vista, la pregunta no tiene nada de relevante con lo que intentamos decir aquí, ya que su respuesta dirige la atención al ámbito del positivismo lógico de principios del siglo xx. Lo que se quiere hacer notar con el interrogante es que, gracias a la penetración de la lógica en las matemáticas, se empezaron a dar los primeros pasos en el universo de lo que Pablo González Casanova (2005) llama “el problema de la Interdisciplina” (p. 16). En su libro *Las nuevas ciencias y las humanidades*, Pablo Casanova muestra la división que el mundo occidental hizo entre el mundo de las matemáticas exactas, por un lado, y el mundo de la política, por el otro, para dar origen a “las dos culturas de las ciencias y las humanidades [...] que muchos científicos de nuestro tiempo han procurado reunir, aunque con un concepto de totalidad y de complejidad que excluye las relaciones de explotación y su renovada dialéctica” (p. 12). Esta división, que pensadores como De Sousa Santos (2009) ubican en el si-

glo xvi, tiene en realidad una larga historia que incluso abarca las transformaciones del pensamiento entre la Antigüedad y la Edad Media.

Según Boaventura de Sousa Santos, la discusión sobre las disciplinas se da a partir de la diferenciación entre las llamadas Ciencias Naturales y las Ciencias Sociales, dentro de las que cabe incluir las Humanidades. Esta clasificación, cuyo origen se remonta a los albores de la modernidad, cuando los primeros positivistas se preguntaron por los mecanismos que hacían funcionar al mundo, absorberá todo el pensamiento del mundo moderno desde Descartes hasta finales del siglo xx. A nuestro modo de ver, en esta dualidad radica la separación entre la *humanitas* a las que se refiere Heidegger con las Humanidades y los estudios del comportamiento humano, que se desplegaron desde el positivismo moderno. Lo que llama la atención de las ideas de De Sousa es que él se refiere a las humanidades no como un ente aparte de las ciencias sociales, sino más bien como una parte esencial dentro de la evolución que las mismas ciencias sociales siguieron a partir de las ciencias naturales.

Esta configuración, que desde entonces divide el conocimiento entre ciencias de la naturaleza y ciencias del comportamiento humano (De Sousa, 2009, p. 23), le otorga una validez de cientificidad a las primeras y un valor de “irracionalidad” a las segundas, con lo que se constituyen relaciones de un poder totalitario de corte colonial-europeo. Estas relaciones se centran en la supuesta veracidad de las matemáticas, que hasta bien entrado el siglo xx fuera la reina de las ciencias positivistas: “la matemática proporciona a la ciencia moderna no solo el instrumento privilegiado del análisis sino también la lógica de la investigación, e incluso el modelo de representación de la propia estructura de la materia” (De Sousa, 2009, p. 24).

Desde entonces *conocer* significa cuantificar, medir y dividir para generar oposiciones: “lo que no es cuantificable es científicamente irrelevante” (De Sousa, 2009, p. 24). Esta pretensión de científicidad se sustentó sobre la base de dicotomías, cuya consecuencia, a largo plazo, sería la existencia de un conocimiento dualista: naturaleza/cultura, natural/artificial, sujeto/objeto, mente/cuerpo, subjetivo/objetivo, etcétera. En la modernidad, estas divisiones llevan a los hombres a una fragmentación del conocimiento cuya consecuencia más importante será la incomunicación entre los diferentes “especialistas”. Pero, aunque esta fragmentación, que además de epistemológica y metodológica fue también ontológica, marcó el camino de la investigación y del saber científico tanto en el siglo XIX como en el XX de manera desigual.

González Casanova (2005) sostiene que, en la división del trabajo en disciplinas, mientras “la historia, la antropología, la sociología, llegaron a ser esfuerzos notables en la integración de varias disciplinas” (p. 22), la investigación de la ciencia económica, por ejemplo, fue aislada de las variables del poder, la política, la sociedad y la cultura. Postura que podría refutarse, si no se tomara en consideración que los presupuestos económicos están sustentados sobre categorías y premisas matemáticas que en un primer momento permitieron tal aislamiento: “la economía dominante, como ciencia, se volvió el ejemplo más dramático de una disciplina que, teniendo en su origen fuertes vínculos con las ciencias políticas y sociales, cortó esos vínculos con la supuesta pretensión de parecerse a la física mecánica” (p. 24). Desde los clásicos liberales hasta los neoliberales, la economía se erigió como la soberana que direccionó a las demás ciencias sociales. El resultado a largo plazo fue el surgimiento de “juegos de poder”, en los cuales los gobiernos coloniales y hegemó-

nicos se sumaron a grandes corporaciones y complejos militares-industriales en todo el siglo XX, lo que demostró que la economía era también una ciencia política.

Por otra parte, la división del trabajo dentro de la ciencia habría de terminar en los “trabajos en equipos multidisciplinarios”, cuyo propósito era “aprender un lenguaje común”, es decir, “interdisciplinario” (González, 2005, p. 29). Lo que se encontraba de fondo era la investigación destinada al sostenimiento de la guerra, estrechamente relacionada con la idea de “estudios auto-regulados” (término prestado de la biología y la microbiología), que darían origen, a mediados del siglo XX, a la “tecnociencia”. Sin embargo, como menciona González (2005), “la tecnociencia está muy vinculada también a las ciencias y técnicas de la administración, de la comunicación y de la información, que a su vez se relacionan con la psicología de grupos, con la pedagogía, con la lingüística y con las más distintas ciencias, ingenierías, artes y políticas” (p. 31), todas destinadas, no solo a conocer al hombre, sino a encontrar maneras de dominarlo.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los dirigentes políticos de los llamados “países desarrollados” de corte neocolonial emprendieron altas inversiones en el plano de la ciencia y la investigación, así fortalecieron la “cultura interdisciplinaria” para la cual crearon e impulsaron centros de investigación mediante un tipo específico de “trabajo presencial y a distancia”, ahora facilitado por el implemento y el desarrollo de las computadoras. Desde entonces, “a los nuevos trabajadores de esos centros, más que como a ‘trabajadores intelectuales’ o de ‘cuello blanco’, se les conoce como ‘trabajadores simbólicos’” (González, 2005, p. 31). Estos trabajadores, cuya cualidad es la especialización intelectual y tecnológica, son productores de un nuevo conocimiento focalizado, en el cual no están exentos de los diálogos y

de las tomas de decisiones en las empresas más avanzadas. Un buen ejemplo de esto es el desarrollo de poderosas armas nucleares y biológicas para el sostenimiento de un poder global, en el que se hace más fuerte la desigualdad entre países desarrollados y los países vistos como territorios coloniales. Esta nueva jerarquización dentro de las ciencias trajo consigo lo que De Sousa (2009) llama “la industrialización de la ciencia” (p. 39), una nueva organización del trabajo científico, mediante la cual los trabajadores simbólicos pasan a ser un nuevo proletariado en los laboratorios y centros de investigación.

La es-cultura en las universidades

En este panorama, ¿dónde quedan entonces las humanidades? Las humanidades pasan a ser un proyecto direccionado desde las universidades para la difusión de la interdisciplinariedad. Una interdisciplinariedad que en los primeros años del siglo XXI está fuertemente atravesada por los avances en la informática y en la virtualidad; este es un cambio importante en la manera de ver la realidad, apoyado en las ciencias exactas para usufructuar al mundo: “el cambio se volvió radical cuando las matemáticas se adaptaron a los procesamientos electrónicos y dieron pie a simulaciones y escenarios en las computadoras” (González, 2005, pp. 48-49). Hablamos entonces de unas Humanidades institucionalizadas y al servicio de las simulaciones; las redes sociales, por ejemplo, principal instrumento de difusión de los adelantados en la informática, se constituyen en el núcleo desde el que se direccionan los comportamientos sociales y culturales en las sociedades de principios del siglo XXI.

Vistas así las cosas y referido al plano formal, la universidad actual presenta múltiples problemas, que no solo van de la mano de atrasadas concepciones que tanto

hombres como mujeres —sean estos profesores o estudiantes— tienen del mundo y las formas de saber y conocer actuales, sino que arrastran consigo la tara de programas que no permiten reconocer, aceptar y expresar las diversas y variadas formas de sentir y vivir emocionalmente la realidad histórica que viven los sujetos:

en los programas académicos se presentan los contenidos como informaciones que se tienen que reproducir, por lo que implícitamente persiste la creencia de que aprender tiene que ser, para muchas personas, difícil, árido. No hay espacios para el placer, el gusto y la emoción que experimentamos cuando reconocemos aprendizajes y logros que son valiosos para nosotros. (Gutiérrez, 2009, p. 86)

Desafortunadamente, cuando hablamos del papel de la universidad y sus relaciones e implicaciones en el plano de la sociedad, hablamos desde el molesto “deber ser” de las cosas; justamente, esto se debe a la complejidad dentro de la cual se tejen todas sus relaciones. Dentro de este “deber ser”, la universidad necesita empezar a mirar la interacción social como parte de un juego de interconexiones sin una finalidad funcional, esto es, mirarla desde la complejidad de sus conexiones intelectuales, emocionales y experienciales, lo que requiere pensar modelos², acordes con la excepcionalidad de las subjetividades de los hombres y mujeres que conviven en el espacio social.

En otras palabras, la universidad requiere hacer suyas las reflexiones actuales sobre la complejidad, nacidas de los avan-

2 No nos referimos aquí a la noción de “modelo”, entendido como un elemento epistemológico y metodológico del positivismo mecanicista impulsado desde las ciencias y tecnociencias actuales. Pensamos en el término *modelo* como sinónimo de estrategia. Acerca de las distinciones sobre el cambio de pensamiento positivista-mecanicista, que lleva a concebir la existencia de otras y variadas formas de comprender el mundo, se hablará en este texto más adelante.

ces desde la biología, la matemática, la historia y la filosofía, no con el propósito de obtener “producciones”, al estilo capitalista, sino más bien, con el fin de encaminar los esfuerzos en la constitución de un universo nuevo, cuyo núcleo sea la mirada de un hombre más humano. Solo a través de esta mirada, podremos comprender el significado de los “sistemas abiertos”, dentro de los cuales ya no es tan importante tener el control de los movimientos que en ellos se dan, sino de la forma en que se permite la interacción y la relación de sus partes: “aproximaciones profundas, transdisciplinarias (en el sentido de ir más allá de las explicaciones que proveen las disciplinas que se resisten a la apertura de la realidad)” (Pedroza, Massé, 2009, p. 7), sobre las cuales trata este texto más adelante.

En el espacio de la universidad es en donde se deben mirar las transformaciones que se vienen viviendo en el mundo —desde los niveles ontológicos, epistemológicos y, por ende, metodológicos— así como las implicaciones que estas transformaciones positivas y negativas tienen en la vida de los hombres, en la naturaleza y en el devenir de la sociedad. ¿El propósito? Como lo mencionaran tan bellamente dos investigadores de la educación y la universidad desde la complejidad en México, René Pedroza Flórez y Carlos E. Massé Narváez (2009):

La educación y la universidad son procesos hermanados por la finalidad de idear y construir al hombre nuevo, ese hombre adjetivado en virtudes y expectativas que se espera responda a los ideales de un momento histórico. En esta dirección la historia de la educación y de la universidad es la historia de la escultura del Hombre por eso es cultural. Es-cultura producto del trabajo paciente en el taller de la historia. (p. 15)

La universidad, entonces, ya no puede seguir viéndose como el “lugar” desde el que se perpetúan los valores hegemónicos de las

naciones desarrolladas, cuyo interés vital y último es la *producción para la destrucción*³; una producción que por capitalista y globalizada dejó por fuera otras formas de pensamiento que hoy por hoy cobran cada vez más importancia porque están referidas al anhelo de entablar nuevas relaciones y conexiones con el mundo que nos rodea: con los animales, con las plantas, con el aire, con el agua y con nosotros mismos. Esto nos lleva a preguntarnos por la significación de lo que serían unas nuevas humanidades atravesadas por la necesidad de un cambio tanto de pensamiento como de espíritu.

Nueva visión de las humanidades: “ecología de saberes”

En la crisis actual de la ciencia lo que está en juego es la certeza del edificio objetivo de la realidad cartesiana; aquella certeza que daba por sentado que al conocer las causas/orígenes se podía, según procedimientos procesuales, llegar a la aprehensión de la totalidad de la realidad. Entre los nuevos paradigmas de la complejidad, vale la pena mencionar: los “sistemas de la autoorganización”, la autoconciencia liderada por las investigaciones jungueanas del inconsciente, la llamada filosofía del Bootstrap⁴ (De Sousa, 2009, p. 35), la neuropsicología, la lingüística computacional, la teoría del control, la teoría de los sistemas abiertos procedentes de la microbiología, la inteligencia artificial, los agentes inteligentes, los fractales, los sistemas complejos

3 El término y el subrayado es nuestro.

4 El Bootstrap es un paradigma de la complejidad, una especie de metáfora que alude a una red sin cimientos firmes, interconectada mediante nodos para tener una aproximación a la realidad, que ya no es ni total ni absoluta y que se puede leer desde una parte cualquiera de la misma.

adaptativos y la nanotecnología, entre otros (González, 2005, p. 34). Estos dieron pie a nuevos cuestionamientos en el plano de la existencia humana de enfoque no solo desde los países industrializados, sino también desde América Latina.

Cuando se comprende que el conocimiento sobre la naturaleza y sobre los hombres y las mujeres no puede andar por caminos separados, y que esa producción de conocimiento proviene del sentido que los hombres y las mujeres les han dado a la naturaleza y la existencia, es posible pensar en que esa producción de sentido interrelacionado se convierte en lo que De Sousa (2009) llama “intertextualidades organizadas” (p. 47), es decir, construcciones textuales⁵. Estas intertextualidades solo adquieren algún sentido en la medida en que se retoman desde la propuesta de proyectos locales que lleven a un conocimiento sin fragmentaciones de la realidad. Sin embargo, es posible hacer una crítica a la propuesta de De Sousa en su idea del “paradigma emergente” (p. 48), ya que la noción de “paradigma” remite necesariamente a la noción de “modelo de conocimiento” que debe ser aceptado y avalado por las comunidades científicas.

En una bella metaforización de la última obra de Shakespeare, *La tempestad*, Boaventura de Sousa muestra las cualidades que posee el territorio americano en la configuración de nuevas formas de expresión humana, vistas como formas de expansión simbólica nacidas en el territorio americano: “Ariel es el intelectual [mestizo,

adiciona De Sousa] que está en crisis permanente” (p. 264). Estos son los hombres y las mujeres que, conocedores de su propia realidad y de las implicaciones negativas de una ciencia incontrolada sobre el medio ambiente, recurren a la riqueza de su ser mestizo; así, “Ariel representa la transculturación y el multiculturalismo [...], en ese mestizaje se inscribe la posibilidad de una tolerancia interracial y un diálogo intercultural” (p. 265).

Pero ese diálogo solo es posible en tanto que reflexionemos y tratemos de comprender la realidad y las experiencias proyectadas desde el poder hegemónico: ¿en qué momento y de qué manera fue posible el surgimiento de una ciencia y un poder hegemónicos, que marcaron la realidad en la modernidad, para imponer tanto sus principios y valores, así como sus epistemologías y sus ontologías sobre aquellos territorios que se asumieron como coloniales? De Sousa propone una interesante reflexión sobre el tema y abre una puerta hacia nuevas formas de comprender el mundo actual. Con base en los estudios sobre poscolonialidad, surgidos y ampliados por pensadores indios, De Sousa responde al interrogante con la idea de lo que él llama “el pensamiento abismal”. Según esta idea, el mundo occidental configuró una línea divisoria —todo desde su concepción dual del mundo— entre dos universos: “lo visible y lo invisible” de la realidad social.

La división es tal que “el otro lado de la línea” desaparece como realidad, se convierte en no existente y, de hecho, es producido como no-existente [...]. Lo que es producido como no-existente es radicalmente excluido porque se encuentra más allá del universo de lo que la concepción aceptada de inclusión considera es su otro. (p. 160)

Según esta visión, y llevada al plano local, América se constituyó como “ese otro invisible”, al que se ignoró y, por lo tanto, se

5 En una lectura posmoderna, De Sousa (2009) entiende “lo textual” como una analogía, pero no desde la mirada estructural —esto es, que encierra el conocimiento en metodologías procesuales—, sino más bien desde la perspectiva de una trama que encierra maneras de ver la realidad como un juego, un teatro, o una autobiografía (p. 47), más allá del uso que le dieron las humanidades y las ciencias sociales tradicionales.

desconoció desde el instante mismo del encuentro global en el siglo xvi⁶.

Pero, gracias al marco de análisis propuesto por De Sousa, es que se puede comprender que, el papel de unas “humanidades”⁷, ya no entendidas como disciplinas que tienen una finalidad y un valor de cambio/uso, sino como formas de comprender el mundo de manera “contrahegemónica”, son humanidades que miran las lógicas internas de ese mundo negado por la hegemonía occidental: “Me refiero [dice De Sousa] a conocimientos populares, laicos, plebeyos, campesinos o indígenas al otro lado de la línea” (p. 162). La tarea consiste esencialmente en dejar de mirar esta “ecología de saberes” con los ojos del positivismo racional, que todo lo encierra con las ideas de verdad y de falsedad.

En el plano del avance de las nuevas ciencias, los nuevos paradigmas, conocimientos y saberes, las humanidades deben despojarse de la idea positivista y pospositivista de disciplinas del comportamiento —que, como hemos visto, solo sirven como herramientas del orden colonial—, para afrontarlas y comprenderlas como parte de nuestra manera mestiza de ver el mundo. Los cuestionamientos deben estar orientados a lo que, De Sousa, al referirse a Jean Jacques Rousseau, llama la formulación de preguntas simples: “preguntas que,

como Einstein acostumbraba decir, solo un niño puede hacer pero que, después de hechas, son capaces de trazar una luz nueva a nuestra perplejidad” (p. 18); preguntas sobre nuestra manera de comprender la relación con la naturaleza —vista, por ejemplo, como una madre que da y quita la vida— y con el campo; preguntas sobre la manera como los campesinos, por ejemplo, entienden la incidencia de la luz del sol sobre la vida de los animales; preguntas sobre la forma como las antiguas y nuevas comunidades indígenas, por ejemplo, han comprendido la manera de sanar los cuerpos; y, en fin, preguntas sobre la forma como, dentro del lado oscuro de la línea, es decir desde América, se ha soñado en lo profundo de su ser con un cosmos de respeto por la vida. Aunque esto implique esforzarnos por comprender —por supuesto con la intención de corregir— toda la muerte liderada por poderes locales, cuya naturaleza, es necesario decir, ha sido también de orden hegemónico. ■

Referencias

- De Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del Sur*. México: Clacso, Siglo XXI Editores.
- González Casanova, P. (2005). *Las nuevas ciencias y las humanidades. De la academia a la política*. México: Anthropos Editorial.
- Heidegger, M. (2010). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pedroza Flores, R. y Massé Narváez, C. (2009). *Educación y Universidad desde la complejidad en la globalización*. M. Á., Porrúa (librero-editor). México: Universidad Autónoma de México.

6 Llevado al ámbito de las relaciones geopolíticas entre Europa y América, De Sousa dice que “a este lado de la línea se aplican la tregua, la paz y la amistad, al otro lado de la línea, la ley del más fuerte, la violencia y el saqueo” (p. 164). Este análisis nos permite comprender la penosa realidad de corrupción imperante desde la llegada de los españoles a América, hasta los tiempos actuales.

7 Creemos que proponer unas humanidades con H mayúscula, nos lleva a pensar en ellas como disciplinas, y que hablar de unas humanidades, en minúscula, expresa un valor más asociado con la naturaleza de lo que podríamos llamar más “humano”, en relación con lo que viven y sienten los hombres y las mujeres en su diario vivir (nota de quien escribe este texto).

Carnaval del superhéroe

NICOLÁS MEDINA LOZANO

Escritor y estudiante de Creación Literaria, Universidad Central.

Compro las entradas de cine y me dirijo a la larga fila de comidas a comprar un combo. Mis amigos a última hora me quedaron mal y yo no iba a esperar una semana para poder ver *Capitán América: Civil War* a mitad de precio. Traigo puesto mi saco del Capitán América y mi billetera de Los Vengadores. La fila avanza lento y mientras tanto veo niños correr por el cine con muñecos de Iron Man y el Capitán América. Cuando llego a la caja, me ofrecen el Combo Superhéroe que trae: palomitas, gaseosa, un perro caliente y una chocolatina. Inmediatamente le pregunto al cajero por qué el combo se llama superhéroe si no trae nada heroico, y me responde que el nombre se debe a que en el bol en el que sirven las palomitas está impresa la promoción de la película. Compro mi combo, lleno mi gaseosa, le pongo salsas al perro caliente y me dirijo a la sala.

Encienden las luces y me alegro de haber visto en cine la más reciente entrega de Marvel. A pesar de los *geeks* que estaban detrás y se la pasaron hablando durante toda la película, las cosas salieron bien. “Es que en el 2006 salió el crossover del cómic y era una disputa política, no una telenovela entre Stark y Rogers”, dijo uno de ellos. Y si bien es cierto que el cómic era totalmente diferente porque Steve Rogers (Capitán América) pasó de ser un símbolo de libertad a ser un fugitivo que lideraba la resistencia, el cómic tiene una tradición de décadas en la que hay muchísimos personajes involucrados y la disputa por la ley de Registro de Superhumanos podía desarrollarse a cabalidad. Esta película solamente podía tener uno que otro guiño al universo

del cómic, porque igual lo que se ha venido gestando en los otros títulos de las cintas del Capitán América no da pie para tanto, de ahí la crítica.

El primer superhéroe fue Patoruzú, creado en 1928 por Dante Quinterno. Patoruzú es totalmente ajeno a los superhéroes de ahora, pues este personaje es una representación indígena argentina, que al comienzo contó con fuerza sobrehumana y a la que más adelante se le adjudicaron otras superhabilidades. El siguiente en ver la luz fue Fantasmagórico, en 1930, creado por Ichiro Suzuki y Takeo Nagamatsu. Puede volar y es casi indestructible pero sus historietas no tuvieron mucha acogida. Sin embargo, se considera que el primero fue Superman en 1938, pues desde este personaje se impulsa la industria del cómic como la conocemos actualmente. Por parte de Timely Comics, que más adelante pasaría a llamarse Marvel Comics, aparecieron Namor, Antorcha Humana y Ángel en 1939. Desde entonces, el superhéroe ha sufrido múltiples transformaciones a través del tiempo y ha sido adaptado en varias plataformas; aunque, hoy en día, estamos viviendo un fenómeno en el que este se descontextualiza para dar paso a otro tipo de personaje, con otras características y objetivos. El valor económico del superhéroe se pone por encima del valor político.

La versión del cómic es más sólida en cuanto al desarrollo del personaje se refiere. Esto se debe a que los personajes creados por Stan Lee siempre han sido reconocidos por su componente humano, por el hecho de haber sido creados a partir de personas



con dificultades, con el fin de que no sean excesivamente perfectos. Por ejemplo, Peter Parker es un joven que sufre de abuso en la escuela y debido a una mordida de una araña radioactiva termina siendo Spider Man. Thor Odinson es un dios asgardiano, desterrado a Midgard (planeta Tierra) debido a su gran ego, lo que le obliga a vivir como un mortal en el cuerpo de un médico lisiado. Tony Stark es un multimillonario que fue secuestrado por un grupo terrorista para que, encerrado, hiciera un arma de destrucción masiva. Este hombre logra escapar de su cautiverio tras crear una armadura a la que más tarde denominaría MARK I, retoma su vida y decide dejar la venta de armas para proteger al mundo bajo el manto de Iron Man.

La adaptación no muestra el panorama completo que ha marcado al superhéroe de Marvel por años. Esto se da principalmente porque se necesitan ventas. En 2009 Walt Disney compró Marvel Entertainment y ha proyectado sus adaptaciones a un público conformado por niños (acompañados por sus padres) y adolescentes. Para la industria, cuya mercancía busca atraer público nuevo, no vale la pena explotar las debilidades de sus personajes favoritos. No es necesario que el público se adentre en el mundo del cómic, pues la industria tan solo

motiva el consumo de las películas y todo lo derivado de estas; de esta manera, la ecuación cambia, se reduce la importancia de la parte moral del superhéroe y se explota al máximo la mercadotecnia. Estamos, pues, ante una industria que parte de la deshumanización de los superhéroes con el objetivo de vender.

Los superhéroes que consumimos en Latinoamérica son impuestos, vienen de una cultura estadounidense que representa ideales distintos a los nuestros, todo a favor del mercado. Estos personajes extranjeros potencian la idea del consumo y están tan arraigados que cualquier intento por sacar nuestros propios superhéroes es, generalmente, ignorado o transformado. Tal es el caso de los cómics que se reparten en el sofa (Salón de Ocio y Fantasía) y terminan en la basura o los superhéroes educativos como el Profesor Súper O, que corregía los errores idiomáticos de la gente.

En 2015 *El Tiempo* publicó una noticia titulada “Los Vengadores criollos”, para demostrar que, más allá de la animación y las historietas, los superhéroes educativos conviven en la realidad como Superpán que regalaba jugo y pan en Bucaramanga a los más pobres; GreenMan, que se dedicaba a andar en bicicleta para no contaminar y lideraba iniciativas para limpiar ríos y hume-

Estos personajes extranjeros potencian la idea del consumo y están tan arraigados que cualquier intento por sacar nuestros propios superhéroes es, generalmente, ignorado o transformado.

dales; Juniorman, que controlaba el tráfico en Barranquilla y alentaba a su equipo, el Junior, al triunfo.

Más allá de todo esto, y con temor a equivocarme, puede que la empresa Marvel Comics haya notado la falta de identificación de los espectadores latinos y, para revertir ese sentimiento, haya introducido personajes de otras nacionalidades como Miles Morales (Puerto Rico), el nuevo Spider Man después de la muerte de Peter Parker; Ana Cortés (Bogotá, Colombia), la nueva Lady Deathstrike, villana que hereda la fortuna de su padre; y Robbie Reyes (México), uno de los poseídos por el fantasma de Ghost Rider, entre otros.

El símbolo de la libertad en América Latina es el Capitán América, quien fue creado durante la Segunda Guerra Mundial y es intachable desde que obtiene el suero del súper soldado, por lo que pierde popularidad después de la guerra. En 1964 es revivido y pasa por diferentes fases en las que llega a ser líder de una resistencia en contra del gobierno estadounidense o un agente de Hydra (organización terrorista de Marvel Comics, que actúa bajo el lema “corta una cabeza y aparecerán dos más” y fue apoyada y dirigida por un villano de Marvel: el nazi Red Skull). Pero esto solo sucede en los có-

mics, pues en las películas él mantiene su moral intacta y lo único que lo hace ser un fugitivo es el valor de su amistad con Bucky Barnes (Soldado de invierno). Por esta razón, se genera un intercambio funcional, porque lo que vende no es el personaje con problemas del cómic sino el superhéroe intachable del cine. Este intercambio opera en la medida en que el superhéroe, sujeto por los medios, se convierte en un modelo a seguir por las generaciones más nuevas, las que no conocen todo lo que hay detrás. El Capitán América representa los ideales de una Nación, Tony Stark el hombre millonario que se hace héroe y Thor el único ser digno de portar el Mjolnir. La industria, entonces, es la que decide lo mejor para el superhéroe: cómo va a sobresalir más este en un mundo manejado por los medios. El superhéroe se valora más como mercancía que como humano.

Los medios deciden qué tipo de personaje necesita la sociedad en este momento. Así como en la modernidad la sociedad necesitaba personajes intensamente políticos, la posmodernidad requiere de personajes que potencien la economía. La modernidad requería de esos personajes que impulsaran al ciudadano a alcanzar sus metas de la mejor forma posible; y qué mejor manera de potenciarlo que hacer un superhéroe que representara esos ideales: el hombre que lucha por lo que le pertenece. En la posmodernidad, en cambio, hay una transición, que si bien no elimina por completo la idea política en el superhéroe, la reduce al máximo con el fin de potenciar su idea económica. La posmodernidad se mueve a pasos agigantados y requiere que, lo que antes era usado para impulsar el crecimiento en el hombre, ahora sea usado para comérselo vivo.

La industria brinda un abanico de posibilidades de acuerdo con los gustos del sujeto. Los medios, que están sujetando a

los sujetos, ofrecen a los superhéroes como el menú de un restaurante, según las inclinaciones de cada cual: el patriotismo, la inteligencia, innovación y dinero, la belleza y dignidad exacerbadas o la fuerza descomunal. Para cualquier gusto, habrá un superhéroe que pueda llenar ese vacío existencial dejado por el consumismo. Los medios nos venden un superhéroe de carnaval.

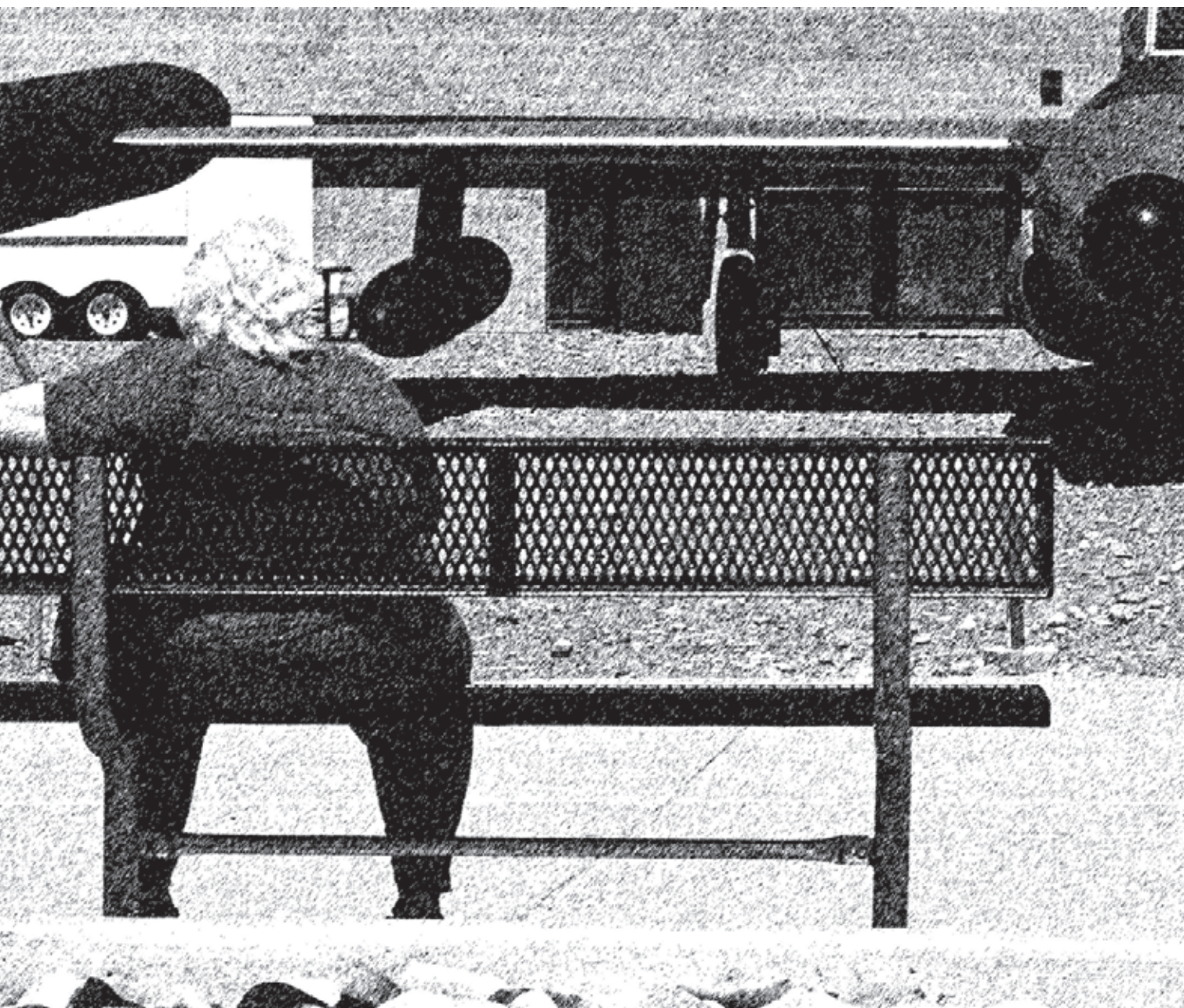
El superhéroe de carnaval se caracteriza por ser aquella máscara que nos permite identificarnos con el mundo que estamos consumiendo; asimismo, hace posible que seamos rellenados como un peluche para poder salir a la calle y ser parte del mundo posmoderno. No necesitamos más que reconocer que la industria está ahí para consumirnos. Podemos hacernos los de la vista

gorda para dejar que el superhéroe use sus habilidades y nos salve. Tenemos el menú listo, es solo cuestión de buscar qué superhéroe adquirir. ■■

Referencias

- Branagh, K. (2011). *Thor*. Paramount Pictures.
- Favreau, J. (2008). *Iron Man*. Paramount Pictures.
- Johnston, J. (2011). *Captain America: The First Avenger*. Paramount Pictures.
- Markus, Ch. y McFeely, S. (2016). *Captain America: Civil War*. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Watts, J. (2017). *Spiderman: Homecoming*. Sony Pictures Releasing.

Aproximaciones literarias



Bajo el signo de Orfeo. La poesía de Giovanni Quessep

Presentación de su libro *Abismo revelado**

ALBERTO BERNAL

Docente de la Universidad Javeriana.

Uno de los rasgos que más me impresionan y que más respeto y estimo en la poesía de Giovanni Quessep es la presencia del alma. Presencia, pero no la de estar ahí al azar, nombrada de paso, sino como un fenómeno sustantivo que la conforma toda. Sus paisajes son interiores y cualquier objeto externo que mencione, salvo contadísimos casos de los que aquí veremos uno, es arrastrado hacia ese sitio y convertido en símbolo. En un tiempo de descarado inmediatismo, este rasgo la convierte en una isla en Colombia.

Ha sido una poesía espiritual. No religiosa, sino espiritual. Las cosas que no son del mundo comprobable siempre se han manifestado en ella, sea por la vía del sueño o sea propiamente por la de una especie de trascendencia. Debo ser cuidadoso al utilizar este término porque algunas menciones de Dios, por ejemplo, podrían ser literarias e incluso filosóficas. Pero quiero registrar el hecho de que en Giovanni sentimos que la muerte, que es una especie de lugar, una especie de realidad paralela, cercanísima pero inabordable, está habitada; que en ella hay un presente perdurable. Perdurable, tal vez, en un sentido profundo que solo se predica de la persona: el de la memoria. Perdurable, pues, mientras dure la persona. Y más: a ningún lector suyo se le escapa el valor de la

leyenda, la leyenda que hace soñar, la leyenda que lleva al ensueño, el ensueño que, por su poder de arrobamiento, abre otro mundo que ¿quién podría considerar menos real que este?

Sus figuras están ahí, patentes en cada poema. Solo que no podemos aprehenderlo; cuando sentimos que lo logramos, se escapa y nos devuelve a este desastre magnífico que nos rodea. En Bécquer hay una percepción parecida: “Tú, sombra aérea, que cuantas veces / voy a tocarte, te desvaneces...”. Solo que a Bécquer se le desvanece esa otra realidad antes de aprehenderla, mientras Quessep la recorre, oye sus sonidos, sus advertencias, sus profecías, sus salmodias de sonámbulos, y luego vuelve a este barro y, sin embargo, sigue preso allá arriba, o allá afuera, dividido, si acaso resignado, casi siempre incapaz de aceptar la belleza de las cosas visibles sin que esta lo catapulte otra vez a sus constelaciones. De modo que, además, es una poesía que flota, y así como flota, porque la materia no pesa en ella y es apenas una referencia, tampoco ocurre en el tiempo de los relojes. “Intemporal” y “atemporal” serían modos de decirlo, pero prefiero la inexistente palabra que serviría para designar lo que flota entre dos tiempos como algunas cosas flotan entre dos aguas

* La primera versión de este texto se leyó en la Biblioteca del Banco de la República, Agencia Cultural de Popayán, el 9 de noviembre de 2017, con motivo de la presentación del libro en presencia del poeta, invitación hecha por el Sello Editorial de la Universidad del Cauca.



y otras entre dos espacios. “Duermevela” y “entresueño” se acercan en cierta medida a lo que quiero decir.

Otra forma de nombrar ese mundo personal, subjetivo, lleno de claves y figuras propias, de símbolos irreductibles, sobre cuya base se construyó uno de los mundos poéticos más etéreos y exóticos que el lector de poesía pueda encontrar, es “intimidad”. Intimidad, fuero inviolable de la persona, misterio (pero en el sentido eleusino): ese reducto siempre explorado por el poeta, esa “torre” o “castillo”, ese “reino”, ese “jardín”, para usar sus términos. En ese mundo de coordenadas personales, las cosas que aparecen tienen sentido “allá”, donde no podemos alcanzarlas y para ellas los términos del “acá” son insuficientes como medios de desciframiento. Tal vez por esto las imágenes o asociaciones de Giovanni nos dejan a veces estupefactos, sin armas, sin herramientas, como el que topa con una figura en un sueño: sabrá el sueño lo que ella significa; el soñador solo recibe la imagen. Dada tal fuente, nadie lo podrá leer bien sin recogimiento, sin saber recogerse, sin haber aprendido el silencio y la soledad como valores positivos.

Estuve a punto de postular, a propósito de esa particular espiritualidad de la poesía de Giovanni Quessep, la acción de una metafísica sin Dios. Pero las generalizaciones rara vez funcionan con los líricos, y Giovanni es un lírico puro. Alude o menciona a Dios algunas veces en la forma trazada desde *El ser no es una fábula*: “¿Dios? Silencio”. Bajo esta misma especie lo describe en un verso que da título a un poema, que a su vez da título al libro *El artista del silencio*. En este sentido, Dios, más que una presencia, es una gran reticencia, algo muy poco parecido a una esperanza. Pero eso no importa; importa, en cambio, que en Giovanni tenemos a un poeta abierto a otras posibilidades de la experiencia poética, que es experiencia humana. *Abismo revelado* lo acoge en el poema “Si no es posible la ascensión”¹, que sigue a San Juan de la Cruz en las palabras del “Cántico espiritual del alma”, con estos versos:

si no puedo decir
que volverán los pájaros
que inventaban
con su canto
lo que veía en el silencio, rumor
desconocido
de los nombres secretos de Aquel que
pasa y todo lo viste de hermosura.

Y no ocultemos lo que sigue en el poema, una frase que se corta cuando está a punto de formular un acto de fe o una negación:

Que alguien me diga entonces a dónde vamos, que alguien me diga si debiera escribir estos versos que estoy soñando, y adivine si un día despertaré, y entonces, si...

Abismo revelado abre con el poema “Oración”. Ódieme el poeta, pero le recordaré

.....
1 Indico el número de página de *Abismo revelado* cuando transcribo parcialmente el texto.

—como se lo recuerdo a un Occidente que lo está olvidando para su mal— su formación en el cristianismo, que compendia elementos en este poema, como si unos llamaran a otros. Ni hablar del título, ya elocuente. Pero la pregunta inicial: “¿Solo es real lo que toco en el abismo?” también tiene ese mismo temple, porque para el cristianismo este mundo que los hombres compartimos (o que nos disputamos ferozmente, mejor) y que damos por cierto es solo una imagen degradada de la verdad, así que vale la pena preguntarse si es real, si, como decían los poetas nahuas, “tiene raíces”, o sea que está destinado a perdurar. Pero a la pregunta del primer verso siguen, en forma coherente, la revelación y la elevación, y allí aparecerán, en su orden, “la escala de Jacob”, “ángeles y demonios”, un eco de la oración medieval “Anima Christi” (atribuida a veces a Loyola) y, por si fuera poco, el inefable verso con que Dante comienza el último canto de la *Divina comedia*, uno de los momentos más esplendorosos de la literatura, después del crescendo de los otros noventa y nueve: “Madre virgen, hija de tu hijo” (pero en toscano), a la que el poeta se encomienda, sospecho que desde su más profunda marginalidad, porque nada en sus antecedentes conocidos nos da para pensar otra cosa.

Esa tal “Anima Christi”, vertida al castellano, en el que pierde la maravilla de los finales de verso en monosílabos átonos, me despertaba, de niño, paradójicamente, la voluptuosidad, aunque solo fuera verbal. En palabras de ella misma, me embriagaba y me confortaba, y quién sabe cuántos caminos me abrió, aunque no llegué a saberla de memoria. Nunca me propuse aprendérmela —*por malos de mis pecados*—, pero envidiaba a los que se la sabían. Esa oración resuena en el poema de Giovanni, quien, sin embargo, invoca bajo su forma las figuras laicas y muy suyas de la memoria y la imaginación (nada

divinas, pero indispensables en su universo poético). Finalmente, el poeta pide a la Dama que lo “invente” (o sea, que lo “perpetúe”) a partir de la materia de su agonía. Un verso como el final, “Ningún mayor dolor que soñarse de polvo” (cuyo primer hemistiquio viene del parlamento de Francesca de Rímini en el canto v del “Infierno” de Dante) revela cómo en Quessep sueño y pensamiento pueden ser equivalentes. Dicho de otro modo, el sueño no es solo divagación o sucesiones de imágenes incontroladas. La palabra, aquí, significa “saberse” de polvo. Registro todo eso y no intento interpretar intenciones.

El libro sigue con un texto, “Vivir así”, que compendia lo esencial de su materia —aunque en cierta medida contradiga al Orfeo del que hablaré luego—: la voluntad de silencio, la aspiración al recogimiento, el ansia de disolverse: una defensa a ultranza de la intimidad. La palabra es rechazada por disonante, por estruendosa. Aíslo la última estrofa:

Vivir así, tan lejos
de los colores, de su luz balsámica,
ni revelarles a nadie la canción
de la noche callada,
un aleteo en el abismo.

Impactante el verso “un aleteo en el abismo”. Sin duda se refiere a esa “canción de la noche callada” de las palabras de Aurelio Arturo citadas al fin del libro, pero es difícil eludir la impresión de que a la vez describe la condición humana.

Una de las vertientes de la poesía de Giovanni discurre por predios de Orfeo. Como sabe el lector, este legendario poeta tracio cantaba con tal fuerza y tal dominio del alma de los seres —porque la palabra verdadera, creen los primitivos, contiene la esencia de las cosas y por eso es capaz de despertarlas—, que para escucharlo las

aves bajaban a las ramas de los árboles, los peces subían a la superficie, los árboles se inclinaban, los ríos se detenían y hasta las piedras se desanclaban y rodaban detrás de él. Él estaba cantando con su lira mientras Heracles y los demás héroes tripulantes remaban con todas sus fuerzas para que la nave Argo pudiera pasar a la velocidad de la luz entre las Rocas Chocantes; y quién sabe si fue el poder de su canto, y no el de los brazos de los otros, lo que logró el impulso necesario, cosa que en últimas afirma la mitología griega. El día de su boda con la ninfa Eurídice, un pastor rival pretendió violarla y ella, en su huida, pisó una víbora que la mordió y le causó la muerte. Orfeo bajó a buscarla al Hades. Con la belleza de su canto y su lira subyugó al barquero Caronte, amansó al perro Cerbero y logró que Hades y Perséfone, señores de los infiernos, le devolvieran a su amada. Pero lo hicieron con la condición de que Orfeo no mirara hacia atrás mientras él y Eurídice no hubieran salido a la luz del sol. Así regresaron por los túneles del submundo, Orfeo cantando y Eurídice haciéndose corpórea poco a poco.

Este es el momento en que Giovanni pone en boca de la ninfa las palabras que componen el poema “Última canción de Eurídice”. A pesar de la condición, y tal vez desconfiando de los dioses, Orfeo, cuando ya veía la luz del sol y casi llegaba a la boca de la caverna, se dio vuelta para asegurarse de que su esposa lo seguía. Y en ese momento Eurídice, cercana y corpórea, comenzó a desvanecerse y se convirtió en una niebla y después en nada.

El poema es esencial en el libro y revela una parte de la naturaleza de la obra de Giovanni, animada por el ideal órfico. Porque Eurídice es el alma perdida, la amada robada por Hades, otra Perséfone: hermana de esa Violeta que mantiene su fuerza en el recuerdo, pero no su presencia en este

Y se ve en este libro que hay dos dimensiones siempre a punto de entregarse, siempre inminentes: la infancia y el ultramundo, o por lo menos el anhelo de que regresen a la realidad tangible los seres y las cosas que viven en la memoria. El poeta se vuelve Orfeo o su aprendiz.

mundo (“Siempre en el cántico nombrada”, nombrada siempre desde “Canto del extranjero”).

Y se ve en este libro que hay dos dimensiones siempre a punto de entregarse, siempre inminentes: la infancia y el ultramundo, o por lo menos el anhelo de que regresen a la realidad tangible los seres y las cosas que viven en la memoria. El poeta se vuelve Orfeo o su aprendiz. El canto es mago. Eurídice, ahora, se le dirige y concreta lo que nunca dijo: “Apaga con tu cítara el abismo, / déjame ser mis manos desoladas y bellas”. Es importante considerar este aspecto que en la lectura de *Abismo revelado* me permitió mirar con más claridad hacia la obra anterior de Giovanni. Hace entender por qué, en su léxico, “fábula” vale a veces por “hecho”, y “sueño” por “pensamiento”, “saber”, incluso, “certeza”; términos resbalosos porque el poeta los usa a su manera. Si lo ha notado el lector, también su “insomne” sueña: tiene visiones proféticas, recibe iluminación, “mensajes” oníricos. El insomne de Quesep es un vidente crepuscular.

En la misma dirección órfica encontramos las manifestaciones de fe en la palabra, en su capacidad vivificadora; de hecho, con la aspiración a lograr una fábula, con la creencia de que con ella podemos eternizar y tal vez eternizarnos, incluso en el sentido material. Ya vendrá el reconocimiento de la imposibilidad de estos anhelos.

Pero, entre tanto, miremos unas cuantas construcciones de contenido narrativo que siguen vinculadas a la virtud transformadora del canto. Si la expresión parece fuerte cuando nos referimos a un poeta que no cuenta historias —aunque sí da a entender muy bien las que lo llenan—, entonces digamos que algunos textos de *Abismo revelado* describen movimientos o recuerdan o anuncian acciones que ocurrieron u ocurrirán fuera de ellos.

El primero que abordo es un cuento con un final implícito que se relata en otro plano: en la imaginación del lector, a partir del último verso. Una advertencia al parecer desoída, la de no acercarse “al aire de la fuente”, hace que de esta se desprendan pájaros de agua. Luego son los pájaros los que entonan otra advertencia: “No te acerques al aire de tu alma”. ¿Se desatarán los demonios? ¿la muerte? ¿la locura? Lo responderá cada lector. El extrañísimo poema, “Fuente”, dice:

No te acerques al aire de la fuente
 (sólo esas fueron sus palabras),
 que vuela un pájaro en el fondo.
 Desde esa mañana
 o esa tarde,
 sueño que los canarios
 y las alas del cielo
 que a nuestro patio vuelven
 son de agua
 y, aduendados, se elevan
 hacia el temor de otro arcoíris.
 ¿Eres, tal vez, tú mismo quien te
 /sueñas?

Desde esa mañana
 o esa tarde
 cantan los pájaros su admonición de
 /polvo:
 no te acerques al aire de tu alma.

¿Efecto de una desobediencia mítica? Porque, en los mitos, a las prohibiciones les siguen matemáticamente las infracciones, y Jung (1981) dijo que “Nada incita más la curiosidad que una prohibición. Pudiera decirse que es el camino más efectivo para provocar la desobediencia” (p. 39). Jugando un poco con Antonio Machado y con Giovanni, que lo citó en el encabezado de *Duración y leyenda*, yo diría que a veces en poesía se pasa del canto al cuento “en un cerrar de ojos”, para repetir palabras de Xavier Villaurrutia en su “Nocturno de la estatua”.

Para volver al texto de Giovanni, quiero destacar de nuevo ese verbo suyo que siempre nos distrae, porque acabamos de oírlo en acción: “soñar” (“Desde esa mañana [...] sueño que los canarios [...] son de agua”, etc.). Así como en su poesía “fábula” suele terminar siendo “hecho” y no fantasía, “soñar” sugiere la certeza, el pensamiento, la sensación, y no las imágenes caóticas y desatadas del que duerme. Después de la infracción comentada, el poeta “sabe” que los nuevos pájaros que lo visitan son de agua. O sea, que el sueño, si acaso es de un durmiente y no las visiones de un insomne, se parece más bien al del personaje de “Las ruinas circulares”, de Borges, que soñando a un hombre órgano por órgano termina por hacerlo. En el poema “De cedro y de ciprés”, leemos esta estrofa:

Sueño con árboles y en ellos veo mi
 /ceniza:
 lo que soy, la nostalgia del futuro.
 Mi casa es de ciprés y mi puerta de
 /cedro:
 ven, mi ángel, mi demonio, entra en

/mi casa, ¿no podrías
despertarme? Sólo soñándome en tu
/sueño
quizá vuelto de luz, hoja que vuela
/por sí misma, pájaro.

Otra de las incursiones narrativas de Giovanni en *Abismo revelado* es el poema “Entre un aciago resplandor”. Aunque el último verso está en presente, el personaje femenino a que se refiere el poeta hablando consigo mismo pertenece a un tiempo ya cerrado. De hecho, su recuerdo está unido al umbral de piedra y al vuelo de las hojas, dos metáforas que se descifran solas. Dice el hermoso texto:

Todavía la recuerdas
en el umbral de piedra
y el incesante vuelo de las hojas.
La primavera, acaso,
florecía en su nombre.

La sibila del bosque
escribía tus sueños y tus cantos,
y al despertar nunca supiste
que los pájaros
entre un aciago resplandor
ardían sólo atraídos
por el jardín o manantial de música
que brota de sus manos.

Hay un poema de final sorprendente, y es el que da título al libro: “Abismo revelado”, casi alegórico si no fuera por descriptivo. De alguna manera es, también, la negación de la imposibilidad de encontrar las claves de la vida en este mundo, que el poeta parece postular a veces. Aquí se invierten las cosas: quizá sea precisamente en la caída, en el aparente fracaso de la existencia o del conocimiento, cuando la realidad se nos revela. La imagen que Giovanni utiliza es, creo, de lo más afortunado: las constelaciones (las eternas agoreras, el eterno mapa) reflejadas en el agua polvosa de una cister-

na, por si no las habíamos podido descifrar en su elemento propio. Dice el poema:

Dureza del camino:
piedras agudas ruedan
como por un acantilado.
Temor celeste que rodean las zarzas.
Quizá ya descendimos
por escaleras de piedra húmeda
a donde hay estrellas repitiéndose
dolorosas de polvo,
como en un círculo perpetuo.

El tiempo quema el vuelo
de las hojas que caen y abre la flor
/azul.

Abismo revelado:
nuestro único don en lo desconocido.

Estas ideas encuentran un eco distorsionado en la segunda y última estrofa de “Te llamarán un día”, en las que una verdad se aprende demasiado tarde:

Miserable de ti:
ciego de la otra dicha,
no sabías, ya en el fondo,
que la piedra florece.

A “Abismo revelado” le sigue un poema igual de extraño, y este lo voy a interpretar de una manera más agresiva, más descarada, más reduccionista. Debería estar en otro libro, y en realidad es un regreso consciente o inconsciente de Giovanni, a través de su mundo de leyendas, a *Muerte de Merlín*, cuyo último poema es “Muerte de Merlín”, pero podría ser este, “Vivos caligramas”. Antes de transcribirlo con un gran placer, quiero anticipar dos cosas. La primera es la referencia del texto a unas “piedras encarnadas”. El adjetivo no me da a entender un color sino algo que volveremos a encontrar más adelante: en la poesía de Quessep, desde hace muchos años, las piedras parecen representar

las cosas muertas, perdidas. Del jardín de la infancia, por ejemplo, queda un “patio de piedra”. Las piedras encarnadas me hacen pensar más bien en la anhelada resurrección de ese mundo perdido, y esto casi equivale a la salvación cristiana, a la vida perdurable. La segunda cosa es que el poema transcurre en el interior de un árbol. En este caso es un cedro (del Líbano, supongo, por razones esperables, dadas las añoranzas ancestrales del poeta), pero bien podría ser un olmo o un roble o un fresno del norte. Allí dentro vive (sin poder salir, además) el que habla. Ya le va sonando al lector, según creo, el final del mago Merlín a manos de la Dama del Lago, que se nutrió de su magia y lo aprisionó para siempre en un árbol o en una roca o en un bloque de cristal. Además, el que habla se confiesa hechizado y escribe en “caligramas”, que se parecen más a las runas que a nuestras letras. Aquí va:

El aire es irreal
como las soledades de los nombres
/del fuego.

Riachuelos y piedras encarnadas
como en la primavera, sí, por dentro,
hay en el viejo cedro
donde sueño y escribo
secretos, vivos caligramas.

La antigua música donde arde
el mar de torres invisibles
deja un relámpago en mis manos.

¿Quién me hiere si digo mi canción?
¿Quién me ha hechizado?

Vayamos a otro territorio de la poesía de Giovanni que ha venido adquiriendo consistencia desde su libro *Un jardín y un desierto*: la infancia. Ella es otro peso en la vida presente en la medida en que despierta la nostalgia, el anhelo del regreso, que es un

imposible después de dictada la condena a la vida adulta y autónoma. Y, sin embargo, su belleza llama, apremia, invita a disolverse en ella de nuevo. Los dueños de una niñez dichosa me entenderán. Así que, mientras el hombre reconoce que el camino hacia la infancia está cerrado (“patio quebrado, / aljibe ciego”) el niño supérstite “presiente” (no “sueña”, no “desea”: “presiente”) su recuperación; es más: oye su melodía.

Así que la niñez es por excelencia el paraíso perdido. En el poema “Vacío”, su ausencia se declara brutalmente a partir del “patio destruido” y la primavera que, en forma diciente, se aleja. La mención final de la esperanza no alienta; y sospecho que más bien es esa “Cruda esperanza que incendia la piel”, la de “Los días y las cosas sin nosotros” de “El ser no es una fábula”. El verso al que aludo, el último, parece sacado de aquella misma época, en la que el poeta estaba sacudido hasta la agonía por golpes de conciencia y accesos de lucidez.

Y, claro: el mundo del niño es luminoso y seguro, y por tanto lleno de sentido. El paso a la vida adulta es una ruptura y la pérdida de esas garantías, y con todo ello, a veces, la pérdida del sentido y un sentimiento de orfandad. No siempre es malo tener el mundo resuelto y no siempre es bueno tener que resolverlo. A veces dan ganas de dormirse en la corriente. Y más ganas mientras más áspera esta. Así que se entiende que alguien abra los ojos y sienta la fealdad y la disonancia de las cosas: “¿Quién se sueña en nosotros, que al despertar nos hace / decir que el mundo está mal hecho... [?]”. Estas palabras vienen del poema “Elegía”, cuya construcción en versos largos es poco frecuente en Giovanni.

La otra perpetua inminencia de su poesía es, como indiqué antes, “el otro lado”, una muerte atenuada, un jardín de piedra con muros derrumbados, con torres abandonadas, con polvo azul, con flores se-

cas, con canciones sin palabras, con seres borrosos que pasan como susurros o como suspiros y que esperan —o eso parece o eso esperamos o quisiéramos—. Mundo ambiguo, esquivo, siempre a punto de dejarse invadir o de emitir revelaciones y siempre impenetrable y siempre mudo. Y una clave en él o ante él: el umbral, lugar mencionado varias veces en este libro y ya presente en los anteriores. Pero el umbral no es exactamente un lugar de tránsito regular: está ahí, se advierte, pero por él no se entra ni se sale. En alguna ocasión, “alguien” del otro lado está allí, de pie, en silencio, quieto (o quieta, para ser más preciso).

En el poema “Oscura y bella desolación” lo encontramos por primera vez en el libro. Y allí está un ser al que no se identifica y que no habla: solo espera. Está ahí y no se mueve, como una cariátide. Seguramente, del color del mármol y casi desvanecido, porque a esa imagen nos induce la poesía de Giovanni desde *Duración y leyenda*. Viene del otro lado del umbral, pertenece al ultramundo y avanza algunos pasos, como el Virgilio de Dante, para recibir al soñador. En otros casos, el umbral será de piedra, ya presente en la obra anterior. La piedra se asocia en ella, como dije, con las cosas perdidas o extintas (patio de piedra, “piedras” en otro poema de despojo que abordaré al final). Aquí se presenta de este modo:

En el umbral desconocido
 y entre una oscura y bella desolación,
 /esperas:
 ¿quién eres tú, doliente maravilla?

El poeta pregunta, pero creo que sabe bien quién es. Yo la llamo “la interlocutora”. No lo es en realidad, porque jamás habla. A veces recuerda a un ángel; otras, a la muerte; las más, a esa “Violeta, siempre en el cántico nombrada”. En este libro no tiene nombre. De hecho, la palabra “violeta” no

aparece en ninguna de las variantes que el poeta emplea en obras anteriores. Pero está ahí y es femenina. Podrá esperar al poeta en ese umbral, pero no puede ver nuestro mundo. No sabe nada del que siempre la nombra en el cántico. Espera solamente. En el poema “Sortilegio”, los dos mundos se acercan, pero no se encuentran; como dos líneas paralelas, transcurren indefinidamente sin tocarse. El único vínculo posible es el instrumento de Orfeo: el canto, tan eficaz como dudoso. Pero el poeta aspira a un encuentro real; por eso, al final pregunta si renunciar al canto, a las palabras —a las ilusorias palabras, a su consolación sin restauración—, no implicará quedar atrapado en esa atmósfera, porque ya no se trataría de un salto poético sino de un hecho. Por otra parte, la interlocutora tampoco sabe de este mundo ni de la suerte del poeta después de la separación de ambos en la juventud por obra de la muerte. El poema es delicado y uno de los mejores del libro. Dice:

Abierta te hallas a la noche,
 y esperas un rumor
 que hable de historias
 casi invisibles de tan puras, blancas
 /leyendas.

Y así me esperas.
 Nada sabes
 de mi vida entre cánticos oscuros.
 ¿Guardas aún el resplandor
 que abrió los surcos
 y dejó las semillas?
 Alondras hay o había.
 Aires del cielo, mar callado.

¿Quemo mis naves si me acerco
 sin pasos musicales?
 Acaso un sortilegio
 me tornará puro,
 invisible.

La comunicación entre los dos mundos no es posible, si acaso en sueños, pero sueños oníricos y no sueños órficos. En “Luz imaginaria” dice el poeta:

Te sueñas en tu luz que no sabemos
de dónde viene,
si de estrellas lejanas
o del tiempo que siembra un
/ jardinero inexistente.

Existo en mi tiniebla
cuando me traes un jardín
o precipicio alado.

Y en “Silencios”:

Mi voz se pierde en otra música.
¿Dónde te ocultas?
Me hallo solo en mi nada,
no me oyes.

Entonces, el poeta seguirá cantándole, pero el canto se perderá en el aire. El poema que acabo de citar termina así:

Traigo palabras de agua y luz.

Aún sigo diciéndote
cosas bellas y puras, labios, alas.

Otra aparición del umbral, ahora como una “puerta quemada”, está en “Un habla antigua y bella”. Esta vez hay una llamada desde la puerta en ruinas. A esa luz, el paso del “lebrél celeste”, que se podría entender como una exhalación —pues es lebrél: cazador de liebres—, suena a presagio. ¿De qué? Tal vez de lo que sigue, y aquí me inmiscuyo con el perdón de Giovanni, pero recordándole que el poeta deja sus cosas en el mundo sin explicarlas, así que al mundo le toca tomarlas y explicárselas. Aquí el poeta “se esconde en su color”, que entiendo como el del lebrél: celeste; así que al buscarse en el espejo solo ve nubes:

quedó a salvo de la llamada, camuflado en el cielo. Sin embargo, las mismas palabras le pueden dar un final opuesto al cuento: en el espejo no encuentra su propia imagen, porque ya él no está, porque allí solo se refleja el mundo existente, el del tiempo (las nubes son un símbolo del tiempo). Y esta conclusión nos lleva a otra: nuestra muerte es también nuestra ausencia del mundo que por ahora habitamos. O, dicho con las citadas palabras de “El ser no es una fábula”: “Los días y las cosas sin nosotros”. Y hay otro “umbral de piedra” en el poema “Entre un aciago resplandor”, ya transcrito.

Pero el ideal órfico tiene que fracasar tarde o temprano. En esto no hay que poetizar: es la eterna dialéctica entre lo que queremos y lo que es, entre *la realidad y el deseo*, entre la magia y la materia. Nombremos, pero no hacemos. Cantamos, pero no resucitamos las cosas muertas. La obra de arte más intensa es una obra de arte y no un mundo efectivo, a menos que aceptemos la ficción de unos límites excesivamente estrechos y teóricos. Véase cómo en “Cierros del azulado laurel” el poeta reconoce, o simplemente declara, ese fracaso: “quise la red de un canto / para vivir, para atrapar el reino”. Y el canto no eterniza ninguna cosa en su propio ser, así que, como dice luego, “la primavera de un cuerpo no es sino cielo que escapa”. Este poema lo encabeza una de las estrofas de Giovanni que recuerdo con mayor afecto. Está llena de elementos de los que le son más extraños, y por eso hace pensar que salió de donde más dolía, de una de esas vueltas de la “rueda mortal” de los primeros libros. Es esta:

De nuevo el desconsuelo, la ruina
/propicia
para quien vio la rueda impredecible,
de nuevo la flor encartuchada, sus
/pétalos

con su aroma maligno y el huso de la
/muerte.

Se la envidia con envidia mala y la repito a menudo con concupiscencia.

Permítame el lector una digresión ínfima antes de volver a mi materia para cerrar la presentación de *Abismo revelado*. El texto final del libro se titula “Tríptico” y se inicia con una pregunta que le voy a responder al poeta a mi manera. Y a la suya también, porque, como se dice entre investigadores juiciosos, una pregunta bien planteada ya lleva implícita su respuesta. Y Giovanni no hace esta pregunta porque espere la respuesta, sino porque la sabe. En Derecho probatorio, esta manera de inquirir se llama “pregunta sugestiva”. Dice:

Pregunta

¿Es la misma esta piedra
lanzada por tu honda a lo más alto
que la piedra profunda que sostiene tu
/casa
entre naves perdidas?

Es la misma, Giovanni, y no hay paradoja más que en apariencia. El buen cubero sabe, a ojo, que no podemos volar de verdad si no tenemos raíces; que la libertad, entendida apenas como arbitrariedad, como capricho, es una camisa de fuerza y una celda; que no hay un esclavo más grande que el que solo hace lo que le da la gana; y que, en poesía, el verso más alto es el más profundo. El canto, si no está parado en las vísceras, no suena.

La tercera estancia del mismo “Tríptico” es el digno remate de un libro que nos ha llevado a preguntarnos por la relación entre nuestros sueños y anhelos y la estructura objetiva de la realidad. Aquí termina la esperanza, casi con un epitafio. O, mejor, el poeta sospecha de ella. Su palpito o su temor a la ilusión le muestran la imagen invertida de la fábula: sí, es posible —yo digo que es se-

guro— que cuando vislumbremos el paraíso perdido (la infancia) como la plenitud que regresa, ya no sea la salvación sino la última imagen que ocurra en nuestra mente, la última vibración de ese “aleteo en el abismo”, que destaqué al principio sacándolo de contexto para gozarlo más. Dice el epigrama:

Final

Tal vez, cuando te acerques
a la fuente del patio
(tanto lo has visto en sueños)
tus manos sean ya ceniza.

El poema “Fantasmas” contiene una revelación de esta clase y es otro de los textos de orientación narrativa que comenté. El patio deshabitado de pronto se puebla de nuevo, pero en una forma imposible. Semejante anomalía es en realidad una inminencia en el sentido etimológico de *imminens*: la amenaza como peligro inmediato. Una especie de “casa tomada” cortazariana en la que hay algo que no debería estar. Dice así:

Quizá un recuerdo, todavía
quema el silencio.
En el patio callado los jilgueros
no han vuelto al oro
del naranjal. Entonces,
¿de quién es este canto,
quiénes
cruzan como fantasmas
por el temor de nuestros ojos?

Pero no vaya el lector a creer que porque este poeta tenga una profunda vena órfica está fuera de la realidad y solo recuerda sucesos intemporales. Cosa diferente es que sus alusiones a la realidad material suelen llegarnos envueltas en un halo de fábula. Uno de los poemas más hermosos y duros del libro es “Naufragio”, aunque al primer contacto o aunque para la generalidad de los lectores no llegue a parecerlo. En él se hunden

muchas cosas, y no solo unos barquitos de papel. Trata de la infancia, ese universo que, ya sabemos, es el paraíso perdido. Allí están sus emblemas: el patio, el tamarindo, el aljibe, los espejos, y está la imaginación poética —la imaginación de los niños es poética— que ensaya las primeras definiciones —las primeras apropiaciones del mundo— por medio de los nombres de las cosas efímeras.

El poema, de tres estrofas, consta de otras tantas partes, o hasta de cuatro. La primera describe los juegos infantiles en acto. La segunda declara su ausencia, aunque insiste en su recuerdo imborrable. La tercera, en solo los dos primeros versos, cuenta el porqué y el cómo de la pérdida: “Vinieron en la noche y se llevaron / el solar de las rondas, los trompos, las cometas”. Aquí no hay una alegoría. El hecho ocurrió: la familia Quessep fue arrojada para siempre de su casa en San Onofre por un golpe de mano, o sea, sin mediar sentencia alguna, en una época que el país prefiere no recordar (aunque más le valiera hacerlo: le serviría para advertir que se le acercan tiempos homólogos, aunque peores, y que no están lejos, sino que ya le respiran en la nuca). Las consecuencias, que son la cuarta parte que dije, sobrepasan las de ese asalto y son el resto de la vida y el destino. La polisemia, la esquividad del lenguaje poético, me impiden optar aquí por una sola interpretación, así que venturosamente me encuentro con dos opuestas. La firmeza del suelo en cuyos charcos se reflejaba la luna se cambió por el aire, algo inaprehensible. El satélite ya no es la familiar “luna de enfrente” que dijo Borges sino ese “disco en el aire” (también de Borges), independiente y lejano. El patio es ahora inmenso: todo el cielo. Más aún: recogiendo una expresión del gran poema de Jorge Manrique, es “la mar”, donde siguen naufragando barquitos de papel. Pero el poeta ya no juega; ¿y entonces, los barquitos...?

Podemos pensar este panorama como un espacio de sueños en el buen sentido: algo apacible, y esta es la primera interpretación que parece de recibo. Pero ocurre, primero, que “la mar” de Manrique “es el morir”, y sus ecos tal vez no suenen aquí en vano; y, segundo, que el título del poema es “Naufragio” (en singular y no en plural), lo que siempre es un desastre, de manera que ese patio de arriba puede ser más bien el abismo en que nos perdemos, con lo que el poema desembocaría en la extinción. Dice así (dándole a Manrique su crédito a pie de página, uso extraño en poesía):

Teníamos únicamente
un tamarindo florecido
en el patio del cielo,
y a su sombra
hacíamos barquitos de papel.
Cuando venían las lluvias diluviales
les poníamos nombres maravillosos:
unicornio, castillo de aire,
y los hacíamos navegar
hasta que naufragaban en la luna.

Así vivíamos, soñábamos
en nuestra casa que hoy no está
amurallada de cánticos.
Sólo tenemos la desdicha, el aljibe
/vacío,
ya no está el tamarindo, sólo cenizas
/en el patio.

Pero nunca olvidamos
la música de los espejos.

Vinieron en la noche y se llevaron
el solar de las rondas, los trompos, las
/cometas.
Sólo nos queda el aire que no cesa
y la luna
donde naufragan todavía
barquitos de papel
que van a dar a la mar del patio del
/cielo.

No ahondo más. Los poemas no son para reducirlos a un solo término. Mejor aprovecho esa mención de “la música de los espejos”, que seguramente a todos nos pareció igual de extraña, para ilustrarla desde otro texto: “Canzonetta”. Y no digo que para explicarla, porque seguirá, según creo, igual de inexplicada, pero cuando menos nos servirá para enterarnos de una de las propiedades de los espejos. Porque se supone que los espejos no reflejan sonidos sino luz, y menos los guardan (aunque hasta no hace mucho se les atribuía la capacidad de retener los espíritus de quienes morían en su ámbito si no se los cubría pronto). El poema está en la pura lírica de la canción. Si su última palabra no fuera femenina, nos quedaríamos sin saber si estamos ante un soliloquio o ante un apóstrofe. Y, aun así, seguimos —o sigo— sin saber si se dirige a la Interlocutora muda o al alma. Prefiero lo segundo, aunque esto no cambia la intención que el poeta haya tenido. Y lo prefiero porque invita a soñar la poesía como un cielo del alma, como su posibilidad de vida perdurable; algo parecido a la ficción que elabora Juan Ramón Jiménez en su libro *Belleza*: la poesía que hayamos construido es el lugar donde nuestro ser personal, consciente, se quedará a vivir después de ese día que sabemos y no queremos, del “dies illa”.

Pero volvamos por un instante al texto. Cuenta allí el poeta (y es, ya ve el lector, otro texto de orientación narrativa) que un pajarito (un cardenal) voló de un árbol a

una ventana y se miró en un espejo y que ahora en el espejo se oye un canto. Parece ser que también en el espejo está la destinataria (la interlocutora o el alma) sometida al destino, aunque es posible que este no prevalezca contra la fuerza del sueño (el sueño, recuérdese, es pensamiento y fabulación, no inercia onírica). Dice todo el poema:

En el verano te haces leve
y su arena final quema tus alas.
Vuelas y resucitas en tu canto.
¿No eras sólo leyenda?

¿Acaso un día viste al cardenal
en el cielo imposible?
De un árbol florecido voló hacia tu
ventana
y se miró al espejo.

Ahora en él se oye un canto, y en tu
sueño
la hilandera que mueve la quietud
—diamante el alma—
te teje y te desteje. No despiertes:
sé la fábula escrita por ti misma.

Llevemos, amigos, ese canto en nuestro espejo. ■

Referencias

- Quessep, G. (2017). *Abismo revelado*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
Jung, C. G. (1981). *Simbología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cien años de una pluma insuperable, la de Juan Rulfo

ÓSCAR PANTOJA

Escritor y docente de Creación Literaria de la Universidad Central.

La luz de una vela ilumina el mundo escrito por Juan Rulfo. La llama alumbra los cuartos, las cocinas, los corredores. Y por las medias sombras que la luz deja tiradas en el piso, en la pared, pasan otras sombras, quién sabe de quién o quién sabe de qué. Afuera, en la tierra seca, la luz de la luna completa la penumbra. Hoy todo eso ya no existe. Hay demasiada luz en nuestros cuartos, en los corredores y en la ciudad. Tenemos tanta luz que ya no nos deja ver nada. Para entrar al mundo creado por Rulfo hay que encender las velas y apagar nuestros bombillos.

Una de las virtudes de un gran escritor es mostrarles el mundo que ya no existe a sus lectores. Un gran escritor reaviva mundos desaparecidos. Por eso, cada vez que leemos *El llano en llamas* o *Pedro Páramo* es otra luz la que nos alumbra, es otro mundo el que se nos viene encima, así se haya evaporado en las nubes del tiempo. El escritor logra atraparlo para sus futuros lectores. Conoce a la perfección una de las máximas de Heródoto: “La primera historia se escribió con la esperanza de evitar que se pierda el recuerdo de lo que los hombres han sido”.



Carlos Pérez Chávez

Si se entra en ese mundo retenido por Rulfo, iluminado parcialmente por rectángulos difusos que se alargan y se anchan a su antojo por la oscilación de la llama de una vela, se va a escuchar con claridad el paso del viento, las puertas que se abren y chirrean, el arrastrar de las alpargatas; el fuego que revienta en la hornilla, las voces de la gente afuera en la calle, los murmullos de la noche, el ruido de la cama cuando alguien se reacomoda, el ladrido de los perros, los truenos y la lluvia que se acerca.

Por eso el lector se detiene cada tanto en las frases cuando lee sus dos libros, porque reconoce un mundo que le contaron, que no vivió, pero que ahora ve. El lector presencia ese claroscuro. Cuando Rulfo publicó *Pedro Páramo*, las críticas no se hicieron esperar. Le dijeron que era un escritor mediocre, que se dedicara a otra cosa, que su libro no tenía sentido, que era una tontería, que era un puro enredo y que su “novelita” era una “completa basura”. Como él había obtenido cierto reconocimiento con su primer libro, los críticos dijeron que era simple suerte y lo calificaron como “el burro que había hecho sonar la flauta”.

La verdad resultó siendo otra: los burros eran aquellos que lo criticaron y que no entendieron los alcances de su prosa. Rulfo con su escritura logra para Latinoamérica lo que ningún otro escritor había logrado con tanta eficacia hasta entonces (y hasta ahora): mostrarnos el funcionamiento de nuestra mente a través del minucioso arte de la literatura. Joyce y Virginia Woolf le contaron al mundo, antes que la ciencia, la forma de operar de nuestra mente, la forma en la que ordena y construye los acontecimientos y las historias, la forma en la que vive la vida la mente. Y lo contaron a través de un sofisticado, complejo y estético mundo literario, a través de historias de mundos que desaparecían (sus mundos). Y es que con regularidad la literatura se adelanta a

la psicología, a la psiquiatría, a la filosofía, a la ciencia, a la economía, a la historia... Dostoievski, Proust, Joyce, Virginia Woolf, Capote, Chéjov, por citar solo algunos, lo hicieron.

La forma en que nuestra mente funciona, uniéndose por murmullos, por hilos, por frases, por imágenes, por sonidos, por voces, por fantasmas, la hizo posible Rulfo con una historia de campesinos pobres en una tierra seca y desolada. La sofisticada estructura de hebras que tejió en su novela hizo que sus críticos no la entendieran porque tenía más movimiento una piedra que sus capacidades de entender una nueva, arriesgada y transgresora propuesta. Rulfo nos mostró de manera artística y estética la forma como deberíamos empezar a entender y ver la literatura contada a través de un mundo que desaparecía. Es tan sofisticada su estructura que hace que nuestro pensamiento la construya, la complete, que arme los trozos, las hebras sueltas, los sonidos y las voces, que nos haga entender cómo se comporta y funciona nuestro cerebro a través del arte literario. Rulfo nos muestra el mundo no como es, sino como el cerebro lo ve.

A este sutil modo de construcción, Rulfo le suma su experiencia vital. En una frase está cifrado ese universo que luego contará cuando alcance la edad de 37 años: “De los seis a los doce años solo vi muertos en mi casa. Asesinaron a mi padre, a los hermanos de mi padre, a mis abuelos: era una casa enlutada”. Su madre también murió de un ataque al corazón cuando solo tenía 32 años. La ruptura interna, el desgarramiento, el quiebre profundo que tuvo a los nueve años fue definitivo e irreparable. Y ese golpe fue el que construyó su universo narrativo. Se podría decir que a los diez años estaba acabado, pero con extraordinaria fuerza vivió para contarnos ese mundo ahora inexistente, fantasmal, pero que vol-

vemos a ver, con luz de vela, cada vez que nos asomamos a las páginas de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*.

Aparte de esta complejidad narrativa, existe otro elemento determinante que hace de la obra un clásico de la literatura universal, y es ¿por qué queremos a Pedro Páramo si es un vulgar y cruel terrateniente que trajo dolor y dejó hijos regados en el mundo como granos de maíz secos que se tiran a la tierra? La respuesta es el entendimiento profundo que Rulfo tenía de la condición humana. Orson Welles solía decir: “Cuanto más humano haces que sea el monstruo, más interesante resulta la historia”. Rulfo le da humanidad a Pedro Páramo, nos deja que construyamos a Pedro Páramo por pedazos, por voces, por recuerdos muy lejanos en los que vemos la integridad de un ser humano imperfecto, lleno de errores y, desde luego, aciertos. Rulfo entiende que hay que escribir con compasión. La escritura no es una venganza, es una humanidad, sea quien sea de quien se escriba. Igual ocurre con el resto de sus personajes, femeninos y masculinos. Ahora solo queda volver a la frase inicial del libro: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo”. Y dejarnos llevar por ese mundo desaparecido.

Comala y Macondo

Cuando hablamos de Comala es inevitable hablar de Macondo y cuando hablamos de Macondo es inevitable hablar de Yoknapatawpha, el pueblo fundacional creado por Faulkner. Las grandes influencias de García Márquez se pueden contar entre los clásicos de la literatura. Está, por supuesto, William Faulkner y sus inmensas novelas *Luz de agosto* y *El ruido y la furia*; Kafka, des-

cubierto por las lecturas con los camaradas de La Cueva de Barranquilla y leído con entusiasmo febril en los vapores del Magdalena, en sus viajes de la Costa a Bogotá y en sus años de estudiante de derecho en la Universidad Nacional. “Kafka escribe como hablaba mi abuela Tranquilina”, llegaría a decir el nobel.

De Juan Rulfo, cuenta la anécdota que, estando García Márquez en sus primeros años mexicanos, instalado en la Colonia Renán, su compadre Álvaro Mutis le llevó *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* como presente para ver si por fin “aprendía a escribir”. Allí empezó un feliz encuentro en el que Gabo y Rulfo terminarían trabajando en la adaptación de “El gallo de oro”, un cuento que Miguel Barbachano encargaría para que García Márquez y Carlos Fuentes lo convirtieran en guion cinematográfico. Este trabajo fue el inicio de las más profundas relaciones de Gabo: su amistad de toda la vida con Fuentes y la influencia literaria, salpicada por muchas noches de copas y desvelos con Rulfo. Esta es la semilla mexicana de lo que después, en los tempranos años setenta, el autor chileno Luis Harss terminaría nombrando como el *boom* latinoamericano. Rulfo fue un verdadero presagio de la grandeza a la que llegarían las letras latinoamericanas; al igual que Miguel Ángel Asturias, era unos cuantos años mayor que las estrellas de dicho movimiento, que en Barcelona encontrarían el pivote para la conquista de las letras universales de la mano de Carmen Balcells: Cortázar, Vargas Llosa y Gabo.

Así es como dos ciudades imaginadas se conectan en un mapa fantástico: Comala y Macondo se miran una a la otra, ya sea a través del polvo y del viento frío del desierto, ya sea a través de la tierra caliente y la selva del Caribe. ■

El fútbol es un jardín azul

ENRIQUE OSWALDO FERRER CORREDOR

Magíster en Lingüística y Literatura. Escritor y docente universitario.

Camina el hombre y olvida. El mar también repite las olas para corregirlas. Desconocemos ese oscuro lenguaje de la roca o la arena tatuada por el agua. Carecemos realmente del olvido y, como solo el olvido nos salva, creamos el lenguaje.

Un perdido llamado Cristóbal Colón zarpó contra la lógica que imaginaba el mundo plano como una cancha de fútbol y descubrió las coordenadas gravitacionales de Einstein. El universo existe y cada hombre traza una línea más en la tarea de nombrarlo. En esa difícil labor los grandes hombres trabajan sin que importe la época o el lugar. Son en su discurso y basta. Su discurso es, se impone y solo la palabra conoce todos los cielos que hemos dibujado. Solamente la voz de Dios conoce a Dios.

Ingeniamos mapas para el océano, trazamos las líneas de nuestro barco, demarcamos nuestra habitación: estas son las rutas de la memoria que el fútbol nos recupera. A nuestro lado no duerme una mujer:

es un nombre, un olor, un vestido a la media noche. El gol nace en cada ocasión y nunca dos jugadas serán iguales. El hombre es el único animal que solo puede ver en la oscuridad del infierno: amamos a la niña que vende flores en el cementerio. El gol anuda los sueños.

Así nace el fútbol. Un día vimos el rectángulo, el círculo y la esfera. Dos, tres dimensiones y el tiempo. La forma del rectángulo es eterna pero no el rectángulo. Amamos la misma mujer cuando ella no permanece. Entonces construimos pirámides y el triángulo se repite eternamente: el triángulo permaneció. Ya sea en México o en Egipto todos los hombres rehacen múltiples caminos para llegar a la forma en los monumentos.

Si la mujer no cambia renovamos nuestra arena en sus aguas. Somos uno en el cambio con ella. Somos la forma que nos plagia, somos la mujer que es nuestra forma, somos nosotros cuando vemos pasar el



río. El juego deforma nuestros ojos, pero justifica la multiplicidad de los caminos.

El mundo de las formas nos repite y dejamos de ser hombres cuando copiamos el gesto del otro. Somos siempre el otro gesto. El hombre es auténtico y por eso uno que repite todos los hombres. El otro es la circunstancia: cuando aprisionamos en las formas instantes del mundo, se diluye la circunstancia: el gol siempre es actual.

Solo fantasmas como el fútbol pueden salvarnos del caos de las formas: un jugador transporta la esférica redondez del mundo sobre el plano de nuestros antepasados. Esto ocurre en el mismo instante en que otros hombres trazan extrañas figuras sobre un plano cartesiano buscando la estrella fugaz que atraviesa el bosque podado. Las constelaciones se suceden sobre un cielo verde donde cada hombre reconstruye el zodiaco en su ajuste a lo inevitable: el gol. En ese mundo de estrellas nadie posee brújulas.

La batalla les gana el tiempo. Pero la batalla por la estrella fugaz, que nunca repite su órbita, no tiene parangón dentro de la historia: otros juegos son demasiado complejos o demasiado antiguos. El fútbol no es una u otra cosa: es el juego. No hay ventajas como en el Olimpo. Aquí todos somos David y Goliat. El fútbol es lenguaje: es más universal, es la circunstancia. El fútbol es la ceremonia del siglo xx en la que todos asistimos a la representación de la vida.

Una mujer nos recuerda el mar que se hace olas. Los hombres tras el balón son como espigas en un campo de trigo que arañan al viento migajas de tiempo. Pero aquí el tiempo es vano. El gol no sabe de calendarios: es un día festivo. Sin embargo, igual que los almanaques, retorna sobre lo mismo. Rehace la conciencia.

En el campo de fútbol, confluyen todos los misterios del bosque: el pájaro que roba su alimento en los frutos ajenos, la fie-

Los hombres tras el balón son como espigas en un campo de trigo que arañan al viento migajas de tiempo. Pero aquí el tiempo es vano. El gol no sabe de calendarios: es un día festivo.

ra que caza solo cuando el hambre la acosa, el forastero que es víctima de la serpiente, la tormenta que ahoga el grito del gol en las redes de la telaraña, donde los niños y las mariposas en la danza del ocio hacen muñecos de agua.

Se inicia la batalla. La estancia de los dioses y hombres se mancha de sangre. Un hombre que imita a Dios sueña el destino de todos; para ello, sobre el campo de los sacrificios, el fuego rueda atrapado para siempre, nos pertenece y nos abandona con la bendición del mandato divino. Aquí los artificios no sirven, salvo que posean el amuleto de la luna que se ahoga en nuestra sangre, en una cofradía de hombres ansiosos de conquistar la caverna de Polifemo: el único bajo el último risco de la batalla a quien le ha sido dada la mirada del retorno.

El guardameta está solo antes y después de la desgracia: o bien vence y así renueva el ciclo de la fiesta o muere y surge la fiesta de los otros. Mas si permanece ausente, el olvido castiga su ausencia. El balón es nadie y su posesión no garantiza ventajas en la batalla, es la copa de vino que nos invita al baile. Pero tampoco la ebriedad es signo de superioridad: solo quien sepa atrapar un trozo de su destino alcanzará la gloria del instante que dura toda la vida.

El destino ya no obedece al capricho del Olimpo. Ahora, los dioses combaten

entre sí, son responsables de sus sueños. El técnico de fútbol es un forjador de rutas en un universo cada vez más congestionado de recuerdos. La lucha mordaz termina en la espada, en el gol, en un amor que evita el diálogo. Pero la lucha se ha iniciado antes, el técnico sobre un mapa sueña colinas emboscadas; se erige en un brujo que señala los laberintos donde la sangre cicatriza las horas.

Por fin, los telones se abren y la obra, que es lo único que ignoramos, se insinúa entre hombres que apuestan destinos. Cada actor sabe que la fama de otros partidos lo mima. El pueblo también le quiere porque en su danza acude la historia del niño que llora pateando burbujas de jabón, de la madre que lava el rastro de los juegos atrapado en las rodillas de los pantalones, del hombre que ebrio sueña en su propio destino y para quien el artista no es más que un apéndice de su conciencia.

La piel revienta en burbujas e igual que una estrella que nace o muere se llena de ojos que miran lo que podrá ser: nunca

el ayer estático es vino para el hincha del fútbol. Antes o después de la fiesta el recuerdo es un buen amuleto; pero durante la cita solo el fuego alimenta el fuego.

El soñador lucha por la vida de sus personajes: de ello depende su propia vida, su permanencia como signo en cada oleada de pensamiento que choca con violencia contra la malla, como si allí muriera el mar y de nuevo Dios repartiera la ruta de los ríos. La grandeza del jugador la decide su permanencia en la memoria de los hombres. Goza de la perfección de los dioses que no han renunciado a la muerte. Aquí, cuando el juego se agota como un sol que deja de reinar y nos señala que somos un montón de horas. Surge la región de las angustias: campo y tiempo reúnen miradas antiguas que agotarán lenguajes para olvidar la más reciente interpretación de la gramática del olvido.

El límite está en la hoguera: para avivar el fuego se requiere de cenizas que hablen de juego. ■■

Retrato de gente divinamente:

Los divinos, novela de Laura Restrepo

FERNANDO BAENA VEJARANO

Escritor bogotano, filósofo y magíster en Creación Literaria de la Universidad Central.

Una niña de siete años, campesina, desplazada de la costa, habitante de un suburbio de los cerros orientales, colindante a un condominio de ricos. Bogotá. El hombre de 45 años, alias Muñeco, desde su lujoso apartamento de soltero, espía con telescopio y saca fotos de la inocente. Un sábado, tras un aburrido paseo anual con sus cuatro antiguos compinches del colegio, el exalumno del Liceo Quevedo sube al barrio popular en su flamante camioneta, y tras fallar en su intento de hacerse el gracioso para llevarse a la niña por las buenas, la embute de un jalón como si estuviera metiendo sus salchichas preferidas en un carrito de supermercado.

¿Por qué lo hace? Porque puede. Porque siente que tiene derecho. Porque tiene la supremacía y la soberbia que le da su clase. No porque odie a las niñas, todo lo contrario. La Niña-Niña le encanta, babea cuando le venden comida rápida. Ni se le ocurre no tener derecho a ese, uno más de sus caprichos. Es su vitrina privada de niñas pobres a las que se puede raptar y violar, en la estantería de la chusma. Está obsesionado con ella, como comprobará el narrador de la novela, su amigo Hobbit, esa misma noche, cuando espíe en el computador del feminicida para esconderle evidencias a la fiscalía, mientras toda Bogotá estalla en indignación por el secuestro e incierto paradero del cuerpecito que aparecerá, unas horas más tarde, embalsamado en talcos y aceite mineral, libre de huellas dactilares.

Muñeco, alias Kent —el de la Barbie—, no es Campo Elías, excombatiente de Vietnam, masacrando a quemarropa indiscriminadamente a los comensales del restaurante Pozzetto. No es un paramilitar jugando fútbol con la cabeza de un guerrillero en la plaza de un pueblo masacrado. No cumplía su deber, como explicó Eichmann en Jerusalén cuando respondió preguntas sobre sus motivos para el genocidio judío. No estamos hablando de la banalidad del mal. Es peor. Kent no sufre el trauma de la guerra. No tiene por qué estar perturbado. Estudió en el colegio de los privilegiados, a los que desde pequeños les inculcaron que gobernarían el país. Salió de universidad gomela. Hizo compras en Miami como quien va a la panadería de la esquina. Nació con la genio de la lámpara a su lado, hijo de mami, atenta a cualquier deseo de su amo. *¿Quieres esto? ¿Quieres aquello? Para eso eres mi niño, mi muñeco, mi rey. Comprende, mijito, que todos los colombianos, sobre todo si son de estrato más bajo que el tuyo, son y serán de por vida tus vasallos. Trátalos bien, eso sí, con buenas maneras, como si fueras igual a ellos. Y demuestra tu cultura.*

¿A cuál novelista no le darían ganas de investigar con la lupa de la ficción quién era ese consentido, el Muñeco, alias Chucky, algo así como un milenial pero con más prebendas, padres sumisos o ausentes que le dieron los mejores juguetes, narcisismo a la lata para compensar el verdadero afecto, instituciones educativas que no lo trataron

como alumno sino como cliente? ¿Quién no se preguntó, cuando los hechos reales sucedieron, hasta qué punto el monstruo no era un caso aislado sino un ejemplar síntoma agravado de los de su clase social, de los de su género masculino, fruto del currículo oculto de esos colegios hechos exclusivamente para machos, en los que la relación con el sexo opuesto se tiñe siempre de malicia, de lenguajes adolescentes en los que los senos se vuelven tetas para demostrar masculinidad ante los pares, de hipocresía cachaca que clasifica a las unas para la cama y a las otras para el altar, de testosterona colombiana que objetiva y publicita el cuerpo femenino a la vez que lo desprecia?

La lupa encuentra, al ampliar la imagen, no a un individuo, sino a su grupo de referencia: los amigotes, los otros cuatro divinos, cada uno con varios apodos, contexto de matoneo entre machorros. Son los cinco mosqueteros, *todos para uno, uno para todos, tutti para frutti, frutti para tutti, yeah, yeah*, típica banda de exalumnos que se cubren la espalda incondicionalmente a nombre de la amistad, que van escalando desde la infancia la gravedad de las pilatunas con las que elaboran sus bitácoras de tiernos recuerdos, *violar y matar a una niña indefensa, qué lío, caray, qué problema, saquemos del país al muñeco como por entre un tubo, grave, sí, pero él es gente bien, va a escarmentar con esta, una picardía más, unos añitos fuera y todo se habrá olvidado o habremos comprado ya a los jueces.*

Todo lo relata Hobbit, el bajito, el venido a menos que no logra como los demás pagar un apartamentazo en los cerros con vista panorámica, el que no goza de jacuzzi, turco y sauna privados —se imagina uno cincuenta metros cuadrados en piso de mármol—, pero consigue a cuentagotas un gesto displicente de su mami dedicada al *bridge* y a los tés de señoras; el que prefiere refugiarse, casi tan autista como los que cerrando los ojos creen librarse del horror del

mundo, vida de traductor oficial, seriados de televisión, teatro en casa. Hobbit, alias Hobbo, observa pero participa de la tribu, no se decide a ser un malandro pero los acompaña a todas partes. No tiene la valentía de Alicia, alias Malicia, amante de unos a escondida de otros, la mujer que olfatea algo muy podrido que se cuece en la cacerola. Hobbo, alias Job, no le pone desnucadero a la amante en un apartamento a nombre de un amigo, como uno de ellos, ni se acuesta con el *jet set* y toda suerte de modelitos en mansión cartagenera, como el otro cuya esposa sabe que él sabe que ella lo sabe todo (pero esposa rica que sea inteligente disimula siempre y cuando la mantengan con todo lujo). Job, alias Bobbi, simplemente no critica; asiente, aplaude de vez en cuando para que sus amigos no sientan culpa, y les sigue la cuerda con tal de que no lo expulsen del grupo. Bobbi no tiene a nadie.

La víspera del asesinato estaban de paseo, como todos los años, sin esposas, ellos cinco, los divinos, en su sociedad secreta de poetas muertos, en la finca de Atolaima. Aburridos se encuentran los dioses del Olimpo criollo, rehacios a recordar hazañas para reafirmar lazos, viendo llover, viendo al muñeco callado, jugando coca —no yoyo, sino coca, pasatiempo de recreos en épocas de la escuela primaria—, extrañamente embebido en su propio vacío existencial, solterón, con barriga ya asomada por entre los botones bajos de la camisa, que no sabe qué otras cosas innovar en materia de sexo. O quizás ya ha probado otras veces el manjar de una niña equis, sin senos, vestidita de blanco de primera comunión, zapaticos de charol, niña de barriada por la que nadie vela y a quien nadie pueda importarle. Y piensa en repetir. Y sus amigos del colegio le parecen tediosos, poco arriesgados, despreciablemente no adictos a la adrenalina del delito. Hay que demostrarles que sigue siendo el macho alfa de los gibones.

Él, que ha sido el jefe de la banda de guerra; él, el popular, el más simpático, el que saluda con afectos desbordados y a palmadotas en el hombro —que no se sabe si matan o enternecen—, el que aprieta abrazando y pasa por el más querido, el más simpático, el más chirriado de su promoción, el campeón de la copa de tenis intercolegial, por el que babeaban las más bonitas de los liceos femeninos cuando vestía su uniforme gris con blazer azul en izadas de bandera, blandiendo con osadía la batuta; el adorado por su mami, a quien todo lo que hace el niño le parece gracioso. El que luego tuvo la idea de iniciar a sus amigos con las putas finas, las masajistas del barrio del norte, el que se hizo experto ya más tarde en zonas de tolerancia, inhalación de cocaína y riñas callejeras a la madrugada al volver de Chapinero. Él. Alias Dolly-boy.

¿Novela de ficción la de Laura Restrepo? Solo aparentemente. Nombres cambiados para no herir susceptibilidades de sacrosantas instituciones ni atraer demandas legales. Precedentes inventados, perfiles psicológicos imaginados libremente, no tiene pretensiones de crónica. A un lado deja

la obra el otro escándalo, el de si el hermano del asesino le ayudó o no a ocultar pruebas; ese tema no se toca. La niña no aparece muerta en un cajón de un baño lujoso, sino flotando en una piscina rodeada de sábanas blancas, como en un ritual a lo José Asunción Silva, gótico o macabro. Eso es todo.

Por lo demás, un fiel retrato. Más fiel que los hechos a los hechos, porque cuestiona el triple. Retrata el quintuple. Enerva siete veces más ese humor fino con el que hablan sus personajes para insultar al inferior sin que se dé cuenta, ese lenguaje investigado a fondo por la autora, esa sorna patriarcal con la que los divinos se refieren a las mujeres que no son sus esposas, las camareras, las de invitar a un motel tras preguntarles su signo zodiacal, *niña, tráigame otra soda*, las charras, las de gozar, usar, penetrar y abandonar para pasar a la siguiente de la lista. El retrato ultrapixelado impresiona veintiún veces por ese desprecio hacia los humildes, esa falsa benevolencia con los empleados que es al mismo tiempo una distancia odiosa hacia los parias, los que no son gente divinamente. Las páginas no sueltan de las manos al lector que las



pasa, se enfurece, quiere soltar el libro para librarse de la carga, se pregunta si él mismo no se comporta a veces del mismo modo, si su indolencia no ha sido a la larga un aplauso para los infanticidas, una razón para las retaliaciones guerrilleras, si marchará la próxima vez que una mujer sea empalada en un parque.

Nada justifica nada por mucho psicoanálisis que se le empaque, y nadie le puso una pistola en la sien al feminicida para que perpetrara su acto. Pero, ¿no debieran los colegios masculinos de clase alta, media y baja preguntarse si la exclusión de mujeres en las aulas no genera ese morbo que luego enardece al predispuesto para la sociopatía? ¿Cómo pueden entender los adolescentes reprimidos que las mujeres son sujetos de derechos, si se las guarda en colegios aparte y se las educa como monjas para que luego sean castas esposas, si el interés por el sexo opuesto y la sana construcción de las preferencias sexuales busca su salida en los colegios para machos por medio del porno y los puticlubs? ¿Hasta qué punto es una sociedad responsable por lo que hacen sus individuos? ¿O una clase social? ¿O un subgrupo, una subcultura, unas instituciones que omiten poner en tela de juicio sus soterrados antivalores?

La novela *Los divinos*, de Laura Restrepo (Bogotá, Alfaguara, 2018), no se merece una reseña por su hondo valor poético ni es

urgente que sea leída por cada colombiano gracias al tejido muy profesional de escenas, descripciones de contextos calcados al detalle, manejo de la tensión o efectismo de la trama. Si convertimos su regalo literario en un simple trofeo estético, lo echamos a perder. No se debe felicitar a la autora de *Dulce compañía* y *La multitud errante* por la agilidad del lenguaje, la precisión de los perfiles psicológicos, la perspicacia de los diálogos o el hecho de no haberla escrito en unos meses delirantes sino tras años de investigación etnográfica. Laura no escribió ese texto para vender ejemplares como tantos escritores que usan la crónica roja para complacer con ventas incrementadas a sus editores. No se lució por eso.

El país le debe agradecer, más bien, por habernos restregado en la cara, sin tapujos —en letra imprenta, tamaño gigante, primera página—, que fuimos nosotros y somos nosotros los indolentes, los que miramos para otro lado, los que no rehacemos la educación para volverla formación, los que no damos las dosis adecuadas de autoridad y afecto en casa, los que malcriamos a los hijos de los privilegiados en colegios y universidades que más bien parecen clubs sociales o fábricas de títulos para conseguir empleo, los que nos burlamos de los enfoques de género desde que se manoseó el concepto para hacer política, los que echamos la culpa para no mirarnos al espejo... Todos nosotros fuimos los que, en un país desensibilizado, violamos y asesinamos a Yuliana Samboní. ■■

Rivera, 130 años después

YINETH ANGULO CUÉLLAR

Poeta y docente universitaria.

Hoy salí a buscar a Rivera y encontré su nombre en un edificio, en un barrio, en un colegio, en una revista, en una calle. Salí a buscar su voz y fui atropellada por el vuelo de los potros y su cara que contempla con tristeza el atardecer. Encontré una bienal, una fundación y una moneda con su rostro. Lo hallé en boca de intelectuales, académicos, poetas, maestros y políticos. Salí a buscar su casa en el Camellón de los Almendros y encontré gritos atrapados en las paredes que guardan la memoria de tiempos oscuros, como una dolorosa paradoja: calabozos e imágenes de terror; detenidos, torturas y desapariciones en los años ochenta; chuzadas telefónicas, seguimientos y falsos positivos en años recientes. Solo una placa me recuerda que allí nació José Eustasio Rivera.

Caminé por las calles neivanas y pude sentir su temor de niño en un colegio en donde era objeto de burlas por su hablar y costumbres campesinas. Lo imaginé, es curioso, siguiendo las tropas conservadoras, dirigidas por su tío Toribio, en la Batalla de Matamundo. Niño encerrado en el silencio, con su rabia concentrada, su desconcierto y su espíritu indómito que se rebela ante las rígidas reglas de los colegios de donde lo expulsan por preguntar, por derribar los muros y explorar el mundo con asombro. Logro percibir su soledad y desamparo en una ciudad que siempre le fue hostil, en este valle de tristezas cercado por montañas, lejos de la vida en la finca La Esmeralda en donde aprendió a ser hijo del monte. Siento su indignación cuando adolescente —trabaja como portero escribiente de la

gobernación—, soportando las burlas de sus compañeros, escondiendo su timidez en unos zapatos de charol.

Parte hacia Bogotá desde el puerto del Caracolí, con temor sube a un champán y encuentra en el río la metáfora de su vida, el camino que lo llevará a navegar por ríos interiores, a explorar los “otros ríos” de ese país desconocido. El viaje fue la última oportunidad que le brindó la familia, pero la ilusión de una beca le permitirá demostrar a todos de lo que es capaz. Su cuerpo moreno, con todos los soles atrapados en la piel, sobrevivió en la gris y lluviosa ciudad, de lóbregos habitantes, vestidos de trajes y sombreros.

Fue duro adaptarse, abrirse paso con sus costumbres provincianas, compartiendo la pobreza con los compañeros de internado, pero pronto la ciudad se convirtió en el territorio donde sus sueños de poeta crecieron. En la Normal encontró al maestro que le ayudó a descubrir su vocación de río que ya nada ni nadie pudo doblegar. El joven escritor deslumbra con la fuerza de sus versos, el Caña brava del Huila empieza a entonar su canto. Publica los primeros poemas, se hace maestro.

Viaja a Ibagué como inspector de educación, bajo la advertencia de que no debe ir en contra de las políticas educativas planteadas por las autoridades clericales. La ciudad no le va bien, pero sus paisajes, sus farallones y la posibilidad de practicar la cacería hacen que explore los espacios naturales; aquí nacen algunos de los poemas de su *Tierra de promisión*. No se resigna a ser un simple funcionario, sin capacidad de

pensar y actuar, mantiene su independencia de criterio y es obligado a renunciar luego de su discurso en la Normal de Señoritas de Neiva, en el cual abogaba por una educación menos conventual para las mujeres.

Los problemas económicos lo llevan a estudiar una profesión que le permita mejorar sus ingresos y, si es posible, escalar socialmente. Los estudios de derecho en la Nacional y la incursión en la política “solo le aportaron el conocimiento de las miserias humanas”. Como polemista defendió su obra contra los ataques sin tregua de escritores nacionales, mientras su obra se abría paso y ganaba elogios fuera del país. Su insobornable sentido de la ética, que estaba por encima de los partidos, no le permitió alcanzar sus ambiciones personales. ¿Cuántos Riveras nos harían falta, en momentos en que nuestro país naufraga en la corrupción, para elevar el nivel ético de la vida política actual?

Su viaje a los Llanos Orientales en 1916 lo lleva a descubrir “otro país”, diferente a todas las regiones que conocía; esta experiencia de retorno a la naturaleza despliega posibilidades sensitivas: paisajes, colores, aromas que alimentan su sensibilidad poética. En el Casanare recorre el llano y, como buen observador, hace un estudio de las gentes, sus costumbres, sus dialectos, sus imaginarios; conoce a personajes que en sus conversaciones le narran historias de sus vidas y de la región, que luego serán incorporadas en la primera parte de *La vorágine*.

Regresa a la provincia, no porque quisiera volver al pueblo que le cerró las puertas, que lo “barrió de un sotanazo” y lo quiso conventual, dócil y servil a un partido; retorna a su hogar como único refugio: enfermo, herido de amor, desilusionado de la política y de los hombres. Y es aquí donde continúa la escritura febril de la novela en la que puso todo su dolor, su rabia ante la aberrante situación en las selvas colombia-

nas: la explotación inhumana, el abandono, la ignominia. El hombre río ensancha su cauce y nos lleva a conocer paisajes alucinantes en los que “los árboles hablan y son burlones”; nos da noticia del etnocidio de las tribus indígenas esclavizadas por las empresas del terror; denuncia la agresión a la selva desangrada por caucheros que convirtieron en desierto todo el ecosistema que mitológicamente protegía la indiecita Mapiripana.

Un día decide marchar, desencantado de todo. Su espíritu inconforme busca nuevos espacios para continuar su vuelo insaciable de infinito. Viaja a Nueva York llevando como equipaje proyectos visionarios: la creación de una editorial (Editorial Andes), la traducción al inglés de *La vorágine* y su versión cinematográfica y la escritura de una novela sobre el petróleo, *La mancha negra*. Fueron meses de trabajo incansable. Despidió al piloto Benjamín Méndez en su vuelo Nueva York-Colombia, “usted significa para mí aquel hondo anhelo de hazaña que late en el pecho de cada hombre, la aspiración a lo extraordinario, el ansia de señalar con una proeza memorable la trayectoria de nuestra vida efímera”. Y finaliza, tal vez con la última frase que proclamó en público, en la que, a pesar de todo el desencanto, hace resaltar el amor y el compromiso con su país: “Brindemos por Colombia y por las hazañas que realiza a través de sus buenos hijos”.

Rivera muere en Nueva York con frío y en invierno. La muerte lo encontró en una ciudad extraña, en el agitado mundo moderno de comienzos del siglo xx, alejado de su familia, del llano, de las montañas y la selva; de los ríos y los nevados, del arrullo de la paloma torcaz. El cuerpo del poeta permanece en la soledad de la metrópoli, mientras se hacen recolectas para regresarlo. El gobierno no aporta para la repatriación. A bordo del Sixaloo, atraviesa el

mar, llega a Barranquilla e inicia su regreso por el río Magdalena en el buque Carbonel González.

El poeta vidente anticipa su regreso en las páginas de *La vorágine*, “La curiara, ataúd flotante, siguió agua abajo, a la hora en que la tarde alarga las sombras”; navegó por el río grande, recibiendo homenajes sinceros en cada puerto, en cada pueblo. Menos aquí, en la tierra donde nació. Sus restos descansan en la fría Bogotá, la ciudad que amó porque “supo quererlo, alentarle en todas las horas de su vida”. Miles de personas desfilaron delante de su féretro, convertido en símbolo nacional. Hoy el mausoleo familiar se cae a pedazos, entre el musgo y el moho; sin un verso, sin una placa, a pesar de haber sido elegido el personaje representativo de los 400 años de la ciudad.

José Eustasio. Esta ciudad que no lo quiso usa su nombre como una marca, como un eslogan, pero no es capaz de reconciliarse, de dignificar su nombre, de echar a volar sus versos, sus ideales, sus luchas. Su obra es un patrimonio que pocos conocen porque su espíritu y grandeza no han sido comprendidos. Sin embargo, con el paso de los años, la obra sigue vigente y como la piedra en el estanque, sus ondas profundas continúan produciendo sentido. *Tierra de promisión*, que es mucho más que selva, montaña y llano, permanece serena y genera significados, enriquecida con nuevas lecturas, voces y miradas. Juan Gil se abre

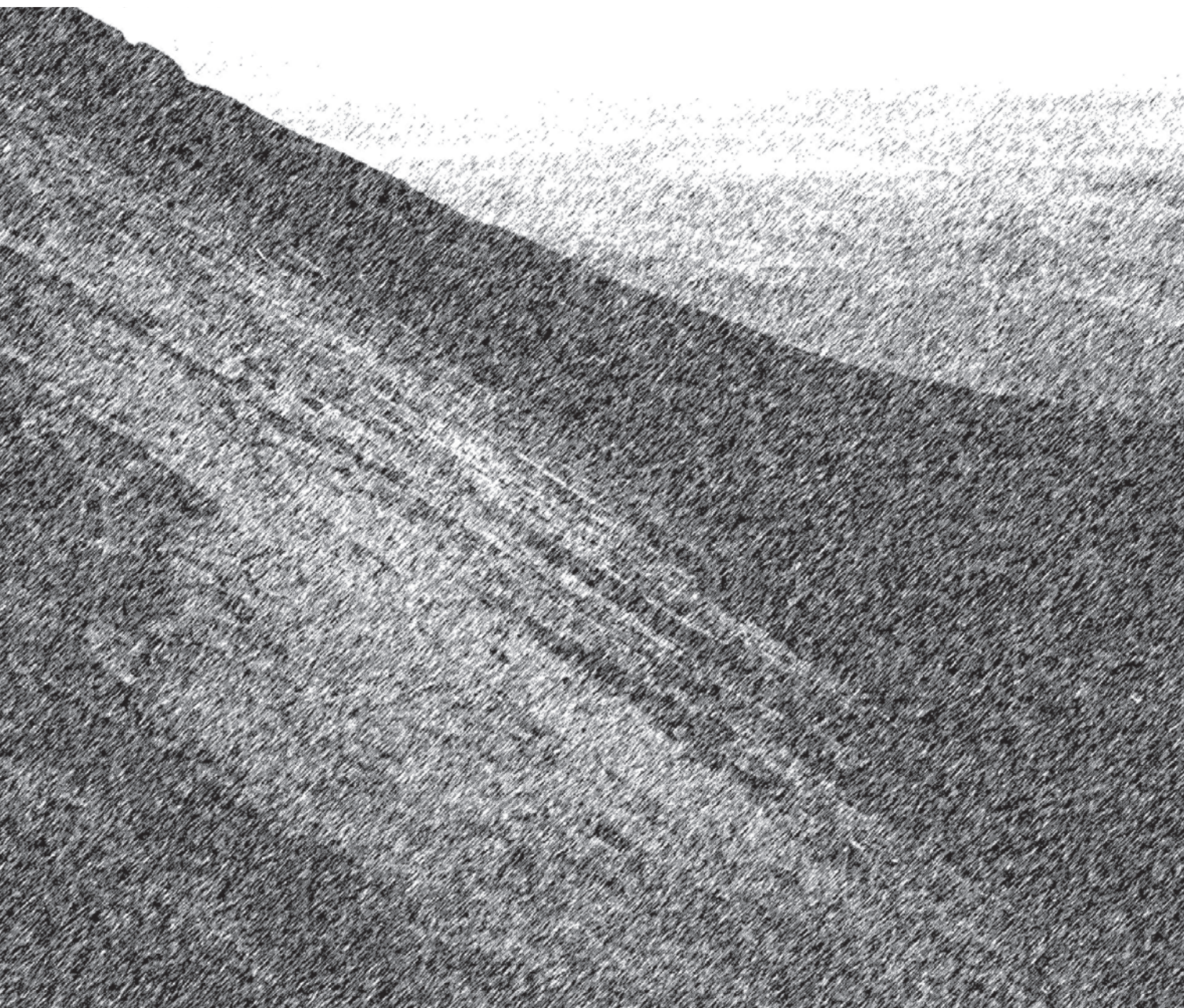
paso a bastonazos por estas tierras ciegas de luz, cuestionando la muerte del ideal y de la utopía. La vorágine, en su afán por hacer visible los sufrimientos de los caucheros, alcanza una dimensión humana profunda; ahora más que nunca la explotación es global: en las selvas colombianas en donde se cultiva y procesa la coca o en las fábricas chinas; en las maquiladoras de la frontera mexicana con Estados Unidos o en las fábricas textiles de la India; en los centros mineros de cualquier país tercermundista o en la infame trata de blancas que funciona como una aberración del siglo XXI. Ayer y hoy la miseria tiene el mismo nombre, la injusticia y la ambición sin límites son el combustible de esta sociedad.

Poeta, hoy busco su voz en esta ciudad que le rinde homenajes y empiezo a sentir que hemos trascendido, que tenemos ganas de escuchar sus poemas en cada esquina, en cada árbol; en las cigarras que revientan en la tarde y las palomas que adormecen las montañas. Esta tierra que lo rechazó, hoy comienza a descubrirse en su raíz, en el paisaje interior que nos devela, en los conflictos que denuncia, en la ceguera espiritual que nos envuelve. Porque con su obra y sus escritos, sus luchas contra la injusticia, sus actitudes como intelectual, su dignidad de político, su amor por la naturaleza, por el país y por la tierra, se ha convertido en un gran guáimaro que nos oxigena y nos continúa asombrando.

Feliz cumpleaños, querido Tacho. ■■



Homenaje



La generación sin nombre: cuando río suena, versos trae

ÁLVARO MIRANDA

Poeta, novelista, historiador y docente
de Creación Literaria de la Universidad Central.

El azar coloca a los seres humanos en el cruce de tiempo espacio para que nazcan, crezcan y digan adiós dentro de un querer o un desamar. Poetas del Siglo de Oro español se amaron y se odiaron a la par. Miguel de Cervantes y Lope de Vega, vecinos del mismo barrio de Madrid, de las mismas farras de vino, tapas de chorizos de carne magra de cerdo, ajo, pimentones dulces y picantes, vino blanco, orégano, aceite de oliva y sal, terminaron por jalarse las mechas poéticas. En ofensas, el padre de *Don Quijote* fue tratado por su rival de mal poeta, malo entre los malos, mientras que el progenitor de *La dama boba*, fue ofendido por su contrario como mercader de la comedia. Las generaciones, ¡oh cielos!, se aman o se odian.

En 1968 nace en Colombia La generación sin nombre, justo en el momento en que el joven estudiante de derecho, Juan Gustavo Cobo Borda, invitaba a un pequeño grupo de sus mejores nuevos amigos para que se tomaran una foto en el patio de su casa en el barrio el Chicó de Bogotá para la revista *Lámpara*. En ese momento del azar, cuando los poetas hacían pose de fotografía en un jardín perdido, el planeta entero seguía en la vieja costumbre de amarse y odiarse. En Vietnam la guerrilla del vietcong arremetía contra la embajada de Estados Unidos, en Sudáfrica el mé-

dico Christian Bernand hacia el primer trasplante de corazón; es decir, unas eran de cal y otras de arena, unas de piernas en minifalda, otras de velas a Mao Tse Tung, al Che, a Hebert Marcuse o a la asombrosa aparición de *Cien años de soledad*, un libro bebé de un año de nacido.

Cuando son publicados los poemas de estos jóvenes, Jaime Ferrán, poeta y crítico de Adonais; María Mercedes Carranza del suplemento *Vanguardia*; Álvaro Burgos Palacios, periodista independiente; Óscar Alarcón de *El Orientador* de Santa Marta y los poetas Aurelio Arturo, Fernando Charry Lara y Héctor Rojas Herazo, dieron sonrisas, apretones de mano, escritos y aplausos de bienvenida a aquellos ingenuos exbachilleres que hacía pocos años atrás habían tenido que comer cuajada fresca con almíbar para no agravar la fiebre, el dolor de cabeza, el cansancio y la falta de apetito producidos por la varicela de la infancia.

En la vieja fotografía en blanco y negro tomada en 1968, en la que aparecen David Bonells Rovira, Darío Jaramillo Agudelo, Juan Gustavo Cobo, José Luis Díaz-Granados, Henry Luque Muñoz, Álvaro Miranda y Augusto Pinilla, el azar de nuevo, que lanzaba sus dardos sobre nuevos escogidos, seleccionó, con el radar que Cobo conectaba a su olfato, a cinco nombres más

* La primera versión de este texto se leyó en la Biblioteca del Banco de la República, Agencia Cultural de Popayán, el 9 de noviembre de 2017, con motivo de la presentación del libro en presencia del poeta, invitación hecha por el Sello Editorial de la Universidad del Cauca.

para que fueran los nuevos mejores amigos: María Mercedes Carranza, Martha Canfield, Giovanni Quessep, Jaime García Maffla, Elkin Restrepo y Miguel Méndez Camacho.

Los encuentros eran graneados sin ninguna explicación. Muchos se daban en las cafeterías de la universidad de los jesuitas, en los restaurantes de “corrientazos”, en el Cream Helado o en exóticos almorzaderos del centro de Bogotá, en medio del olor a carne de chigüiro recién asado, bandeja paisa o en ese edificio de la Avenida Jiménez de Quesada n.º 8-40, que en sus ocho pisos, sótano, mezzanine y escaleras de solo libros, era para muchos el Empire State Building ilustrado de Bogotá y donde nos hallábamos para, a hurtadillas, hacernos a libros prestados que nunca devolvíamos. Y ahí, su dueño, don Carlos, el alemán Karl Buchholz, que había llegado al país en 1950, cargado de libros para fundar su librería y su revista *Eco*. Gracias a este ilustre señor, todos aprendimos a leer y después a escribir con los artículos y poemas que Nicolás Suescún y Cobo Borda seleccionaban como jefes de reacción para publicar cada mes. Homenaje a Buchholz, el hombre de la cabellera esponjosa y blanca, al librero

errante que en lugar de calderos de cobre cargó por todo el mundo, poetas, novelistas, ensayistas, científicos, encapsulados en hojas de papel.

Miembros de La generación sin nombre, homenajeada por la Universidad Central en 2018, con motivo de sus cincuenta años de vida:

- Juan Gustavo Cobo Borda (Bogotá, 1948)
- Henry Luque Muñoz (Bogotá, 1944-2005)
- Darío Jaramillo Agudelo (Santa Rosa de Osos, 1947)
- José Luis Díaz Granados (Santa Marta, 1946)
- Jaime García Maffla (Cali, 1944)
- Augusto Pinilla (Socorro, 1946)
- Martha Canfield (Montevideo, 1949)
- Elkin Restrepo (Medellín, 1942)
- Miguel Méndez Camacho (Cúcuta, 1942)
- María Mercedes Carranza (Bogotá, 1945-2003)
- David Bonells Rovira (Chía, 1946)
- Giovanni Quessep (San Onofre, 1939)
- Álvaro Miranda (Santa Marta, 1945)

Poética

¿Cómo escribir ahora poesía,
por qué no callarnos definitivamente
y dedicarnos a cosas mucho más útiles?
¿Para qué aumentar las dudas,
revivir antiguos conflictos,
imprevistas ternuras;
ese poco de ruido
añadido a un mundo
que lo sobrepasa y anula?
¿Se aclara algo con semejante ovillo?
Nadie la necesita.
Residuo de viejas glorias,
¿a quién acompaña, qué heridas cura?

En un bolsillo de Nerval

Hoy me ausentaré de mí,
me excusaré de mi presencia,
diré adiós a mi envoltura
y seré más amigo de ese otro ser que me amortaja.
Hoy tengo una cita:
me encontraré con el reflejo que me busca,
con el cuchillo que me acecha;
dibujaré con más amor mi herida
para que allí anides y te pierdas.
Hoy salgo de mí, me digo adiós,
dejo mi rostro como prueba de partida,
me evaporo entre la bruma y resucito.
Camino hacia la huella que se borra,
me persigo por los senderos del bosque:
soy el ladrido y la fuga sin fin del jabalí;
también la flecha y el salto del venado.
Me encuentro en la mosca que me bebe.
Desaparezco entre un farol que agiganta la niebla
y sigo siendo la bufanda que me ahorca.
“Hoy no me esperes porque la noche será negra y blanca”.

Al blanco

Con una palabra
se puede matar.

Aunque haya en contra
toda clase de armas.

Aunque se tenga enfrente toda la pólvora.

Basta con dispararla en el momento justo,
lanzársela a la cabeza del enemigo.

O dejársela para que la recuerde.

Una carta de Alexandr Pushkin a Anna Kern desde el más allá

Qué monótona es la eternidad, todo huele
a flores marchitas, a incienso y a olvido.
Aquí la luz viste de capa, los ángeles son
/pardos
y su suave rumor afina las alas del sueño.
Me desvela recordar
los horrores absolutos de mi Rusia.
Anna, sólo evocar tus ojos de fuego azul,
tu pelo enredado a mi vida, tus dos manos
/dementes,
regala a mi ser una caricia sin pena.
El emperador y su águila de doble pico
ansiaba arrojar mi cuerpo a los perros.
La muerte acechaba mi sombra,
/interrogaba mi pluma,
mi lengua y mi oído, y yo la alejaba
con el estallido del verso y el redoble de
/tu paso.

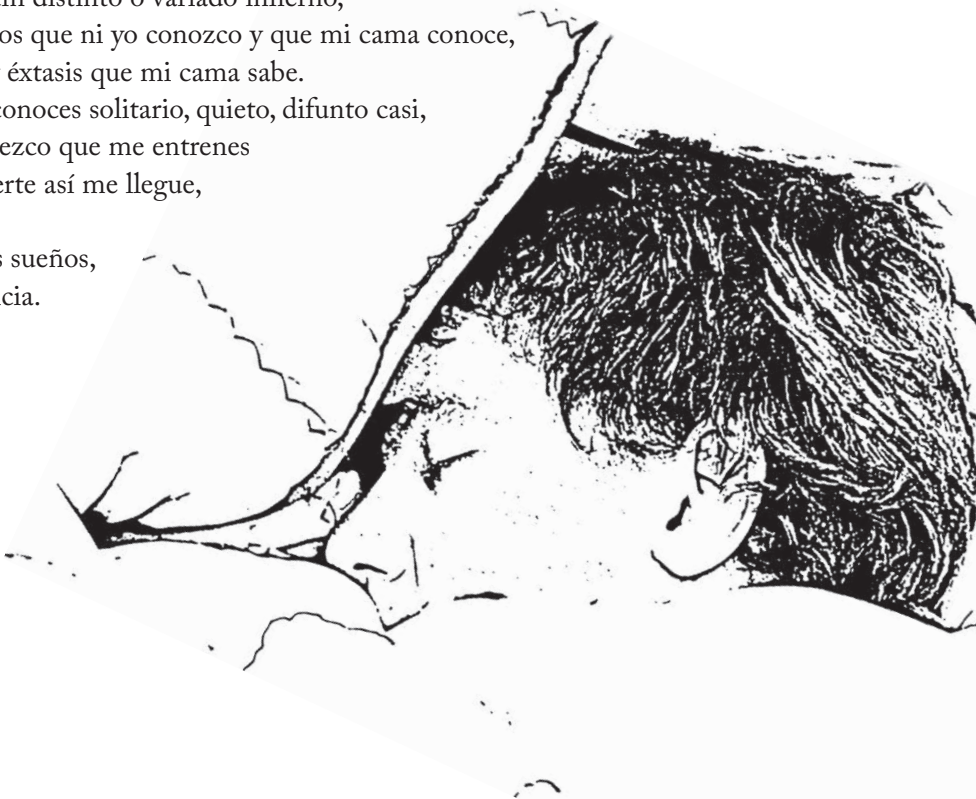
Hoy me rodeó una ráfaga que tenía tu
/forma
y quise entrar en ella y transmutarme y
/tomar el perfil
de mi amada y esquivar Libertad.
Sabes bien que los muertos hablan, que la
/verdad
derrite el mármol y la mirada de un
/hombre limpio
puede reventar las armas de los dioses
/depravados.
Mas recordaré nuestra cita:
cuando llegaba mi monumento,
tu cuerpo se atravesó en la calle, Anna, tu
/cuerpo
mil veces dormido entre la caja del tiempo.
Sé que tu corazón temblaba
como la más huérfana hoja de otoño.
Pero no fuiste tú quien acudió en mi
/busca.
Yo me convertí en piedra para verte pasar.

Poemas de amor (II)

Podría perfectamente suprimirte de mi vida,
no contestar tus llamadas, no abrirte la puerta de la casa,
no pensarte, no desearte,
no buscarte en ningún lugar común y no volver a verte,
circular por calles por donde sé que no pasas,
eliminar de mi memoria cada instante que hemos compartido,
cada recuerdo de tu recuerdo,
olvidar tu cara hasta ser capaz de no reconocerte,
responder con evasivas cuando me pregunten por ti
y hacer como si no hubieras existido nunca.
Pero te amo.

Canto a mi cama

Mi cama es la cama de todos los días.
Aprendí hace mucho las sombras que se ven desde mi cama,
a tientas llego fácil en mi cama al volumen de la música,
al suiche de la lámpara, a mis gafas,
mi cama me acoge cada noche, se abre en la forma de cada músculo mío,
mi cama tiene la prueba de que no existo sino en sueños
y mi peso que se tiende en ella como si flotara
respira para que bailen los dioses de la noche,
fantasmas varios y alucinaciones de la insomne duermevela,
cada noche jardín distinto o variado infierno,
estremecimientos que ni yo conozco y que mi cama conoce,
desgarraduras y éxtasis que mi cama sabe.
Cama que me conoces solitario, quieto, difunto casi,
cuánto te agradezco que me entrenes
para que la muerte así me llegue,
sobre ti,
y te queden mis sueños,
mi única sustancia.



José Luis Díaz-Granados

Matrimonios

Me casé dos, tres veces. Fue en el siglo
pasado. Con cada mujer escribí libros, poemas.
Escribí libros y letrillas. Con cada una de ellas
bebí y viví rones y estancias. Crucé en navíos
los insondables lagos, extraviados
de todo el mundo y de nosotros mismos.

Éramos fábricas de sangre y de cansancios.
Éramos a la vez perfumes y batallas,
en danzas de alboradas aún llenas de estrellas.

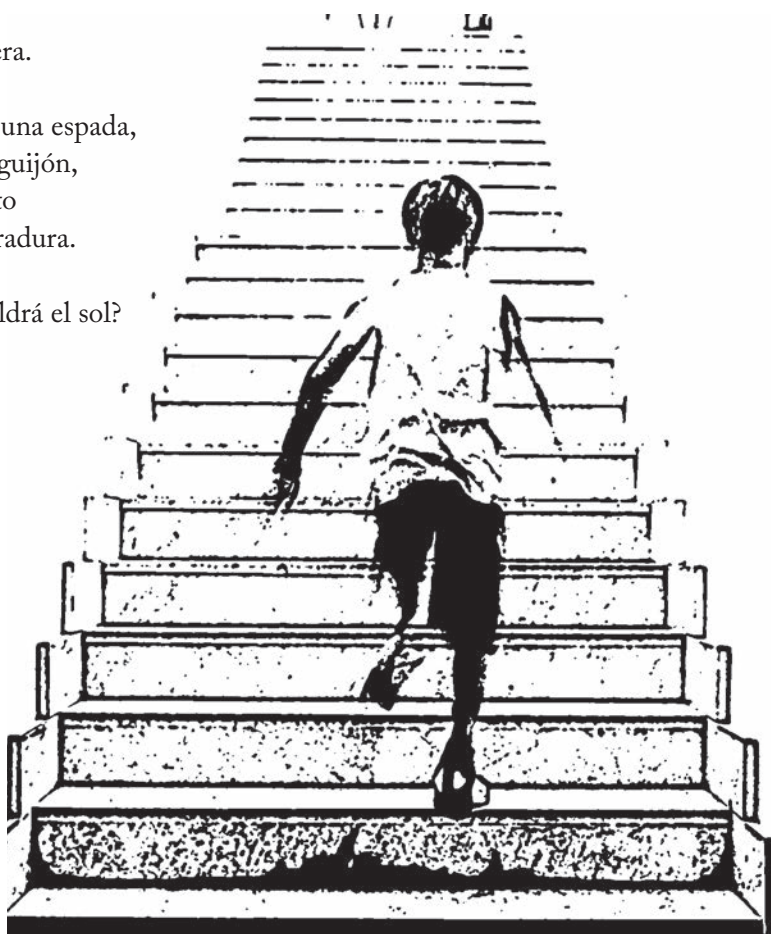
Me casé dos, tres veces. Y tal vez fui feliz
porque ahora es de miel y leche puras
la tinta con que escribo estos silencios.

Peldaños

Me veo vivir
subiendo una escalera.

En un peldaño hay una espada,
en el siguiente un agujón,
en el ulterior un gato
y luego veo una cerradura.

¿En qué peldaño saldrá el sol?



Voluntad del juglar

Sea la inexistencia
que mi ser todo desaparezca
que no quede huella de mis escritos
memoria de mis actos
rastros de mí
semilla o fruto de mis pensamientos
que mi nombre se hunda en el olvido mi alma en el no ser
mi vacío en el vacío universal
como se han ido ya mis horas
así se seque el cauce de mi sangre
ay que huella no quede de mis pasos
ni eco de mi voz
ni sombra de mis cosas
no se guarde de mí ni la nostalgia
así sea en una urna
borrada de los lienzos toda imagen
que los espejos ya no me reflejen
y si algo quedare
sea pues de mi ser lo que no ha sido.

Canción

Una lejana voz
que dice a los marinos:
“no, no arribar, botar anclas
y esperar solamente
a que otras embarcaciones
pasen de largo hacia el muelle que aguarda
voz que es del sueño de un permanecer
como lo es del duelo del siempre estar partiendo...
Callar y hablar, con sólo el leve golpear de las olas
en la conciencia y en el corazón.
La voz se hace próxima
y dice a los marinos que aguarden en cubierta,
tal vez sin tiempo, tal vez sin el agua, tal vez sin el cielo...

Autorretrato

Un poeta camina por los prados
hacia la cima de la niebla
quiere atrapar el día
a la hora de su nacimiento
y darle una palmada
y que rompa a llorar
—por la primera vez—
entre sus manos

Un poeta se pasó la vida
en el umbral de niebla de los amaneceres tratando de
atraparlo...
Al final,
todo el mundo lo vio aparecer
al extremo del bosque,
llorando,
con los zapatos llenos de rocío
y la primera luz
sonriendo entre los árboles.

Poema que te sueña

El poema va encontrando
llena de luz los pasos del camino
que hasta ti me conduce

No sé si serás tú
si eres otra que te anuncia
y aún navego errante
hasta que todo decida nuestro encuentro

Llegas
irradiando la luz donde olvido mi nombre
en esta plenitud de la vida por tu vida
Es mi primera dicha haberte esperado
vivir viviendo tú
sentir lejos y cerca
el iris permanente de tu serena luz
el oro entredormido
Trigo pleno al comienzo de la tarde.

Amor caníbal

Yo quisiera envolverte y protegerte
de las miradas de todos los demás
como adentro de un capullo secreto
en el que tú pudieras
seguir creciendo y palpitando
tu ingenuo corazón
pequeño y niño
seguiría latiendo
setenta veces por minuto
y mi mano sería para él
pantalla escudo estuche
yo quisiera guardarte en un calor seguro
quisiera acariciarte y devorarte
sentirte descender en la tiniebla visceral
y percibir tu movimiento rítmico
adentro de mi estómago oculto
ya despedazado por mis dientes
de un amor de la índole del fuego
a nada semejante
transformado en la esencia de ti
y ya sin forma
pura sustancia concentrada y libre
de todo posible movimiento autónomo
que la esencia lo es muy simplemente
en el tiempo sin tiempo
no se mueve no trata de cambiar
dentro de mí cuidada y protegida
incluso de ti mismo
tú me comprendes, ¿cierto?
incluso de tu falta de amor
de tu insensata pretensión
de encontrar el placer en otra parte
quién sabe dónde, luego,
¡habrase visto!

Cipreses de Toscana

Los erguidos cipreses de Toscana
atraviesan el aire como rejas.
Si el cielo es de tormenta ellos se resisten
si el día se despeja
parecen despegarse de la tierra.



Lugar común

Si les dijeran
que todo aquello es amor,
lo negarían.

Viven un hechizo y no se dan cuenta.

Pero él se desespera si no la ve,
y ella acude en su busca
si no lo encuentra.

Sentados en el bar,
podrían pasar la vida entera.

Dos que no saben
que son uno,

y que para reunirlos
se movió de su sitio
el universo mismo.

Y hablan y hablan
(de todo y nada en apariencia),

sin saber
que es del amor que hablan.

Petición

Una verdad me sea dada
en lo que escribo.

Que si las palabras fracasan,
sobre su desecho,
quede prueba al menos
de la tentativa.

Ahora sabes,
que no basta
lo que es suficiente.

Caprichoso es lo indecible,
menor tu arte.

De fracaso en fracaso,
sin embargo,
puedes construir tu obra.

Baldío, desecho, basura,
¿cómo desconocer
que el día también allí destella?



Escrito en la espalda de un árbol

No recuerdo si el árbol daba frutos
o sombra,
sólo sé que dio pájaros.

Que era el centro del patio
y de la infancia.

Que en la madera fácil
tallé tu nombre encima
de un corazón flechado.

Y no recuerdo más:
tanto subió tu nombre con el árbol
que pudiste escaparte
en la primera cosecha que dio pájaros.



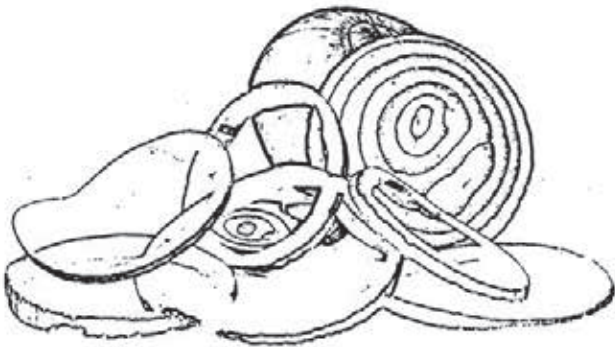
Don Pablo

Señor, doctor, don, excelentísimo,
máster, míster, monsieur, su señoría
don neftalí, don pablo, don neruda.

Conste que no me burlo
es el respeto disfrazado de risa
pero no lo soporto
no le permito tamaña humillación
tan grave ofensa
como escribirle un verso a la cebolla
y hacerlo bien.

Yo en cambio soy tan torpe en el oficio
que no puedo hilvanar más de tres versos
para decirle a la mujer que vivo
esas cosas hermosas que Ud. malgasta
en congrios, alcachofas, perros muertos,
insectos y cebollas.

Maldito Usted, don Pablo,
que utiliza palabras
y las deja inservibles.



Sobran las palabras

Por traidora decidí hoy,
martes 24 de junio,
asesinar algunas palabras.
Amistad queda condenada
a la hoguera, por hereje;
la horca conviene
a Amor por ilegible;
no estaría mal el garrote vil,
por apóstata, para Solidaridad;
la guillotina como el rayo,
debe fulminar a Fraternidad;
Libertad morirá
lentamente y con dolor;
la tortura es su destino;
Igualdad merece la horca
por ser prostituta
del peor burdel;

Esperanza ha muerto ya;
Fe padecerá la cámara de gas;
el suplicio de Tántalo, por inhumana,
se lo dejo a la palabra Dios.
Fusilaré sin piedad a Civilización
por su barbarie;
cicuta beberá Felicidad.
Queda la palabra Yo. Para esa,
por triste, por su atroz soledad,
decreto la peor de las penas:
vivirá conmigo hasta
el final.



Bogotá, 1982

Nadie mira a nadie de frente,
de norte a sur la desconfianza, el recelo
entre sonrisas y cuidadas cortesías.
Turbios el aire y el miedo
en todos los zaguanes y ascensores, en las camas.
Una lluvia floja cae
como diluvio: ciudad de mundo
que no conocerá la alegría.
Olores blandos que recuerdos parecen
tras tantos años que en el aire están.
Ciudad a medio hacer, siempre a punto de parecerse a algo
como una muchacha que comienza a menstruar,
precaria, sin belleza alguna.
Patios decimonónicos con geranios
donde ancianas señoras todavía sirven chocolate;
patios de inquilinato
en los que habitan calcinados la mugre y el dolor.
En las calles empinadas y siempre crepusculares,
luz opaca como filtrada por sementinas láminas de alabastro,
ocurren escenas tan familiares como la muerte y el amor;
estas calles son el laberinto donde he de andar y desandar
todos los pasos que al final serán mi vida.
Grisas las paredes, los árboles
y de los habitantes el aire de la frente a los pies.
A lo lejos el verde existe, un verde metálico y sereno,
un verde Patinir de laguna o río,
y tras los cerros tal vez puede verse el sol.
La ciudad que amo se parece demasiado a mi vida;
nos unen el cansancio y el tedio de la convivencia
pero también la costumbre irremplazable y el viento.

Carta a Mario Rivero

Cuando los muchachos del barrio fuimos
al circo,
expectantes asistimos al espectáculo.
Después de la fanfarria, apareció el elenco,
y comenzaron a desfilar por la arena
los enanos en zancos,
los payasos con sus caras de harina,
el domador de mansas fieras,
la amazona y sus potros,
y el caballero de frac y flor en el ojal
que remedaba al mago.

Tras un redoble de tambor, los maromeros
en los trapecios ejecutaron sus acrobacias,
en medio de nuestro asombro convertido
en aplausos.

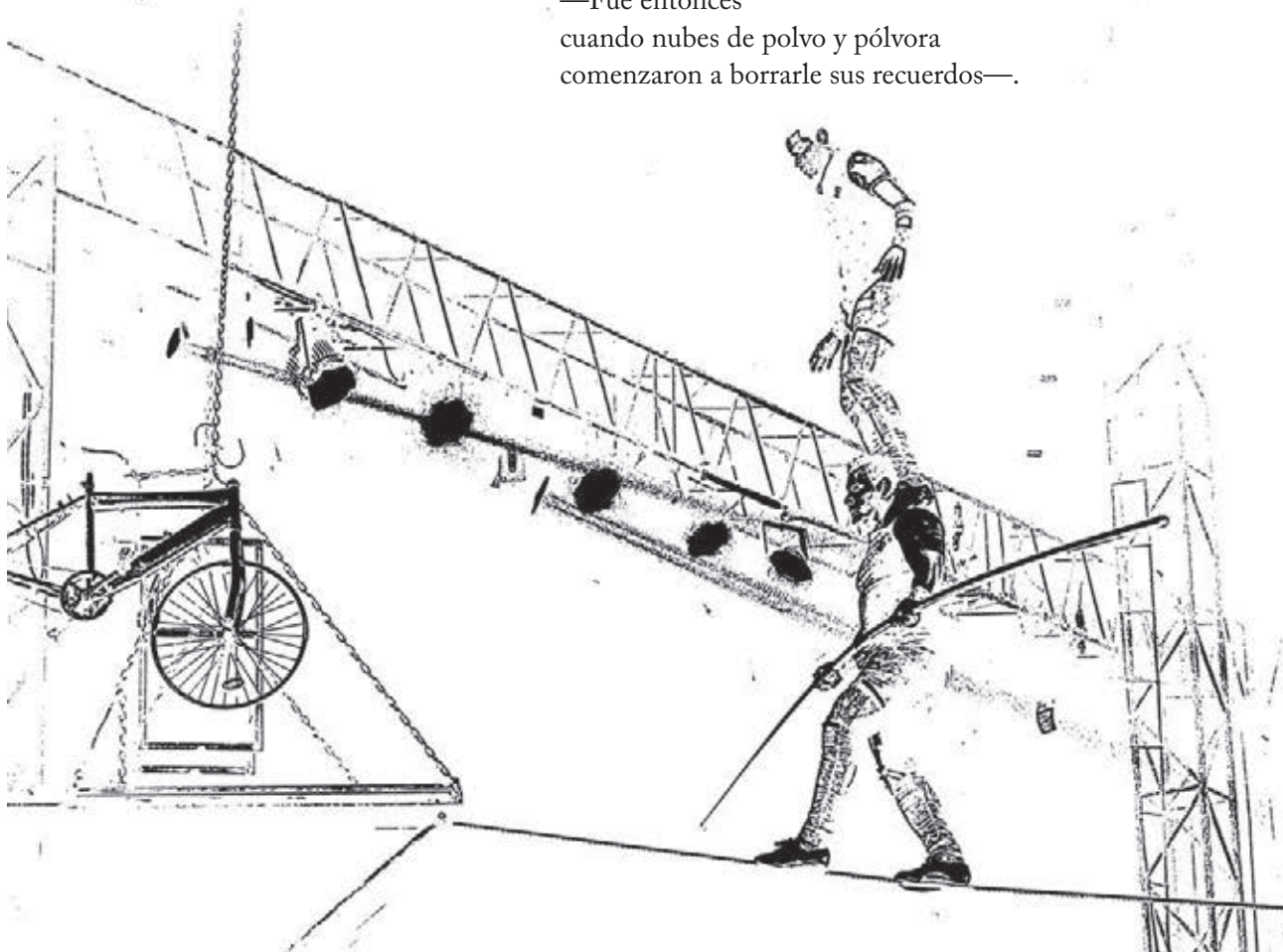
—Yo deseaba locamente caminar por la
cuerda floja, pero
el león ño me quitaba los ojos de encima.

Poco antes de morir

El General poco antes de morir,
hizo un alto en el sueño
para espantar las pesadillas,
y entre el canto del gallo
y la vigilia,
recordó sus días de guerra
a voz en cuello.

Hasta pasada el alba
estuvo delirando,
más tarde
su rostro se hizo tenso.

—Fue entonces
cuando nubes de polvo y pólvora
comenzaron a borrarle sus recuerdos—.



Pájaro

En el aire
 hay un pájaro
 muerto;
 quién sabe
 adónde iba
 ni de dónde ha venido.
 ¿Qué bosques traía,
 qué músicas deja,
 qué dolores
 envuelven
 su cuerpo?
 ¿En cuál memoria
 quedará
 como diamante,
 como pequeña hoja
 de una selva
 desconocida?

Pero en el aire
 hay un patio
 y una pradera,
 hay una torre
 y una ventana

que no quieren morir
 y están prendidos
 de su cola
 larga de norte a sur.

En el aire
 hay un pájaro muerto.
 No sabrá de la tierra
 ni de esta mancha
 que todos llevamos,
 ni de las máscaras
 que lapidan,
 de los bufones
 que hacen del Rey
 un arlequín perdido.
 ¿Quién lo guarda,
 quién lo protege
 como si fuera
 la mariposa angélica?
 Pájaro muerto
 entre el cielo y la tierra.

Alguien se salva por escuchar al ruiseñor

Digamos que una tarde
 el ruiseñor cantó
 sobre esta piedra
 porque al tocarla
 el tiempo no nos hiere
 no todo es tuyo olvido
 algo nos queda
 entre las ruinas pienso
 que nunca será polvo
 quien vio su vuelo
 o quien escuchó su canto

Paisajes sobre aquesta mar del condotiero, muy galana en su belleza, tan así que era fácil de confundir con aquesa otra que el gobierno inglés mandó acuñar en monedas de oro, donde se veía el marqués de Oviedo, más conocido con el nombre de don Blas de Lezo, hincando su soberbia ante el almirante Vernon

Nada se avista en el Atlántico.
Los piratas amantes de Isabela
duermen el arcano de sus viajes.
Aquesta mar tan reposada, dueña
del cilíndrico Sol que hamaca
la véspera estrella venusiana,
siente del tiburón entre el oleaje
un hilo de sangre azul y cristalina...

Y aquesa, la gaviota, ditiramba
en el vuelo, fija sus ojos en
la eternidad que se avecina,
para romper después, en aletazo,
el silencio que el sueño difumina...

Ágil, como salido del arco en la
tardanza, el alcaraván se pierde
en el encuentro, punto por punto
hasta quedar en cero...

Todo duerme en la pizarra,
todo se fija en el grabado,
como si esa sal endurecida cuajara
en el alma y en la vida...

El tiempo hace del espejo su memoria:
gota de azogue coagulada, hasta que por
fin en la naciente albura
un tropel de llamas anuncia la llamada...

Ya se siente del ciprés la algarabía,
la grieta del cielo en el calor abierta.
Ya se palpa sobre aquesta mar resucitada,
la flor del Condotiero, bien amada.



El libro blanco de los muertos

Un día Madre dijo:
Ven hijo te regalo este muerto.
Era un muerto culto que en medio de la noche gritaba:
“... Qué dolor me inspira el magnánimo Eneas el cual vencido por Aquiles va a descender a los infiernos por haber dado crédito a las palabras del Flechador Apolo”.
—Llévate al colegio —prosiguió Madre— siéntalo a tu lado
entónale tus canciones
regálale la piel de gato que guardas como tesoro
préstale tus abedules llenos de vientos
báilale tu trompo de cedro
muéstrale el agua que bebemos
el horno donde se asa el pan al caer los sueños.

Todo iba bien. El muerto izaba bandera
escribía con tinta china las vocales que saltaban de las palabras para
bajar del tren que las llevaba sobre las líneas dobles del cuaderno.
Un día llegó el aguafiestas del Maestro y dijo:
“Joven: ¿Qué hace usted con ese muerto en el colegio?”
Madre tomó cartas en el asunto. Recogió el muerto
lo llevó al cementerio y lo enterró en la tumba al lado de los
crisantemos. ■■



Creación



Una minúscula lágrima anaranjada*

LUIS MIGUEL RIVAS

Escritor y realizador audiovisual.

Para Gustavo Montoya, "Chorrillo"

Papá Noel se tomó otro aguardiente, se puso de pie y caminó tambaleante hacia el orinal. Su gordura deforme, con abultamientos y tolondrones que se removían bajo la barriga al ritmo de los pasos, empezaba a acumularse por encima del cinturón negro, como si se le estuviera derramando el pecho. Cruzó en medio de las mesas de billar, hizo bromas con un par de hombres que conversaban mientras pasaban la tiza por la punta de los tacos, y se perdió tras la puerta.

Luis lo miró entrar al baño y tomó el talego rojo que reposaba sobre la mesa, en medio del cenicero repleto, las copas, la coquita con trozos de fruta y los vasos con el agua que servía de pasante. Hurgó el fondo del talego vacío, tanteó, volvió a dejarlo donde estaba, llamó al mesero y pidió otros dos tragos. Luego miró hacia afuera. Al otro lado de la calle, en el parque de Envidado, la gente transitaba entre los árboles repletos de bombillas coloridas como frutos encendidos; frente a la iglesia, cuyo reloj marcaba las 12:00, se erguía una gigantesca estructura metálica en forma de ángel rechoncho que portaba en sus brazos un cubo cubierto con papel regalo, rematado por un moño. Dos borrachos abrazados pasaron por la acera cantando una ranchera

y detrás de ellos una familia joven, el padre y la madre riéndose a carcajadas y los dos chicos adelante de ellos jugando con una lata de cerveza. Luis volvió a coger el costal y cuando Papá Noel regresó del baño se lo extendió.

—¿Estás seguro de que sacaste todos los regalos?

Papá Noel lo miró entre sorprendido y asustado:

—Todos. Llevo media hora hablándote de eso.

El mesero llegó con los tragos y empezó servir.

—Jorge, estos anotámelos a mí —dijo Papá Noel.

Jorge llenó las pequeñas copas con el líquido ardiente, vertió agua de una jarra plástica en los vasos de vidrio y puso en la mitad de la mesa una coquita que contenía naranja cortada en cascos y pequeños cubos de coco. Luego miró a Papá Noel.

—Disculpame, Bernardo, pero la cuenta tuya está muy alta y don Álvaro dijo que te paráramos el crédito hasta que abonés, porque te estás volviendo muy duro pa pagar.

Papá Noel se irguió y lo miró fijo.

—Jorge: ¿sabés cuántos años llevo yo bebiendo en este negocio? Desde antes de

* Tomado del libro de cuentos *¿Nos vamos a ir como estamos pasando de bueno?*, editado por Seix Barral Editores, 2017.

que vos empezaras a trabajar acá. Y nunca he quedado debiendo un solo peso.

—Yo sé, Bernardo, pero es una orden de don Álvaro.

Papá Noel se puso de pie, se subió la barriga con las dos manos y luego levantó un brazo como para dar comienzo a un discurso, pero Luis lo haló de nuevo hacia la silla.

—Dejá, no importa, yo estoy invitando hoy, estamos celebrando —luego se dirigió al mesero—, danos media botella.

Papa Noel se quitó el gorro y lo tiró sobre el talego desmadejado. Tomó un casquito de naranja y lo chupó. En su barba blanca quedó engastada una minúscula lágrima anaranjada.

—No te preocupés —le dijo Luis palmoteándolo con una sonrisa—, todo está bien esta noche. Estamos contentos.

Habían estado contentos muchas veces en ese mismo sitio, el bar El popular, donde se reconocían de tanto verse tomando aguardiente en mesas distintas. Pero nunca se habían dirigido la palabra hasta la mañana de un domingo de febrero, cuando Luis llegó directo a la barra, tembloroso, a pedir un trago. Bernardo estaba solo en una de las mesas que daba a la calle. Tenía una copa en la mano y recitaba algo para alguien que no estaba. En la silla desocupada había una bolsa grande llena de panes de hamburguesa y un maletín de cuero. Luis lo miró un instante y se empinó sobre la barra para hablarle al dueño del negocio.

—Menos mal hay gente peor que yo.

—Está despechado desde la semana pasada —dijo Álvaro sin levantar la cabeza, absorto en las cifras que anotaba en el reverso de un cartón de cigarrillos.

El cuerpo huesudo y largo de Bernardo no se acomodaba bien en la pequeña silla, pero su posición parecía natural, como si la incomodidad fuera su manera de ser. La piel del rostro ceñida a los huesos, las oje-

ras, la flacura esquelética y los ojos vidriosos mirando más allá de la vista le daban cierta respetabilidad de vampiro emparrandado. Su monólogo se hizo más audible y de un momento a otro se puso de pie y empezó a recitar con voz ronca mientras miraba hacia las palomeras en lo alto de los árboles del parque:

—¡No se culpe, pues, a nadie de mi muerte! ¡Pero a aquellos que por casualidad me oyeran, quiero darles este consejo de un hombre que fue un día como ellos...!

Luis levantó los hombros y pidió otro trago. Sabía que Bernardo no era un loco porque lo había visto muchas veces en el local. Tal vez algo poeta, se dijo. Un bohemio. Le caía bien.

Bernardo dio vuelta bruscamente, se dirigió a la barra y empezó a recitar frente a Luis y Álvaro con tal convencimiento y con tan tremendo vozarrón que lo que decía no podía sino ser la pura verdad:

—¡Nunca, jamás, en el más remoto de los jamases, pongan los ojos en una muchacha que tiene mucho o poco que ver con un físico dietético! —dijo y se quedó callado. Luego volvió a su silla dando pasos trascendentales.

Aunque todo aquello le parecía absurdo, Luis sintió un escalofrío. Se le aparecieron patentes imágenes que solo a ratos lograba difuminar con los vapores del licor: las caras de sus dos hijos. Aunque no había comprendido las palabras sintió que entendía al loco que las había pronunciado. Le ofreció un trago; Bernardo le devolvió el ofrecimiento y diez minutos más tarde estaban sentados en la misma mesa, brindando y hablando como si se conocieran de toda la vida.

—¿De dónde sacaste eso que estabas diciendo?

—Soy actor —dijo Bernardo y señaló la bolsa con los panes— y hamburguesero. Las palabras son de un cuento.

—Ummm.

—Se llama “Dieta de amor”... El cuento.

Por esa época Bernardo tenía su puesto de hamburguesas en una esquina principal de Envigado y todavía no se había quebrado. Las hamburguesas y el teatro eran su vida. Unas le daban para vivir y el otro le permitía sentir que estaba viviendo. Las dos cosas las había aprendido desde la adolescencia con los mejores maestros. Los secretos de las carnes y los panes le fueron revelados por un viejo cocinero, sabio y mañoso, con el que había trabajado durante más de diez años en una gran cadena de comidas rápidas; y la pasión por la actuación se la había inoculado Cristóbal Peláez, un actor genial, vecino suyo, que después de pasar una temporada en Europa volvió obsesionado por contaminar con el teatro a quien se encontrara en la calle. Bernardo ejercía la hamburguesería con la misma mística, talento y dedicación que le dedicaba a la actuación, pero sin una sola pizca de sentido administrativo. Su conducta en el negocio parecía regida por un mandato: “si quieres ser feliz gasta siempre un poco más de lo que ganes”.

Por esos días Luis estaba tratando de ajuiciarse después de haber recibido una reprimenda en el banco por sus llegadas tarde con aliento alcorado. No había dejado de beber, pero sabía que tenía que hacerlo ya. Incluso había asistido a algunas reuniones de Alcohólicos Anónimos. Era la época en que recién le habían prohibido ver a sus hijos y acercarse a menos de cien metros de distancia a la casa donde Sandra vivía con los niños y con su nuevo marido.

Después de aquella mañana siguieron encontrándose en El popular a beber sin medida y a conversar de todo y de nada. Luis, que en su vida había pisado un teatro, fue a una de las presentaciones de Bernardo. Terminó enredado en las tertulias con

sus amigos vagos, poetas, intelectuales de pueblo. En algunos de ellos encontraba una inexplicable vitalidad, a pesar de las circunstancias, de la que él se sentía carente. Le parecían raros, distintos, tal vez demasiado habladores de paja, pero más cercanos que sus cercanos. Se metieron en una borrasca de borracheras maratónicas y parrandas pantagruélicas que les duró cuatro meses, hasta el momento simultáneo en que Luis se vio obligado a dejar de beber y el negocio de hamburguesas de Bernardo quebró estrepitosamente.

Luego de la debacle económica y la sobriedad obligada dejaron de verse con tanta frecuencia; coincidían en El popular, Luis con un pocillo de café en la mano y Bernardo con un trago o con un café según las circunstancias de su bolsillo.

A comienzos de ese diciembre las circunstancias daban escasamente para café cuando a Bernardo le resultó el trabajo de Papá Noel en un supermercado. Luis ajustaba diez meses sin beber. Durante el tiempo de sobriedad la mente se le había aclarado y se le notaba más tranquilo o por lo menos más reconciliado con su intranquilidad. Su carácter fue cambiando y se volvió menos hablador, más introvertido, pero a la vez más reposado y menos amargo.

El 16 de diciembre se encontraron en El popular después de varias semanas de no verse y Bernardo empezó por contarle sobre su nuevo trabajo. Luis, que había llegado con un aire abstraído, se quedó en silencio un momento. Luego lo miró como si lo viera por primera vez.

—Y por las noches, cuando salís del trabajo, ¿qué hacés con el disfraz?

Bernardo contestó sin entender el sentido de la pregunta.

—Me lo llevo para la casa... ¿Por qué?

Luis le explicó. Había reflexionado mucho durante los últimos meses. Quería tratar de resarcir un poco el dolor que había

ocasionado. Estaba arrepentido y aceptaba con humildad las consecuencias de sus actos. Pero quería por lo menos imaginarse la alegría de sus hijos o intervenir en algo que les diera un poco de felicidad.

—¿Y en concreto, qué querés? —le dijo Bernardo.

—Necesito que vos seás el Papá Noel de mis hijos.

—Contá conmigo —dijo Bernardo como si fuera lo más natural—, pero yo el 24 salgo del trabajo a las nueve de la noche.

—Nos encontramos a las diez, aquí —dijo Luis con una sonrisa. Luego se puso serio—. Pero no quiero que esto sea un favor sino un trabajo por el que te voy a pagar.

—¡Cómo se te ocurre! —Bernardo levantó el dedo índice y lo movió a los lados.

—¿No te vivís quejando de que acá no valoran el arte?

Bernardo se quedó callado. Luis sacó tres billetes.

—Es el pago de un trabajo —repitió, se acercó y le metió los billetes en el bolsillo derecho de la camisa.

—Ahora no necesito, tengo trabajo, Luis —dijo Bernardo sin moverse.

—Temporal... y deudas. Dejate de prejuicios —la punta de los billetes se había salido por el fondo descosido del bolsillo.

—¿Vos cuándo has visto un palo de mangos que cobre por dar mangos? —dijo Bernardo.

—Pero no le sienta mal una regadita de vez en cuando —Luis sacó los billetes del bolsillo roto y los depositó en el bolsillo del lado contrario. Luego volvió a su silla y se acomodó.

Bernardo lo miró.

—Pero tenés que explicarme bien qué querés hacer.

—Ese día yo traigo los regalos y te explico bien —contestó Luis.

El 24 de diciembre a las nueve y cuarenta de la noche Luis llegó con sus pasitos

cortos y ansiosos a El popular, cargando un talego abultado y se sentó en la puerta que daba a la calle. Era su primer diciembre sin beber. En las mesas vecinas la gente reía y brindaba. Algunos conocidos lo saludaban con las copas de aguardiente en alto. “Salud”, les respondía con una sonrisa sincera, esgrimiendo su pocillo de café, mientras miraba el licor bajando por sus gargantas y sentía la deliciosa aspereza y el inmediato poder transformador de un trago entrando al cuerpo. Se fumó seis cigarrillos y se tomó cuatro cafés en media hora.

Bernardo llegó a las diez y quince, un poco agitado y sosteniendo una voluminosa bolsa plástica por cuya boca se asomaba una punta de tela roja y felpuda. Saludó, se disculpó por la tardanza y pidió un aguardiente doble. Cuando lo trajeron se lo bogó como si fuera agua. Luis se quedó mirando su rostro de placer y descanso.

—Yo quiero uno —dijo.

Bernardo lo miró un segundo y contestó sin ninguna inflexión en la voz.

—¿Y por qué me decís a mí? Decile al mesero.

Luis pidió el trago y se lo tomó de un tirón. Se quedó unos segundos en silencio, con los ojos cerrados y arrugando la cara en un gesto doloroso y plácido como si hubiera acabado de recibir, en el mismo instante, un golpe y una caricia. Luego explicó el plan punto por punto. Bernardo lo escuchó atento.

—Todo parece sencillo, menos la parte de convencer a tu exmujer —dijo cuando Luis concluyó.

—Entregale esto —Luis extendió una hoja con un párrafo escrito a mano.

Bernardo guardó la hoja en el bolsillo del pantalón y se dirigió al baño sosteniendo la bolsa plástica con ambas manos. Volvió, diez minutos después, convertido en un barbudo viejo gordo, con un vestido rojo propicio para inviernos septentriona-

les pero que en el trópico sofocaba con solo verlo. Luis acabó de vaciar una copa, tomó el talego y empezó a sacar su contenido. Los regalos habían sido empacados por un artista, alguien que había aplicado toda su energía a perfeccionar cada doblez y a pulir pliegue por pliegue y moño por moño. Cada uno tenía una tarjeta grande con un nombre escrito a mano alzada. Luis describió el contenido de cada regalo y explicó lo que Bernardo debía decir en cada caso. Papá Noel metió de nuevo los regalos en el talego y salieron caminando por el parque de Envigado hacia el auto de Luis.

En el camino a Sabaneta el Renault 6 blanco se detuvo dos veces: en una se tomaron sendos aguardientes dobles y en una panadería Bernardo se bebió un café, se comió un pan y después se chupó un confite de menta. Dos cuadras antes de la casa de Sandra, Luis detuvo el carro. Bernardo se bajó dificultosamente. Una vez afuera volió el talego hasta su espalda y salió caminando como si fuera gordo.

Miró la fachada de la casa, cotejó la dirección y tocó la puerta. Abrió un niño carirredondo y rechoncho, noventa centímetros de altura, pelo negro y lizo, con unos ojos chiquitos y brillantes, que se quedó lelo mirando la aparición. Cuando Bernardo iba a hablar le cerró la puerta en las narices y entró gritando a la casa.

—¡Mami, es Papá Noel!

Luego la puerta se entreabrió y aparecieron unos ojos gigantes y claros que lo miraron desde abajo y a través de una maraña de pelo ensortijado. Bernardo sonrió y la niña, después de quedarse paralizada unos segundos, cerró la puerta de golpe y corrió al interior de la casa.

—¡Papá Noel está afuera!

Bernardo levantó la mano para volver a tocar cuando surgió una mujer delgada y trigueña, de pelo rubio recién cepillado, ojos verdes y alargados, con una ceñida blu-

sa anaranjada y unos pantalones anchos, de pliegues, que en algún lugar debían tener todavía la etiqueta del almacén. Papá Noel no le dio tiempo de sorprenderse.

—Vengo de parte de Luis. El solo me envió para pedirle el favor de que le reciba unos regalos —y puso el costal sobre el piso.

La mujer lo observó de arriba abajo y luego miró detrás de él como buscando la presencia de otra persona.

—¡Papá Noel está afuera! —gritaron los niños a coro, desde el fondo de la casa.

—A ese señor no lo conocemos en esta casa —dijo, cortante, la mujer.

Bernardo se quedó en silencio y luego gagueó.

—Él... él ha cambiado. No se va a aparecer por acá, no se preocupe... Seguro —dijo y le extendió la nota de Luis.

La mujer lo miró desconfiada, pero recibió el papel y empezó a leer.

—¡Sandra! —gritó una voz ronca desde el segundo piso— ¿Quién es?

La mujer acabó de leer la nota, giró hacia el interior de la casa y gritó a su vez.

—Amor ¡bajá!

Detrás de la mujer apareció un moreno con camisa de cuadros metida por dentro del pantalón, de la misma estatura de Bernardo, pero mucho más fornido. Miró a Papá Noel y todos los músculos de su cara se contrajeron alrededor de la nariz. Luego miró a Sandra, que le extendió el papeli- to. Papá Noel se aferró al costal. A medida que el hombre leía su rostro se iba enrojeciendo. Devolvió la nota a su mujer y miró a Bernardo con piedras en los ojos. Después se dirigió a la mujer como si el otro no existiera.

—¿Y vos qué pensás?

—Jairo, yo creo que los niños no tienen la culpa de nada.

Jairo asintió y luego levantó la barbilla señalando a Bernardo.



—¿Y cómo sabemos que este tipo no es un ladrón?

—Mire, no vengo con nadie. Si quiere me puede requisar y revisar los regalos —dijo Papá Noel levantando los brazos a los lados.

Jairo avanzó con un paso firme y miró a los alrededores de la casa. Luego agarró a Papá Noel por el brazo y lo entró de un tirón. Bernardo manoteó sin saber lo que pasaba y como el hombre no lo soltaba empezó a forcejear con todo el cuerpo hasta que se enredó con sus propios pies y se fue de bruces arrastrando a Jairo en su caída estrepitosa sobre el piso de la sala.

En el suelo, Jairo hizo un rápido movimiento de luchador olímpico que lo puso encima del cuerpo de Papá Noel. Retorciéndole el brazo con una llave maestra alcanzó a mascullar: “salís ya de esta casa hijue...”, cuando vio las caras de los dos

niños que los miraban sin pestañear ni articular palabra.

—¡Qué abrazos tan fuertes das, Papá Noel! —gritó Sandra. Tomó a los niños de las manos y subió con ellos por las escaleras— Ahora volvemos porque Papá Noel tiene que preguntarle a Jairo cómo se han portado los niños.

Papá Noel se puso de pie, se sacudió el traje y vio a Jairo con una mano empuñada y la otra señalando la puerta.

—Jo, jo, jo —respondió, haciendo un megáfono con las manos— ¡Niños! ¡En unos segundos pueden bajar!

Desde arriba se oyó un alborozo de griticos contenidos.

—¡Te abris! ¡Te vas ya! —dijo Jairo hablando fuerte y bajito.

Bernardo contestó con un grito mientras se agarraba la barriga.

—¡En diez segundos niños!... nueve...

Se oyeron pequeños aplausos y brinquitos arriba. Jairo movió la cabeza arriba y abajo y miró a Bernardo chiquitico. Se le acercó y lo habló pegado a la cara.

—Listo, hijueputa. Vas a entregar los regalos, pero primero te voy a requisar.

Puesto contra la pared, Papá Noel extendió las manos y separó los pies sin dejar de contar en voz alta.

—Ocho, siete...

Jairo tanteó la silueta de Papá Noel con movimientos rápidos y toscos. Luego cogió el talego y sacó regalo por regalo; los sopesó y los acercó a sus oídos tratando de escuchar el interior.

—Tres, dos... —decía Papá Noel en voz alta.

Jairo acabó la requisa sin encontrar ni un alfiler, se frotó las palmas de las manos y se acomodó la ropa.

—Entregá pues los regalos, pero todavía no creo en vos. Te estoy vigilando cada movimiento.

—Jo, jo, jo —tronó Bernardo con una voz gruesa y algodonosa— ¡Feliz, feliz Navidad!

Los niños bajaron corriendo y se detuvieron perplejos a contemplarlo. La sala era amplia. En la pared del fondo estaban las escaleras que daban al segundo piso y en la esquina refulgían las lucecitas intermitentes del árbol. Al lado, un pesebre con ríos de papel aluminio, espejitos circulares que hacían de lagos, cascadas de papel celofán y prados de cartulina verde ocupados por caballos, ovejas, patos, pastores, camellos, automóviles modernos y casas de cartón, todos de tamaños y proporciones distintas. Recostado a la pared derecha había un sofá café de cojines gruesos forrados en tela; en el lado opuesto, dos sillones individuales iguales al sofá.

Papá Noel, en el centro, llamó por sus nombres a los niños y los levantó, dificultosamente, en brazos. Sandra, de pie, al lado

del sofá, miraba con rostro seco. Frente a ella, arrellanado en uno de los sillones, Jairo con la mirada fija en Bernardo.

—A ver —Papá Noel se inclinó, metió las manos en el talego y sacó una de las cajas—, este es para Melisa.

La niña recibió el paquete como ahogándose y se abrazó a la pierna de Papá Noel; luego se concentró en destapar el regalo. El niño recibió el suyo y rompió con salvajismo lo que había sido envuelto con tanto arte. Cuando el contenido de las cajas apareció, los niños asombrados miraron a su madre y le señalaron los regalos con los rostros encendidos y gestos que parecían no caberles en las caras. Papá Noel los miró, miró a Jairo, y dio su trabajo por terminado. Se despidió de los niños haciéndoles prometer que se comportarían bien el año entrante, tomó su talego vacío y se dirigió a la puerta. Jairo lo siguió respirándole en la nuca y Sandra salió tras ellos. Cuando estuvieron afuera Sandra tomó a Jairo por el brazo y lo apretó.

—Este señor no tiene nada que ver, Jairo; es solo un amigo de él.

Jairo se quedó en silencio, dio vuelta y entró en la casa dando un portazo.

—Señor, gracias —dijo Sandra.

Papá Noel, que ya estaba llegando a la acera, se detuvo y dio vuelta.

—Por nada —dijo e hizo una inclinación.

—Dígale que gracias... pero que no piense que con esto ha solucionado nada.

—No, él no está esperando solucionar nada —dijo Bernardo y salió caminando como un gordo.

—¿Cómo te fue? —preguntó Luis ansioso.

—Quedaron felices.

En el trayecto de regreso a Envigado se detuvieron en varias cantinas. Cada vez

que Papá Noel describía un gesto o una expresión de los niños, Luis apretaba el volante con fuerza y el brillo de los ojos iluminaba todo el vehículo por unos segundos.

En El popular ocuparon la mesa de siempre y siguieron hablando hasta que Papá Noel se paró tambaleante para el baño y luego regresó y Luis volvió a hacerle la pregunta que a Bernardo le parecía estúpida.

—¿Estás seguro de que sacaste todos los regalos del costal?

Para salir de una vez por todas del asunto Bernardo volteó el costal al revés. En el fondo, adherido a la tela con cinta transparente, había un sobre que hasta ahora no había visto. Escrita con la misma letra a mano alzada con que estaban marcados los regalos había una frase: “Para Papá Noel”. En el sobre había cuatro billetes de cincuenta mil. Bernardo los miró sin expresión alguna.

—Es el traído del niño Jesús para Papá Noel —dijo Luis sonriendo.

Bernardo lo miró en silencio durante unos segundos. Luis temió que lo fuera a tomar a mal. Bernardo cerró y abrió los ojos, asintió, sonrió levemente, miró hacia el fondo del negocio y tronó levantando los billetes:

—¡Jorge!

Jorge estaba al fondo, por los lados de los billares, descargando un charol.

—¡Ahora voy, Bernardo, que estoy ocupado!

Bernardo siguió moviendo los billetes en el aire y se puso de pie. Habló fuerte y seco, con la misma voz ronca con la que les recitaba a las palomas cuando estaba despechado.

—¡Venga a ver, cóbrese lo que les debo pa que quedemos a paz! ¡Y traeme por favor una botella de aguardiente con agua y pasante de naranja y coco! ■■

BORIS RAMÍREZ SERAFINOFF

Escritor y médico.

Mis problemas iniciaron cuando un reciente comunista me metió en la cabeza la duda metódica de la existencia de Dios: “¿existe Dios?”. “Sí”. “Es lo que le quieren hacer creer para que viva en pánico. Lo berraco es hacer las cosas bien porque se tiene una sola oportunidad”. “Ajá”. “Usted, pelao, no sabe nada. Usted se ha levantado dentro de un montón de católicos clase media burguesa que viven de rodillas alimentando esa transnacional”. “No sé, loco, da miedo”. “Sépalos pues y déjese de la tembladera. ¡Sea varón!”.

No puedo echarle la culpa, hacía rato que esperaba que alguien me dijera eso para no tener que ir los domingos a misa a soportar el calor y al cura demorar-se eternidades en la homilía; a escuchar su voz de anestesia, monocorde, como si hablara para sí mismo o se estuviera arrullando él también al escucharse. Yo cabeceaba esperando que Martica se parara a comulgar para pegar el *sprint* y ganarle la mano a Arturo que se las sabía todas y le metía conversación en la fila, se le ponía al lado o detrás y sabía qué decir; no como yo, siempre embarrándola: “el calor, uf, que sofoco. Ahora una hostia y después una buena rezada, ¿no Martica?” (¿cómo podía ser tan bruto?). Ella me miraba con esos ojos de sorpresa buscando a Arturo para que la rescatara de este tonto que se ruborizaba, que bajaba la cabeza y comenzaba a sudar avergonzado porque otra vez las estaba metiendo. Si Arturo no estaba por ahí se cuchicheaba con Anita y me miraban burlonas, con cara de

repugnancia o desprecio. Me daban ganas, entonces, de abrirme paso a empujones hasta el cura, arrebatarle el cáliz con la comunión, huir, dejarlas con las ganas del cuerpo de nuestro señor. Pero no, yo soy del grupo de los cobardes, me aguantaba las miradas de las dos, de las tres si se juntaba la Flaca y me escudriñaban como bicho raro. Yo sonreía inmune, iba por la calle del medio con mi botín de hostias en el fragor del escándalo: ¡miren a ese, quién lo pensaría!, ¡Roman, el hijo del profesor Dorovna! Si estaba de buenas se caía de su altísimo pedestal la estatua de la batalla de san Miguel Arcángel con el demonio; el ángel por un lado y el diablo liberado por otro. Habría quienes se desmayaran confundidome con el anticristo. Cuando me agarraran me revisarían encuero para encontrarme el 666. Pero la gente sabría en el fondo que yo era la víctima, que habían sido ellas las culpables, en especial Martica, que me convertía en insecto con su indiferencia, me hacía arrepentir de ir a misa; y yo en realidad era por ella que iba, me arrodillaba con la comunión en la boca, rogaba a Dios que le diera alas a mi lengua, que pudiera competirle a Arturo que las engatusa a todas. Pero Dios no me oía, estaba ocupado en peticiones serias y eso que yo nada de aquello, yo era el único casto de mi generación que eran unos perdidos y andaban con sus porno para arriba y para abajo. ¿De qué me servía? ¿Acaso Martica estaba más cerca? No: a dos años luz. Entonces uno, un pobre mortal que casi no peca,

.....
* Finalista en el Concurso Nacional de Cuento "La Cueva".



se conforma con ver a los querubines los domingos, con dormir el culto y despertar antes de la comunión para ver a Martica que me odia.

Decidí meterme a ateo. Fundé una secta con un solo miembro. No creía en Dios salvo antes de cobrar un penal, presentar un examen o sacar a bailar a una pelada. Era ateo en un ochenta por ciento de mi tiempo. Me paraba frente al balón y miraba al arquero. Decía para mis adentros: “Señor, si existes, regálame este gol”. Y zapatazo, el balón al fondo de la red. Levantaba los brazos y corría como loco, como Johan Krankl en el mundial del setenta y ocho. Y allí estabas tú, perfecta, la música de la transmisión del mundial: pampamturuntuntunturuntun. Me entraba, entonces, la duda metódica del maldito comunista. No había probado nada. Al próximo penalti oraba: “Diablo, si existes, regálame este gol”. Pegaba el carrerón y ¡zambán!, violento cañonazo del cañonero de la samba, Zico. Pampamturuntun. En seguida la incertidumbre del marxista: ¿existe?

“Ey, Cancerbero, hazme un favor: ¡persígnate que te voy a fusilar!”, le indicaba al guardametas en la siguiente oportunidad

para ponerlo del lado de Dios y esta vez no le pedía el gol ni a Satanás ni a Jehová. Tomaba impulso. El rey Pelé se apresta a cobrar. Mira los ojos del cuidapalos y sufre un *déjà vu*: ha reencarnado en goleador en mil universos, ha cobrado millones de penales, sabe que vive una quimera, la acaricia con su pie y ¡gool! Pampamturuntun. Descartes, tú de nuevo.

“¡Oye, arquerito, que te ayude el cobarde Belcebú a tapar este penal!, ¡si es que existe!”, le grité en la siguiente ocasión al de turno para provocar la ira del demonio y obligarlo a que tomara partido en mi contra. Evidentemente ni me persigné ni pedí nada. Intenté poner mi mente en blanco. Ante ustedes su santidad Gregorz Lato y su zurda sagrada, toma impulso y ¡balazo inatajable! Pampanturuntun. Sentía, a pesar de la alegría de mis compañeros, que había un vacío existencial. (Es que en esos días leía *La náusea*). Ya los porteros se quejaban de mis groserías. Pero, qué pena con ellos, debía ser riguroso en mi investigación.

Ante ustedes el bombardero nazi Gerd Müller pateará este penalti con los ojos vendados. Se me acercó el árbitro a llamarme la atención, que respetara a los ad-

versarios. Le exigí que me demostrara que estaba prohibido cobrar con una venda en los ojos y revisó las reglas al derecho y al revés, así que me dejó en plena final del intercolegial castigar con un pañuelo tapando mis ojos. Le dije al arquero (hacia donde intuí que él se hallaba):

—¡Ey, cuidapalos, concéntrate en el balón y trata de atraparlo!

La finalidad era ponerle la mente en blanco para evitar que rezara. Igual yo. Ahora sí, ni con Dios ni con Satán. La experiencia perfecta. Me paré detrás de la pelota, la toqué con el pie para asegurarme de que no la erraría al mandar la patada. Gerd Müller, el máximo anotador de todos los mundiales, toma impulso en la oscuridad —suenan el pito—, lanza su pierna izquierda y... logró pegarle. Big bang. Luego la nada llenándose con mi energía, la masa en camino al futuro, el silencio redondo viajando veloz en el espacio, deformándolo, girando. La conecté de puntazo: era hija del azar. Luego el reloj del tiempo fue puesto en marcha por alguien que se arrastra y casi en simultánea vino la explosión de algarrabía de la gente gritando gol. Me sentí derribado, apachurrado. Me quité el pañuelo y logré ver a mi rival con los ojos aguaditos por las lágrimas, recogiendo el balón de la red.

Eso me llevó a comprobar que ni a Dios ni al diablo le interesan los penaltis, les importa un carajo el fútbol, y que, en realidad, deben estar ocupados en otros universos. Concluí que soy un salvaje para los cobros desde los doce pasos. El mago, me decían. De resto, llegaba a misa justo al momento de la comunión, pero no para comulgar, sino para rezar esa oración que lo libra a uno de cualquier demonio (sangre de Cristo santifícame, agua del costado de Cristo lávame, confórtame, embriágame). Opté por desaparecer de la vida de Martica. Cambiaría mi táctica por una estrategia

Ella allá en su penúltimo sueño y yo desde acá entrando en su cerebro. Para que su sufrimiento fuera equitativo al que me había infringido, la enamoraría y luego la dejaría con ganas de verme.

extrasensorial. Como mi debilidad era la palabra, la dominaría con mi mente.

Dios había escuchado mis súplicas y reconocía mi fuerza de voluntad para no enfrentarme a sus ministros, no asaltar la representación terrenal del cuerpo del cordero. Puso en mi camino a César. Él me descubrió su secreto después de una de tantas misas de despecho y vejaciones. Me presentó a su gurú Lobsang Rampa. Alcancé a leer lo básico: *El tercer ojo*. Pero yo necesitaba algo más vívido, así que César complementaba sus enseñanzas con los clásicos de *Kalimán*. “El dominio te hará invencible”. “Las cuatro a. m. es la hora en que la energía entra en los cuerpos en meditación”.

Ahí estaba yo en posición de loto recorriéndome centímetro a centímetro. Cuando alcanzaba alfa me dedicaba a dominar a Martica a través de la telepatía. Ella allá en su penúltimo sueño y yo desde acá entrando en su cerebro. Para que su sufrimiento fuera equitativo al que me había infringido, la enamoraría y luego la dejaría con ganas de verme. Agua del costado de Cristo escóndeme. Dios me abrió los ojos. Comprendí que me había enfrascado en amar a alguien que no era del tamaño de mi pasión. Y como era neófito en estas lides pasionales, mis nuevos amigos me abrie-

ron las puertas al submundo de las case-
tas de arrabales donde sí le paran bolas a
uno, donde no es necesario hablar, solo sa-
ber bailar, dejarse amacizar. Las cosas eran
como decían los pelaos: no tenemos caras,
no tenemos nombres, somos astros gravi-
tando hacia otros astros femeniles.

Aprendí a bailar toda una noche con
mi sexo insurrecto. ¿Y cómo se llamaba?
Los Cocos era un solar descubierto que
quedaba en la calle cuarta, a orillas de la ca-
rretera. En la cuadra no había iluminación
pública porque quebrábamos los focos cada
vez que los ponían. Se llegaba allá porque
la música retumbaba a cuatrocientos me-
tros. Uno tenía que agarrarse de las manos
y entrar en fila india para mantenerse con
el mismo grupo. La oscuridad solo per-
mitía distinguir bultos, se veía que había
personas recostadas a la pared, que otros
danzaban, que otros estaban sentados; pero,
poder decir “yo vi a fulano” era mentir. Al
fondo había una zona cubierta, encerrada
en vidrios polarizados, con aire acondicio-
nado. Y si afuera era difícil guiarse, adentro
era imposible. Me ponía la mano frente a
la cara y la agitaba y no conseguía verla.
Aprendí a no sentir vergüenza, yo me aferraba
y ellas se aferraban, lo recibían a uno
con un golpe de pelvis ubicado en el sitio
exacto que provocaba la inyección de deseo,
a eso lo llamaban sexo en seco. Masajeando
permanentemente con el muslo les permitía
verificar la precisión del estímulo, y de
ahí en adelante era el camino sinuoso en-
tre precipicios. No hubo domingo que no
asistiera a ese ritual. Se llenaba entre siete
y nueve, lo que implicaba que la mayoría nos
escapábamos de misa. Nunca supe el nom-
bre de ninguna.

Algún domingo pude entrar acompa-
ñado a la pieza del aire (la boca del lobo, le
decían) y fui hombre por primera vez. Fui
estrujado, manoseado, cargado, escupido,
besado, chupado y complacido. Yo tenía

catorce y esta mujer me levantó y me hizo
una etcétera. Era un camello por lo gran-
de, encorvada y fuerte. No era la mujer de
mis sueños, era la antípoda de mis deseos.
Calculé, a la velocidad de sus movimien-
tos paquidérmicos y al calor de su fuerza
descomunal, de la forma como me bajó los
pantalones, me levantó como alfeñique y
me incrustó en su ser, que debía pasar los
cien kilos. Recostado a la pared helada del
cuarto oscuro fui suyo. Fui de Martica, por-
que yo me imaginaba a Martica, al agarrar
su cuerpo desmesurado.

La culpa me hizo sentir en la hilera de
la Inmaculada Concepción esperando mi
hostia. Puedo recordar la *socca* que bailába-
mos, pero en mí no había *socca*. Por ridículo
que pueda sonar, en mi oído la champe-
ta sufría una metamorfosis a un canto de
iglesia. Recordé que en mi secta eso estaba
permitido, que el dios que vivía las fraccio-
nes de segundo de mi vida aprobaba mis
acciones, se divertía haciéndome juguete de
una mujer de Rabelais. Con la misma des-
treza con que me alzó y me violó, me tiró
al suelo y huyó. Pasaron meses infructuo-
sos de espera. Llegaba temprano a tratar de
distinguir la entre las sombras. Jamás volvió.

Olvidé a Martica. Podía caminar tran-
quilo por su calle sin sentirme apenado, sin
sentir que debía darle la vuelta a la cuadra
para evitarla. No sé qué me había sido extir-
pado del alma que había cicatrizado la llaga
abierta de mi amor hacia Martica. Decidí
abandonarla a su suerte, abandonar sus sue-
ños de las cuatro. Se aclararon mis ideas, me
comenzó a ir bien en el colegio, me escogían
para los intercolegiados de cultura general.
Llegaba al colegio de las monjas represen-
tando a nuestro glorioso Colegio Santa
Cruz; nos montábamos en la tarima y aba-
tíamos a nuestros contrincantes. Hasta me
hice amigo del sapo de Ramírez —Arturo,
el hijo del rector— siempre con la mano le-
vantada, siempre sabiéndolo todo, hablán-

dome de Borges, de Carpentier, de Rulfo, de Cortázar, de Gabo, con sus cuenticos de muertos bajo el brazo. Se lo dije: “salga de su casa, maestro, suelte los libros un rato; si no, le va a tocar escribir literatura fantástica toda la vida como a Borges. Vaya a Los Cocos, úntese de mundo, de hembras, y aprenda vulgaridades; tenga, loco: Miller, Joyce, Caicedo, Cepeda”. Quedó azul, mamando. No sé si los leyó. Yo me dedicaba a escribir mis noches de Los Cocos. Además, no veía por qué debía preocuparme en enderezar su rumbo.

Al que le enderezaron rumbo y rumba fue a mí. Todos los papás de cuarto de bachillerato del Santa Cruz se fueron a hablar con el profesor Ramírez para que abriera décimo y al otro año undécimo para graduarnos en nuestro colegio del alma, pero la señora Dora, la esposa del profe, sacó cuentas y dijo: “no se puede, no hay presupuesto”. “Ni modo —le dije feliz a papá—, tocó para Bogotá a la Escuela Militar”. Pero mi papá se fue adonde el profe y le dijo: “Compadre, que le parece si metemos a los muchachos al colegio de monjas”.

(*Close up* de mi cara: se distinguen mis poros y la piel sudada, luego el cambio de mis gestos. Película de terror, yo sonreía y segundos después solo muestran mi boca, mis dientes, mi garganta y la úvula que tiembla que se sacude y campanillea: “¡NOOO!”)

Yahvé y Leviatán no habían permanecido ajenos a mis experimentos teológicos, habían estado ahí escuchándome en esos partidos. Los imagino oyendo mis peticiones antes de los penaltis y cagados de la risa, diciendo: espérate, para que veas lo que se le viene encima. Amangualados contra un pobre cristiano. Ahora ejercían su legítimo derecho a la venganza y me embutían de cabeza en las entrañas de la iglesia católica. Y no solo eso, sino con el batracio de Ramírez, el último americano virgen.

Intenté protestar, pero fui acallado con una de esas miradas de papá que valen más que una cueriza. Al que no quiere sancocho se le dan dos totumas y bien calientes. Sóbate. ¿Ahora quién es el mariquita que estudia con monjas? ¿Quiénes eran los brutos, las brutas, las cerradas y trancadas por dentro? Y fijo que se acuerdan de ti los profesores “lerdos”. ¡Ay! ¿Y cómo era que les decías a los arqueros? ¿Cómo eran las morisquetas que le hacías al público? Te creías con inmundidad. De rodillas vasallo. ¡Perro!

Alumbra donde estés, decía el profesor Ramírez. ¿Cómo era? *Lumina spargo*. Mandarria muñeca e burro. Que tus derrotas sean una victoria. A sacarle el jugo a estos dos años antes del grado. La principal ventaja era que aquí lo que sobraban eran las mujeres, aunque después de Los Cocos mis amigas me parecían imperfectas, mutiladas. Rogué que al menos los curas y las monjas no se acordaran de mí. Pero la venganza es dulce: no solo se acordaban, sino que hubo un pacto entre los maestros para montármela. Además, de ahí para adelante y durante un buen rato me acosaron mujeres descomunales como si se hubiera corrido la voz de que yo me había dejado de una gigantona. Preciso, en el puesto de adelante tremenda vara de premios que me llevaba perdiendo el año porque con su afro no me dejaba ver el tablero. No contentos con eso otra niña igual de grande, estudiante de noveno, estaba dispuesta a hacerme odiar a Graham



Bell por su invento. Parecía un sonámbulo; pensar y pensar en Pantagruela me traía débil, ya no ganaba un pulso, me desconcentraba fácil y lo más seguro: me tendrían banquendo en el equipo de fútbol.

Rezábamos entre diez y doce veces al día, teníamos misa tres veces a la semana, catequesis cuatro horas, estudios bíblicos dos. El profesor de física pretendía hacerme echar raíces al lado del tablero. Para colmo me tocaba salir a recreo y ver a Martica tan linda con ese azul celeste del uniforme. De suerte que ya ese amor se había desvanecido en su totalidad y mis noches eran de Pantagruela, pero no podía resistirme a espiar de vez en cuando a Martica, disimuladamente. No le daría más gusto de saberme a sus pies, atontado por su carita linda. Prefería recrearme en mi secreto amor y reconstruir segundo a segundo esa noche. Pensar en aquella ballena. La memoria me jugaba malas pasadas y como no tenía referencias visuales me tocaba hacer un gran esfuerzo de imaginación para dar cara a algo que no lo tuvo. En el mejor momento de mis recuerdos en vez de rostro tenía una masa de plastilina o una piel resbalosa como un pez. Me aferraba a la esperanza de que no fuera tan grande y que una linda mujer se hubiera disfrazado de gorda para no ser reconocida. Entre las candidatas a ser Pantagruela confieso que tuve a Martica. Esperanzas vanas, sueños de un condenado al cadalso.

Cuando acepté psicológicamente que iba a ser bachiller del colegio de monjas me empezó a ir mejor. Fue Boccaccio quien me ayudó. Husmeando la pobre biblioteca del colegio encontré su *Decamerón* y lo escogí junto a otros Chéjov, Pushkin y Sholójov. Pensaba darles un vistazo somero en la mesa de la biblioteca, antes del toque de campana, mas la insistencia de la hermana bibliotecaria para que cambiara a Giovanni por otro italiano, por ejemplo, D'Amicis, me alertó de que había dado en el clavo. No solo lo

Me aferraba a la esperanza de que no fuera tan grande y que una linda mujer se hubiera disfrazado de gorda para no ser reconocida. Entre las candidatas a ser Pantagruela confieso que tuve a Martica. Esperanzas vanas, sueños de un condenado al cadalso.

presté, sino que de una lo leí sin parar desde ese instante hasta las tres de la mañana. De ahí en adelante no lo guardaba en el maletín, era mi libro de cabecera, era mi escudo y mi estandarte, lo llevaba en la mano con el título bien visible. Me daban ganas de mandarme tejer una cadena en filigrana de oro con la palabra DECAMERÓN. Con que esas tenemos con las monjitas y los curas. Se gozaron todo el Medioevo y el Renacimiento. Aquí estaba yo de testigo. Qué inspiración para estas soledades. En este pueblo en el que las publicaciones de ese tipo estaban vetadas era un tremendo descubrimiento. Éramos unos adolescentes finos, rendíamos culto a las costumbres de Onán con la más alta literatura; con los clásicos y con el *boom* latinoamericano: Bocaccio, Sade, D. H. Lawrence, Miller, García Márquez, Fuentes, Zapata Olivella; cualquier fragmento erótico hallado en la literatura aprobada por el establecimiento era de inmediata y obligatoria divulgación. Nos los sabíamos de memoria, los recitábamos, en eso no había egoísmos, primaba el bien común. Confor-

mábamos comandos que se encargaban de adentrarse en las habitaciones de las hermanas a rescatar las porno decomisadas. Realizamos los primeros juegos florales de literatura erótica que ganó Ramírez por la evidente parcialidad en mi contra del jurado, que no soportaba que hubiera incluido a sus ancestros en mi historia.

Llegaron los intercolegiados de fútbol y lo lógico era que ganáramos pues habíamos heredado la delantera y el mediocampo del Santa Cruz. Pero yo ya no era el de antes, ya no andaba con esa concentración al cien por ciento, andaba flojo y desganado, débil de leer a Boccaccio y de fantasear con mi cetácea. Fui considerado traidor cuando me negué a participar en el campeonato para no enfrentar al Santa Cruz. Me retiraron la palabra, callaban cuando me veían, se divertían en las indirectas, en los apodos.

Cuando suceden cosas así lo mejor es mirar para otro lado, zambullirme de lleno en la trigonometría, en la física, en la química, clavarme en el *Siervo sin tierra* que nos exigía el sacerdote de catequesis en vez de la lectura de la Biblia.

La profesora de “trigo” llevaba rajado a medio pueblo, y ahí se inician mis aventuras capitalistas. A sacarle provecho a estas afiladas de conocimiento, a esas fórmulas, nombres y conceptos que me zampaba letra a letra, número a número. A dos mil pesos examen de catequesis, a tres mil de química y física, a cuatro mil el de trigonometría con derecho a pasar las respuestas a diez estudiantes.

Dos meses me duró el jolgorio capitalista hasta que fueron detectadas mis prácticas por las directivas y me pusieron a hacer exámenes en los que no pudiera soplar a nadie, amén de la matrícula condicional y la regañada que me pegaron ante todo el colegio. Que era insólito este caso en el hijo de un maestro tan serio como lo era el

profesor Dorovna. De esa manera murieron mis iniciativas de libre empresa.

El tiempo y tanto problema me iban haciendo salir del alma a Pantagruela, había ido tergiversando su fisonomía por el olvido; ya no era la mujer inverosímil de la primera vez: era una mujer normal, de mi tamaño, con buen cuerpo. No había sido ella quien había tomado la iniciativa: yo la había conquistado. Era que ella tenía que viajar lejos al día siguiente y nos habíamos jurado amor eterno, que nos volveríamos a “ver” y esa vez habría luz para reconocernos.

El sermón con el que pretendieron hacerme sentir mal me hizo popular en el colegio. Tomé una imagen de loco o de extravagante que me sacó del anonimato; era visto por el resto de estudiantes como una especie de Robin Hood. Perdí el negocio de las trampas en los exámenes, pero me salió una buena tanda de clases particulares de inglés y matemáticas; unas por otras.

Pero la película era otra, tenía que hablar de mi saladera: habían cerrado Los Cocos por atentar contra la moral y las buenas costumbres. Para acabar de rematar me entero que Martica era bastante malita en matemáticas, que estaba a punto de enterrar el año y que le habían buscado profesor, alguien que la ayudara a salir a flote. Y esta es una adivinanza: ¿a quién se imaginan que contrataron? Exacto, al anuro de Ramírez. Fueron dos golpes a mi alma: no solo imaginar que Martica no tuviera claridad para algo tan sencillo como las matemáticas, sino que ahora tendría que soportar verla día y noche con ese metiche; además, la cercanía y la edad de Martica —bordeando los catorce— la harían propensa a ennoviarse con ese batracio de tanto verlo. Ya me lo imagino alardeando y descrestando con ecuaciones sencillas haciéndoselas ver más difícil de lo normal. Y es que mis pesadillas se juntaban, no bien salía de una y creía que mi vida tomaba un curso natural cuando

surgía un nuevo inconveniente. Durante el año y dos meses que siguieron a esa noticia me tocó presenciar la proximidad de Martica y Arturo; intenté contrarrestarlo volviendo a mis prácticas de inserción e intervención del pensamiento, de enamoramiento telepático, pero ese estaba haciendo bien lo que hacía. Lamenté haberle recomendado la lectura de Bukowski, temí por la salud espiritual, moral, de Martica en manos de ese corrupto, pero me tranquilizaba ver que él seguía pensando en brujas, mohanes, niños en cruz, *alephs* y toda esa gama de ilusiones que se había empecinado en embutirse en el cerebro. Es más, él no había perdido la fortaleza al pulsar, seguía igual de casto. Me comenzaba a caer bien. Me le acercaba y le decía: “Hermano mucha coronada la suya, ¿ah?, ¿quién iba a decirlo?, con Martica, la más cotizada del colegio”. Y de inmediato le lavaba el cerebro: “Mucho respeto con esa princesa, ¿no?”.

¡Qué karma! ¿Cuánto tiempo me iban a cobrar los insultos de los penaltis? ¿Qué debía hacer para ser recipiendario del perdón? ¿Qué más me tocaría vivir? ¿Qué tan marginal debía volverme? ¿Asceta? ¿Huir a los playones y soportar una mosquitera infernal, alimentarme de cañandonga, icacos, mangos viches, darme una cueriza con pringamoza? ¿Y luego de eso emergería el superhombre? ¿Tomar el oficio de un barquero y olvidar lo poco que sabía? Fue un tratamiento de desensibilización verlos de la mano y comprobar que a pesar del dolor en el pecho y las lágrimas yo continuaba vivo, iba a salir fortalecido de esta divina venganza, de esta infernal revancha, nada me importaría, sería un verdadero psicópata de tanto fingir no sentir nada.

César sacó de no sé dónde el *cassette* de *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band*, el mejor *long play* de la historia del rock. Me lo prestó y de ahí en adelante mi vida fue dormir escuchando, despertar es-

cuchando, alimentarme escuchando, amarme escuchando “Lovely Rita”. Yo me había vuelto un experto en eso de inventar mujeres y me bastó oír la música para tener una novia nueva, hermosa, que nadie me podía arrebatarse; mía y solo mía, diseñada a mi medida, soñada a mi tamaño. El romance con Rita duró lo suficiente para menoscobar el dolor de ver a Martica y a Arturo y para sentir la melancolía de la separación cuando por fin César decidió que le devolviera el *cassette*.

En último año, contra todos los pronósticos, obtuve las más altas calificaciones en las pruebas de estado. Eso fue motivo de fotos, entrevistas, izada de bandera y exaltación de mi dedicación al estudio. Los mismos que un año antes me habían sometido al escarnio, ahora querían llevarme a todas partes. Mi suerte comenzaba a cambiar, las mujeres descomunales habían dejado de ser mi maldición, algún profesor caritativo había comprendido que la forma más fácil de ver el tablero no era que yo me empecinara en alargarme el cuello, sino cambiar de puesto a mi vecina de adelante. Mi otra admiradora telefónica había conseguido novio y me había olvidado definitivamente, y la nueva hermana rectora, quien era digna de una obra de Fernando Botero, había decidido que el colegio había sido injusto conmigo y que no me podían haber pedido un comportamiento convencional, que mis faltas eran y habían sido menores comparadas a ese orgullo de un puntaje tan destacado a nivel nacional; así que me levantó la matrícula condicional para regocijo propio y de mis padres.

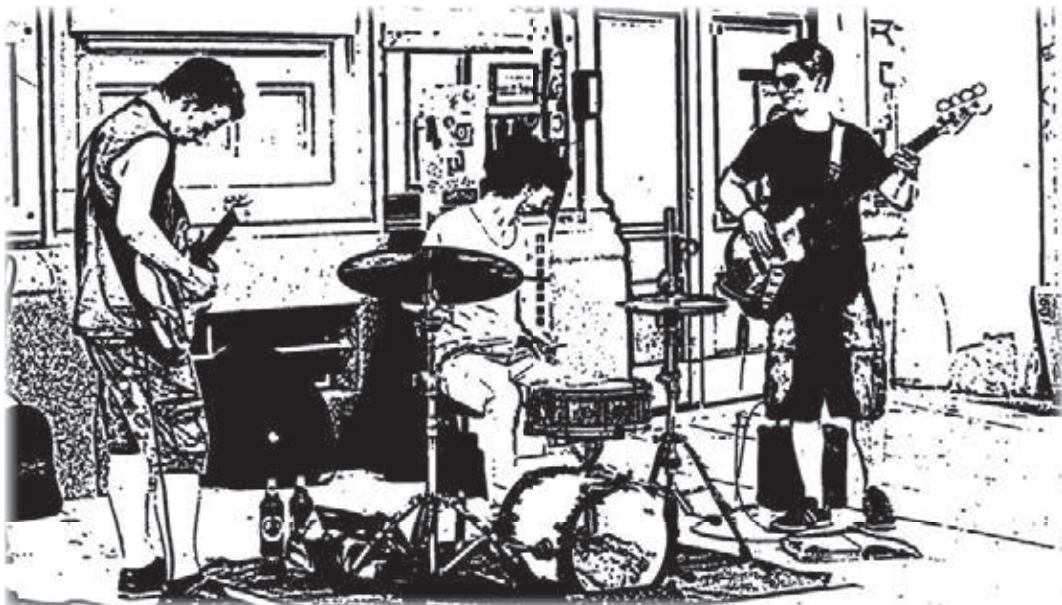
La madre superiora me adoptó como su protegido, lamenté que no hubiera llegado antes. Cuando leyó los discursos de despedida de los candidatos a decir las palabras de grado, confesó que jamás un discurso tan atípico le había despertado tantas nostalgias. Así que contra mis vaticinios —contra mi

empeño en escribir una nota polémica y profana que fuera rechazada por el jurado y dejara en posición de elegido a Rin Rin—, fui designado para tomar la palabra. Y a escribir se dijo. Un discurso de despedida se mide en el número de personas que lloran o ríen y los puse a berrear a todos, aun a quienes no me escucharon y supieron de mi arenga por comentarios de terceros. Yo lo consideré un fracaso porque en realidad había pretendido hacer algo muy divertido, algo que los enfermara de risa o que los indignara y los hiciera largarse del evento. Difícil saber qué podía tener de triste narrar mis goles o mis experiencias iniciáticas con Pantagruela en Los Cocos. Abrazos y más abrazos al bajarme de la tarima. Si este había sido mi infierno en la tierra, creo que lo había pagado.

Con el diploma en la mano me sentí poseedor de una boleta de excarcelación, libre por fin. Tendría que aguantarme el baile, estarme sentado unas cuatro horas tomando con papá, escuchando sus nostalgias, sacar a bailar una que otra nena y gozar lo que se pudiera del sonido de la “Ya se van”, el nombre con que nos referíamos a la orquesta del pueblo, la “Jazz Band”. Mañana estaría liberado de mi condena y

pasado mañana estudiando filosofía y letras o ingeniería electrónica o medicina o geología; me presentaría en la sede deportiva de Millonarios para ser su delantero estrella o del Santa Fe y los fines de semana tendría una banda de rock o un grupo de reggae o de cumbia: todo perfectamente planeado. Frente al conjunto musical nos hallábamos, encaramados en un entablado donde el maestro de ceremonias y el sacerdote habían oficiado durante la sesión de grados. Sonaba ese porro eterno que llaman “La butaca”. Habían encendido mi garganta dos rápidos rones servidos por papá. Desde mi puesto de vigía divisaba toda la fiesta, el redondel de las mesas de adelante en orden circular, el centro vacío para los bailadores. Tomaría otro par de tragos que disiparan el último de mis miedos a que cualquier mujer me rechazara una invitación a bailar.

Primero. Tres candidatas a esta primera pieza, en estricto orden de importancia: Emma, que andaba desnoviada; Elsy que se había peleado con el prometido y me debía dos exámenes; y Patíco de noveno que me sonreía en la cancha de básquet. Martica, improbable, Ramírez la tenía amarrada a la pata de la mesa. Si ninguna salía con nada:



Lucía, que nunca dice no y es diversión segura pues no sabe bailar y se recuesta plena. Y ahí van a sonar baldosas el Mono, Machi, Ri, Perol, Comadreja, Borrachito, Charles, Mañe, Foncho, Checho, Mito y hasta el battracio soñador con Martica. Segundo. Papá habla de sus épocas en que él también era un “duro” y las viejas se lo peleaban. “Pida lo que quiera hoy mijo, que vamos a celebrarlo y nos llevamos después a los muchachos a tomarnos un sancocho de mondongo bien jalao, levanta muertos”. Tercero. Lo pongo a hablar del nueve de abril, de la pensión donde conoció a Fidel. De cómo escapó a las pandillas de conservadores que mataban liberales y a las pandillas de liberales que mataban conservadores. Cuarto. Llega un arquitecto del interior, muy famoso, interesado en que las casas de Mompox se queden tal cual las construyeron hace cuatro siglos, que ojalá saquen carros, tumben antenas, se vuelva a la iluminación con faroles de petróleo, que retornen fantasmas, lloronas, perros que botan fuego por ojos y boca, frailes descabezados, almas en pena por las calles para que puedan venir gringos a pasar par días y se diviertan viendo que aquí todo está intacto, como para una película. Yo meto la cucharada diciendo que todo está incólume y que alguien arriba lo está oyendo porque ya nos quitaron el teléfono, el acueducto fracasó y el agua nos toca sacarla de los pozos, se nos va la luz por meses y que en poco tiempo la mayoría de casas coloniales se van a caer de lo intactas que están porque no hay plata para reconstruirlas. El señor me mira con ganas de que papá me calle, pero papá por primera vez en la vida me da la razón, se echa a reír conmigo y el cachaco puya el burro. Yo estoy feliz, me meto el quinto con papá, y me decido.

Cuando me pare, seré capaz de conquistar a la mismísima señorita Colombia. Para levantarme me meto un sexto que vale por dos y me encamino hacia Mema. Ma-

mita hoy es su día y va a conocer varón; o a ti, Patico, te voy a enseñar a hablar, para que no solo me mires, sino que me digas cuánto te gusto y se te quiten las ganas de casarte con un político; o tu Elsy, que te dejas martillar detrás de las puertas del Colegio y ahora andas chillando porque tu novio se enteró, hoy nos vamos a trillar aquí en la tarima para que sufra. Me parece absurdo que esté sonando “María Barilla” porque debería sonar “Twist and shout”. A cada paso mío, “Twist and shout”. Canto “Twist and shout”. Me doy cuenta de que estoy bailando el porro como un rocanrol y espero que nadie lo haya notado. La distancia a Emma es el trayecto que separa al montañista que agoniza sin oxígeno, agotado, al pie de la cima del Everest. De repente mis pasos se pierden en el espacio y este se alarga, el tiempo se enlentece, como si estuviera en el mismísimo horizonte de sucesos. Este paso ya lo di y este también, camino una banda sin fin, un río que muere donde nace. ¿O será que estoy bailando como Jackson en “Billie Jean”? Y como no voy a la montaña, la montaña viene a mí porque todo es blanco, frente a mis ojos, desaparece Emma, desaparecen las mesas, estoy bailando frente a una gran muralla de nieve, un cerro en avalancha hacia mi cuerpo que me habla:

—¿Baila, Boccaccio?

Levanto los ojos y es la rectora con su cara enrojecida por las champañas que se empinaba. Pensé que era libre, pero fue un espejismo, solo me soltaron de sus dedos y descendí desenrollando la cuerda y ahora retorno a sus manos. Si era malo quedarme sin bailar peor aún es debutar con una monja, con semejante mastodonte que no me da lugar a que responda, me toma por una mano y, como quien arrastra a un perro por la cola, me saca al ruedo, aquí, donde todos me ven. Me toma del brazo, me lanza hacia su centro de gravedad y me sujeta por la cintura con torpeza. Suena el redoblante. Mi

El señor me mira con ganas de que papá me calle, pero papá por primera vez en la vida me da la razón, se echa a reír conmigo y el cachaco puya el burro.

cuello descansa en la base de una guillotina con una cuchilla que cae lánguida, y después platillos y trompetas precipitándose en un porro tapao. Y ella, como si hiciera parte de la banda, intenta un paso brusco adelante sin dejar que me acomode y su rodilla se estrella en mi placer. Siento vergüenza porque de inmediato estoy duro, macizo, y cuando su rodilla regresa estoy más recio aún y no sé si las monjas sepan de esto, pero me da y me da y me da donde es. Donde sepa de qué se trata con seguridad le arrebató el diploma a papá y lo hace pedacitos ante toda la concurrencia; mínimo se me notan las evidencias con este pantalón ajustado. Me arrepiento de haber fregado tanto por esos pantalones tan anchos que me querían comprar. Trato de retirar el cuerpo, pero no hay forma, me atenaza como Júpiter a la más pequeña de sus lunas. Y su rodilla va y viene. Seré el primer graduado expulsado minutos después de la entrega de diplomas. Sepultado entre su ancho hábito intento poner mi mente en blanco para apartar de mí el deseo, pero el deseo permanece, se aferra con sus uñas, con sus dientes, me muerde, clava su ponzoña y decido dejarme llevar.

Estoy agotado por su fortaleza, esta mujer hubiera sido campeona de lucha sumo, es una araña negra y pronto me devorará; al finalizar el baile estaré en sus colmillos y seré su alimento. No quiero mirar alrededor, quiero que a cada giro el suelo

nos vaya tragando como un tornillo que se hunde en la madera, igual a un feroz taladro que horada el piso. Pero los bailarines se abren, se separan unos de otros y comienzan a rodearnos, a hacernos la ronda, a llevar el ritmo con las palmas y la madre va a hacer lo que no quiero que haga, le voy a rogar que no me suelte, que por favor me deje estar así, estampillado a su ropa, a su piel como una lepra incurable, tatuado en su pecho. Pero no, ella de súbito me suelta y me hace girar sobre mi eje, me tira y me hala, me vuelve a hacer circular a su alrededor.

Si esta fuera una tribu agustiniana de Tierra Adentro, deberían arrodillarse ante mí. Si yo fuera una pintura de Grass sería reverenciado por este arte. Soy el dios de la fertilidad, el antídoto contra el mal de ojo, mi intento de aceptar otra religión ha fracasado y aquí voy de regreso escupido a mi secta que me permite ser un marginal. Escultura fálica. ¡Todos a mis pies! Yo también elevo mis brazos, muestro estas alas ocultas y me estiro, llamo a los danzantes a que “formen corro en torno mío y me escuchen” y aplaudo y canto este porro tapao, luzco mis dotes. Soy el más elegante y el más fuerte. Y cuando las faldas se agitan, se levantan y tiemblan en las manos, cuando abanicán buscando apagar este fuego y ríen, sé que me honran. La madre se compadece y me llama a su cuerpo y yo regreso sereno a sus hábitos que huelen a iglesia, al incienso que emana su anatomía.

Con la misma brusquedad con que me había llevado a bailar me abandona de improviso al finalizar “Vaca vieja”.

¿Qué hago aquí viéndola irse otra vez?
—¡No volviste! —le grito.

No sé si me oye porque mi voz parece perderse en la música de la canción que inicia. Ella saluda y dice algo que tampoco escucho.

Con las manos en los bolsillos me siento con fuerzas para ir a buscar a Martica. ■

Rastros de amor

JONATHAN ALEXANDER ESPAÑA ERASO
AUGUSTO ENRIQUE LOZADA LINCE

Cofundadores y coeditores de la *Revista Cultural Avatares*, Pasto.

Es mediodía. Recuerdas, mientras caminas por Eight Avenue, un fragmento de “Soneto de fidelidad” de Vinícius de Moraes: “Puedo decirme del amor (que tuve): que no sea inmortal puesto que es llama, pero que sea infinito mientras dure”. Esas palabras son como los rascacielos: te ahogan. Siempre que recuerdas a Stevie, un calor insoportable te posee: necesitas buscarlo una vez más. (Lo miras con un ramo de rosas blancas; le hablas, pero nunca te responde). Llegas a Green Ville, sobre la esquina de Baskin’s, y bajas por Ninth Street hacia los suburbios. Te detiene un semáforo. Miras más arriba y ahí: un cuerpo, enorme como una franja, atraviesa la calle por el cielo, trazando en el suelo su sombra de cemento. Intentas entender, mas el día ha sido lo suficientemente arduo como para pensar en esas cosas.

El semáforo cambia. Un río de gente se desata. Cruzas el puente empedrado como puedes y, entonces, te encuentras con tu barrio. Triste, viejo. Antes de entrar en el edificio, haces sonar las llaves, demasiado grandes para tus deditos de mesera. En el ascensor, presionas el botón que te lleva al noveno piso; luego, abres tu puerta, la 9009. Dentro suena “Desert rose”, de Sting, y Stevie, que desde hace meses no tiene trabajo, te cocina los últimos raviolis. Vas a su encuentro. Te saluda con un beso cariñoso. Hace lo que puede. El amor siempre hace lo que puede.

—Cariño, ¿has notado que en verano Leevland se llena de gente? —le dices, con la cara brillante y la mirada perdida.

—Por qué dices eso —te responde Stevie, como buscándote con su voz.

(¡Al fin te habla, qué indescriptible alegría!).

—Pensé que lo sabías... —afirmas, y te diriges al cuarto, aún con las llaves en la mano.

Para ti, el amor es como este encantamiento: una frágil pompa de jabón.

—¿Qué te sucede, cariño? —continúa Stevie—. Debes comer, para que llegues con tiempo al café.

—No me siento bien, Stevie —respondes, volviéndote hacia él—. Tener que caminar todos los días... tanta gente con que lidiar... Y tú no estás...

—Lo sé, cariño...

—No lo sabes —interrumpes—. Te fuiste y no volviste... Yo te busco, cada minuto...

Cierras los ojos. Sientes que un viento frío se filtra por los resquicios de las ventanas, por debajo de la puerta; reptas sobre el piso de mármol, sube por las paredes, congela la gota de agua que cuelga de la llave del lavaplatos y alarga la tarde en tu pequeño apartamento.

Abres los ojos. Stevie no está. Corres tras el rastro de pétalos blancos hasta que te ves caer por el puente. Para el gentío eres un jirón de cabello, un pedazo de algo que aletea entre resplandores. ■

MICHEL ANDREA VERGARA LOZANO

Estudiante de Creación Literaria, Universidad Central.

El frío recorre cada una de mis fibras y los músculos de mi cuerpo no logran moverse más que unos cuantos milímetros, arrojando grandes corrientes de dolor a cada una de mis terminaciones nerviosas. Mi cabeza, o quizás el mundo, da vueltas sin detenerse, el tiempo fluye como el agua que logro escuchar a la distancia, mi respiración es cada vez más pesada y siento que parte de mí se desintegra con cada minuto, como si alguien tomara todo aquello que alguna vez fui y lo arrojara a un devenir impredecible de la oscuridad que me rodea.

Aquella sensación tan familiar de desarraigo se ha convertido en mi sombra, que ha sido mi fiel compañera desde la edad de catorce años cuando mi madre y yo tomamos unas cuantas mudas de ropa, a mi hermana pequeña en brazos y la foto de mi padre asesinado once años atrás. Jamás

miramos de nuevo a aquellos que dejamos ni a las tierras de Charambirá en el Chocó lugar maldito por los ríos de sangre, cuyos caudales doblégan todo aquello que por su vitalidad tiene la mínima esperanza de sobrevivir al olvido del mundo. Pronto nos convertimos en una cifra más de los tantos desplazados del país, un grupo de personas cuyos nombres e historias no son conocidos, solo el número de la desgracia.

Ingenuamente, creímos que nuestra vida tomaría un nuevo rumbo en Bogotá, ciudad de oportunidades y de puertas que son abiertas tras unos cuantos golpes en la madera, visión que muchos incautos de los pueblos más alejados asimilan como la luz entre las tinieblas de los grupos al margen de la ley y de las pandillas que aterrorizan cada hogar y corazón. Sin embargo, esto se desmoronó fácilmente y el castillo de ilu-

* Primer premio del Concurso de Cuento para Bachilleres 2017.



siones se cayó sin que pudiéramos reconstruirlo; fueron semanas extenuantes, con el sonido insatisfecho del hambre y la lluvia sobre nuestras cabezas, vendiendo dulces en los buses y pidiendo ayuda en la calle con un cartel de cartón que habíamos sacado de la basura. Los llantos de mi hermana se volvieron cada vez más intensos, el dolor se acentuó y la desesperación inició lentamente a carcomer mi conciencia. En ese punto estaba dispuesto a trabajar en cualquier cosa, incluso la delincuencia parecía un camino rápido y satisfactorio.

Tal vez mis ruegos fueron oídos y los hilos del destino me unieron sin remordimiento a la vida de esos hombres, o quizás también el ser humano posee la capacidad innata de percibir a una persona cuya moralidad flaquea, convirtiéndome sin darme cuenta en presa segura de la telaraña del microtráfico. Aún hoy, que estoy tratando de recordar cada paso que me llevó a este estado, no tengo claro en qué momento inicié con mis actividades de entrega y recepción, solo sé que el dinero, que ahora veo como sucio, logró que mejoráramos un poco nuestra vida. Pero esto conllevó un precio que tuve que pagar, mi propia humanidad se esfumó desde el primer momento en que me dieron un arma; la sensación de poder y libertinaje me saciaron hasta que esta dejó de ser solo un adorno más en mi atuendo y pasó a ser un elemento usado unas cuantas veces. Eran órdenes, obligaciones, unas que no podía desobedecer; al menos ese era el mantra que repetía cada día para convencerme de que en el fondo no disfrutaba lo que hacía.

Algunos meses transcurrieron. Mantenía un rango bajo dentro de la larga jerarquía de matones, pero esto me era indiferente, consideraba por aquella época que mi trabajo requería gran responsabilidad; lo que nunca consideré fue el hecho de que era usado como un juguete: debido a

las escasas consecuencias que debía enfrentar si era atrapado en mis labores, la edad siempre fue un buen escudo. Pero toda esta felicidad aparente se esfumaba cuando recorría las calles con el fin de llegar donde mamá estaba, todos los caminos tan solo me demostraban la vida a la que habíamos sido condenados: personas muriendo en la calle, con sus cuerdas vocales destrozadas a causa de los gritos que clamaban ayuda, su alma cubierta de una capa de odio y resentimiento, mientras la indiferencia de las personas se convertía en la única forma de evitar el constante sufrimiento de permanecer con los ojos abiertos.

Siempre que tenía esos pensamientos, llegaba una palabra a mi mente... *Mokita*, la palabra que alguna vez leí en mis años de estudio, aquellas letras que en Nueva Guinea significan aquello que todos saben, pero de lo que se niegan a hablar, como en el caso de la realidad colombiana.

El tiempo prosiguió en su marcha. Continué engañando a mi madre sobre la procedencia del dinero que otorgaba a la familia y el asesinato se convirtió en una rutina de mis días de trabajo. Pero no toda estabilidad puede perdurar y los últimos recuerdos lúcidos que vuelan en mi mente son aquellos del 5 de mayo de 2015. Mi objetivo: el líder de una de las organizaciones que trataban de tomarse la parte occidental de la ciudad. Quizás debí ser más cuidadoso, pedir refuerzos una vez concluí que sería imposible ganar; sin embargo, ahora que puedo verlo con más claridad, una parte de mí quería morir y esos seis disparos que retumban en mi cabeza son en el recordatorio de la aceptación de la culpabilidad.

Nunca quise ser aquello en lo que me convertí, pero el mundo me arrojó a eso, al igual que a los hombres que me tiraron al río. Ahora lo escucho con claridad, el sonido no proviene de la distancia. Sigo sumergido en las turbias aguas. ■

CIELO GONZÁLEZ

Estudiante de Creación Literaria, Universidad Central.

Mis ojos se abrieron, sin embargo, faltaba una parte de mí, faltaban mis piernas, aunque las pudiera ver. Así como cuando nací faltaban mis oídos y mi boca, aunque siempre han estado allí y pudiera verlos. Ese día mis ojos se abrieron y con ellos tendría que aprender a romper el silencio.

Durante años rompí el silencio con mi cuerpo porque el silencio del cuerpo no existe: cuando los deseos afloran el cuerpo habla, se eriza... se estremece y grita. Eso hacía con mi cuerpo, yo expresaba música, esa que no podía escuchar, mucho menos cantar con voz propia, pero sí podía expresar con la grandeza de mi cuerpo.

Bailar me permitía ser yo mismo, pero gracias a que no podía oír ni hablar, el único empleo que conseguí para no morir de hambre y que me permitía hacer lo me apasionaba fue en un circo.

La directora, Céu, del Circo da Vida me recibió muy amable al principio, me miraba atentamente y en ocasiones me acariciaba el rostro y adicionaba un beso en mis labios.

Me sentía feliz de hacer parte de este circo pues durante años fue el mejor de la ciudad, sin embargo, Céu nos presionaba a perfeccionar nuestros actos con acrobacias cada vez más peligrosas. Mi acto consistía en bailar con elementos como cintas, aros, balones... y en ocasiones me incorporaba a los trapecistas pues era como volar sin alas, ¡un sueño hecho realidad! Solo que el ambiente no era el mejor, pues Céu nos obli-

gaba a entrenar más horas y sin descanso. Mis piernas dolían, del cansancio no me paraba del suelo fácilmente. Mis compañeros payasos vivían malhumorados, cuando en un pasado eran los alegres del lugar y para ellos todo era celebración, mas ahora todo era frustración.

Cierto día llegó la directora Céu y por su cara supuse que estaba furiosa. “¡Nunca hacen nada bien! Ustedes van a hacer que me quede sin dinero, sus estupideces ya no tienen gracia. Eso que ustedes hacen ¡es una basura! Muéstrenme qué es lo que han preparado”. Eso leí en los labios de Céu.

De inmediato todos fuimos a nuestras posiciones, aunque los dolores musculares nos impedían poner empeño en los actos. Uno de los trapecistas sufrió dolor mientras intentaba llegar al otro trapecio y cayó sobre uno de los caballos, pero este del susto corrió y estropeó todo lo que había a su paso. Al ver tanto desastre junto, la furia de Céu aumentó.

—¿Y se atreven a llamarse artistas? Ja. Hay miles de personas bajando todos los días de los buses que podrían hacer eso mismo y por menos dinero y ¿qué creen? ¡no notarán la diferencia! Sigán así y no verán ni la sombra de su salario. Cuándo van a entender que lo que le gusta al público es la fantasía, la acción, el peligro... que cada cosa que hagan sea mortal —leí en los labios de Céu.

No satisfecha, se desquitó con los payasos:

* Segundo premio del Concurso de Cuento para Bachilleres 2017.

—¡Y ustedes qué miran! Son peor que ellos con sus caras pintadas, no sacan ni una risa. Debería botarlos. Pero estoy segura de que no tendrán alguien que les pague como yo. Más vale que mañana lo hagan bien porque aquí las segundas oportunidades no existen. Pónganse a ensayar que nos queda muy poco tiempo. ¡Lo último que vi es una vergüenza! —dijo Céu y se acercó a mí.

Entre señas trataba de decirme que tenía que utilizar el caballo, pues de ahora en adelante tendría que bailar sobre él. Una vez más me acarició el cuello y luego me guiñó el ojo. La verdad, cada vez que ella hacía eso me asustaba, me causaba repugnancia. Una vez traté de decirle que no me gustaba que me estuviera acariciando y en ocasiones besándome en mi contra, pero ella amenazó con quitarme el empleo; además, si yo la acusaba nadie me entendería y mucho menos iban a creerme.

Me resigné y acaté las órdenes de Céu. Intenté llamar la atención del caballo para poder subir y bailar, sin embargo, no lo lograba. Mientras tanto, leía los labios de mis compañeros equilibristas:

—Lo mejor será abandonar el circo —dijo uno.

—No, podría ser arriesgado —dijo el otro.

—Estoy cansado de trabajar y ganar una miseria. Estos chelines no alcanzan para un mercado decente —dijo un equilibrista.

—Conuerdo contigo, pero tengo muchas deudas, además viene otro niño en camino y tengo que mantener al resto de mi familia —contestó su compañero.

Como trapecios sus decisiones iban y venían.

—Te comprendo. Mi madre está enferma y ahora esta déspota directora pretende que nos matemos para hacerle ganar más dinero mientras nosotros cada día es-

Una vez más me acarició el cuello y luego me guiñó el ojo. La verdad, cada vez que ella hacía eso me asustaba, me causaba repugnancia.

tamos más miserables —decía el equilibrista que saltaba en la cuerda.

Llegó el día de la gran presentación. Céu estaba preocupada por la perfección y nos mandaba de un lado para el otro. Todos hicimos un poco más de lo que siempre hacíamos, hicimos lo que Céu nos había pedido poniendo nuestras propias vidas en peligro.

Llegó mi turno. Logré subirme al caballo con miedo, tuve un dolor en el pecho que me hacía sentir vacío, menos que nadie, con ganas de emitir un grito, pero no había oído en la tierra que lo escuchara. Al estar sobre el caballo mis piernas temblaban. Cerré los ojos, intenté cantar con mi cuerpo, romper el silencio. El caballo empezó a trotar y entre tanto yo daba algunos giros y tocaba música con mis pies. Solo podía pensar en que ya casi iba a terminar; me preparé para el salto final. Y entonces caí. Expresé dolor, no podía gritar. Céu acudió, pero no para ayudarme. “Florentino párate, te están mirando”, me decía. Yo le contesté que no podía. “Que te pares o estarás despedido”, me increpó. No pude más y caí inconsciente; dejé de escucharla porque no recuerdo más de aquel día.

Desperté en este hospital, donde me avisaron que mis piernas no volverían a romper el silencio, no volvería a ser yo. Un silencio se sumaba a mi vida. Llegaron unas enfermeras.

—Buenos días, señor Florentino —dijo una de ellas.

—No te desgastes. Él es sordo —dijo su compañera—. ¿Te enteraste de que el circo que estaba allí se acabó? Todos sus artistas renunciaron, pero su directora salió bien librada pues se forró los bolsillos de dinero ya que su último show fue un éxito. No se sabe nada de su paradero, pues escapó para no tener que pagar por un accidente que ocurrió. Desapareció como palomas en sombrero de mago.

—Ahora entiendo, por eso había unos payasos en la otra esquina alegrando niños. Pero la policía los sacó a la fuerza por in-

vadir el espacio público. Y a los contorsionistas que estaban pidiendo monedas en el semáforo les robaron lo poco que habían logrado recolectar —afirmó la enfermera.

Mientras leía sus labios y me enteraba de la suerte de mis compañeros, una lagrima salía de mi rostro, una profunda tristeza me invadía. En ese instante entendí que el silencio de la mirada no existe porque los ojos sienten... hablan con lágrimas... brillo de alegría... nada se callan.

A partir de ese día rompería el silencio con mis ojos, quedando para siempre en silencio con mi cuerpo. ■■



Popocatépetl, México, 1981.

Santiago Harker: retrospectiva

Cuando era niño acompañaba a mis padres a recoger a mis tíos al aeropuerto. Mi tío trabajaba para Pan American que era la aerolínea que volaba alrededor del mundo hace unos cincuenta años. Yo pensaba entonces que lo que quería era vivir en el mundo aeronáutico y trabajar para una aerolínea en alguna parte del planeta.

Estudí ingeniería en Colombia y luego me fui a Inglaterra para hacer una maestría en Transporte Aéreo. En 1975, cuando llegué a Europa a trabajar, pues no tenía dinero para estudiar y vivir, empecé a viajar en *autostop* y muy pronto me di cuenta de que lo que me hacía feliz era el viaje, no los aviones.

En todo caso, hice una maestría en Administración de Empresas, pero ya tenía

claro que lo que quería era viajar y conocer el mundo.

Viajando entendí que no iba a casarme y a tener familia porque me gustaba conocer el mundo y viajar era para mí un evento solitario. En muchos de los países que conocí, cuyo idioma no hablaba, tenía que aprender de esas culturas observando y pronto empecé a hacer fotos para documentar esos viajes.

Yo soy una persona tímida y al comienzo me dediqué a hacer fotos de paisaje, pues me incomodaba acercarme a la gente; las fotos de personas las hacía con un telefoto de 105 mm. En 1994, cuando me gané una beca para estudiar en el San Francisco Art Institute por un año, empecé a hacer fotos más cercanas de las personas,

pues todos los días debía hacer fotos de calle. Desde entonces, me acerco sin problema, con lentes de 50 y 35 mm.

Una gran parte de mi trabajo incluye fotos divertidas porque yo la paso bien cuando viajo. En ocasiones, también tengo fotos duras porque lo que estoy viviendo me impacta y quiero transmitir ese sentimiento al lector de mis fotos.

He hecho casi siempre color, aunque empecé como todos, en blanco y negro; sin embargo, considero que el color tiene una variable más, gracias a la cual puedo lograr aquella transmisión.

En los últimos años he hecho también reportería gráfica y me he dado cuenta de

que puedo hacerlo bien. En los años ochenta trabajé para revistas, pero pronto noté que no era lo mío y que mis viajes tenían prioridad, así que me dediqué a los libros documentales y de eso he vivido por más de veinticinco años.

A mi generación le tocó un drama pues la generación anterior de fotógrafos nunca nos enseñó lo que ellos sabían ni nos facilitó contactos: nos tocó empezar de cero. No quiero que eso le suceda a la generación que viene ahora; durante más de doce años he enseñado todo lo que sé a los nuevos fotógrafos y espero que, en pocos años, muchos nuevos y grandes fotógrafos aparezcan en Colombia. ■■



Popocatepetl, México, 1981.





Parangritis, Java, Indonesia, 1981.



Valle de Manang, Nepal, 1981.



Annapurna II - 7943 m.

Valle de Manang, Nepal, 1981.



Landmannalaugar, Islandia, 1990.



Landmannalaugar, Islandia, 1990.



Landmannalaugar, Islandia, 1990.



Landmannalaugar, Islandia, 1990.



Venecia, Italia, 1990.



Venecia, Italia, 1990.



Útica, Cundinamarca, 2000.



San José de Isnos, Huila, 1992.



Potreros, volcán Chiles, Ecuador, 1994.



Olmedo, Ecuador, 1994.



San Francisco, California, 1994.



San Francisco, California, 1994.



Manaure, La Guajira, 1997.



Jeisparú, La Guajira, 2000.



Ogden, Utah, 1995.



Las Cruces, Nuevo México, 2004.



Santiago de Cuba, Cuba, 2016.



La Habana, Cuba, 2016.

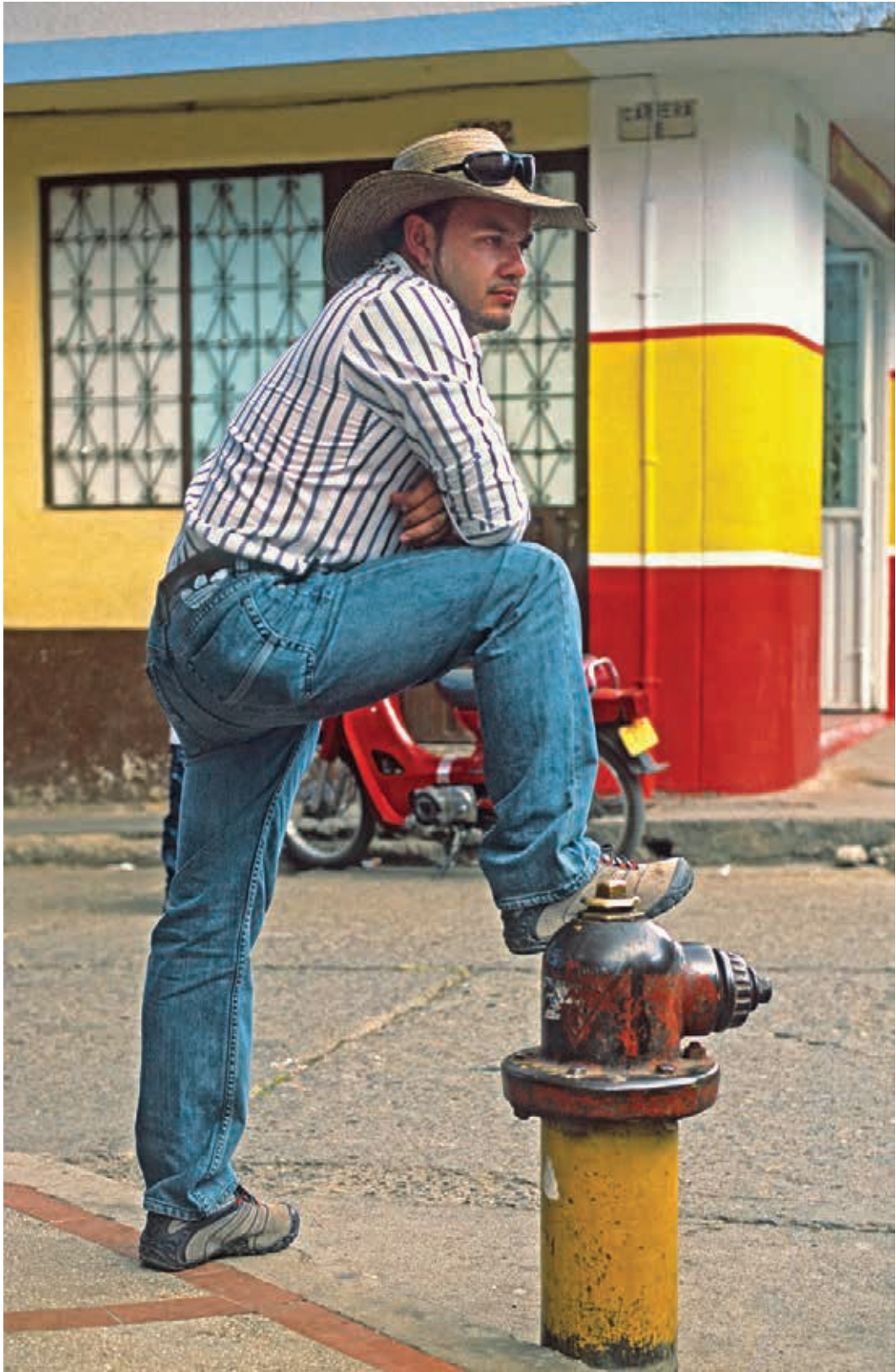


Henry Price, *El peñol de Guatapé*, 1853, acuarela, Biblioteca Nacional.



Guatapé, Antioquia, 2012.





Málaga, Santander, 2009.

Benhur Sánchez Suárez: la vida en *Esta noche de noviembre*

JORGE EMIRO PINZÓN PINTO

Psicólogo y docente universitario.

*Esta noche de noviembre revive en mí
tu voz con ribetes de sentencia.*

BENHUR SÁNCHEZ

Llegamos a Ibagué rondando el mediodía y una llamada nos ubicó de inmediato en la zona y el edificio. Días antes habíamos quedado con el maestro Benhur Sánchez de visitarlo y conversar sobre el tema de investigación que nos ocupa por este tiempo. Al entrar a su apartamento nos recibieron el escritor y su compañera con una cálida y generosa bienvenida que, acompañada de un delicioso café de la región, nos hizo sentir cómodos, como en nuestra casa. Así es Benhur Sánchez.

Casi inmediatamente inició la conversación y al momento supe que algo se movía entre telones, que a la par de la conversación sobre el maestro Fernando Soto Aparicio se iba también tejiendo otra conversación, la de la propia existencia del maestro huilense, sus vivencias, sus motivos y sus reflexiones. Solo cuando ya de vuelta comencé a leer su relato *Esta noche de noviembre*, obsequio de Benhur, supe que esa conversación estaba ahí en esas páginas dibujadas con acontecimientos, sueños y añoranzas.

—*Esta noche de noviembre* es, como dicen algunos, un libro de confesión personal, un texto que permite entrar en la intimidad del autor a través de la conversación con Laura, la madre que se sigue añorando. Este

libro es confesión y es conversación sobrecogedora, como una catarsis necesaria...

¿Y si conversamos, Laura? Siento esa necesidad. O mejor, tú me escuchas y yo me hago a la idea de tenerte al frente, como antaño, para desahogarme. ¿No crees que sea bueno desnudarme ahora para revisar mi vida con ánimo enriquecedor, aunque corra el riesgo de hundirme en los lamentos o en la amargura de la insatisfacción?

Tú sabes que hay algo en mí que no me satisface, aunque tú no tengas la culpa. Quizá tampoco la tenga el universo de cemento y mediocridad en el que me ahogo ahora, ni la ansiedad por el paisaje que busco al final de este camino que no sé dónde culmina. Pero tú me enseñaste que la insatisfacción bien manejada, como la ambición controlada y creativa, impulsa al hombre por sendas de crecimiento y momentos de felicidad. Por eso mi convocatoria de esta noche para que me escuches y me limpies de ideas y fuerzas adversas, aclares mis dudas por lo que he hecho o haya dejado de hacer e ilumines de nuevo mi senda de mañana.

—Laura es el personaje de este relato. Es la mujer que escucha, es la madre sabia que ha permanecido en el tiempo dispuesta a decir las palabras precisas en el momento en que se precisan...

Es la propuesta que siempre se requiere hacer, hablar con quien lo escucha a uno, hablar con quien habla para acoger.

... Y muy a propósito de mi lectura de Vargas Vila y un comentario hecho... me pe-

diste que no hablara de oídas, porque no admitiste que mi reacción se fincara en los conceptos de Serafín y no en mis propios descubrimientos.

El fanatismo, me señalaste, es una forma de la ignorancia que no deja que seas tú mismo. Debes atisbar las caras posibles de las cosas, para que tengas una visión más clara y así puedas escoger el camino que consideres el correcto. Solo si conoces la opinión de los otros puedes aprender a refutarlos o, si te parece mejor, unir tus conceptos a los suyos.

Lo que digas debe brotar de lo más hondo de tus convencimientos y esperanzas.

—En esta conversación con Laura es inevitable que afloren sus recuerdos de la vida vivida, la niñez, la adolescencia en un pueblo que en ese momento no dimensionaba el mundo de la cultura y sus personajes...

Pitalito era entonces un poco la angustia de papá por vivir, tu Serafín de toda la vida, y tu angustia por hacernos vivir sin molestias ni carencias. El aire tenía el aroma de los ocosos del parque y algo del olor de la guayaba se detenía en nuestra piel y fustigaba nuestro instinto... De nuevo hieren mis oídos las rancherías estridentes que madrugaban a inaugurar el día más importante de la semana, cuando tú salías con el sol para proveerte de lo necesario y asegurarnos las tres comidas diarias. También regresan las lluvias torrenciales de junio y el resoplido de los caballos alineados cerca de la tapia.

Pero... recuerdo el callejón de heliotropos florecidos que separaba nuestra casa de los potreros y el ganado de Ángel María Molina y de las cantinas ruidosas de los sábados. Por entonces, el ideal de la superación era estandarte en tus concepciones y en ella fincabas mi desarrollo y se acunaba tu esperanza.

Teófilo, mi profesor de literatura, estaba ahí para impulsarme a soñar, a leer y a escribir, lanza en ristre con su Quijote de la Mancha. Tenía el perfil del profesor que debe existir en los colegios y universidades del país,

—Como les sucede a casi todos los que escriben bien, las primeras lecturas resultan clave para perfilar los deseos del futuro escritor.

ese que yo pensaba asumir cuando saliera de la Normal Superior para enfrentar la vida. Bien diferente a mis otros profesores que siempre me negaron la posibilidad de la creación, me calificaron mal por mi letra y no por mis conocimientos y se burlaron de mis sueños y los de Serafín, bichos raros en el pueblo.

... Tampoco renegaste de tus padres porque te desheredaron cuando decidiste casarte con un músico, poeta, pintor y sastre, bohemio por añadidura. Mi viejo, Serafín, personaje de mi novela Memoria de un instante. ¿Recuerdas que lloré diez años con las diez versiones que tuve que escribir hasta lograr humanizarlo y volverlo personaje de novela?

Solo ahí logré valorar el heroísmo de tu vida, el cambio brusco que el destino te impuso al pasarte sin contemplaciones de ser consentida y mimada por mis abuelos, con fortuna y futuro asegurado, a la dura sucesión de madrugadas junto a tu máquina de coser para garantizar nuestro sustento...

—Como les sucede a casi todos los que escriben bien, las primeras lecturas resultan clave para perfilar los deseos del futuro escritor. En el caso de Benhur Sánchez, las lecturas que recorren los clásicos de la literatura, van desde *Los miserables* hasta la prolifera Corín Tellado...

Entonces sentí el impulso de quedarme en casa junto a la pequeña biblioteca de Serafín para abrir la puerta de esos mundos que permanecían a la espera de alguien que los recorriera curioso para la alegría del espíritu. ...

devoré sin ninguna guía de lectura, Barrabás, de Pär Lagerkvist; El judío errante, de Eugenio Sue; Los tres mosqueteros, de Alejandro Dumas; María, de Jorge Isaacs; El alma del pasado, de Arturo Suárez; El retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde; Los miserables, de Víctor Hugo; La noche de San Bartolomé, de Ponson du Terrail; Madame Bobary, de Gustave Flaubert y una buena dosis de novelas del Oeste de Marcial La Fuente Estefanía. De tu taller extraje un puñado de historias que Corín Tellado publicaba en Vanidades, esa revista que tú coleccionabas para que tus clientes encontraran el modelo de moda y yo furtivo las raptaba para descubrir el esquema del rico con la pobre, o del pobre con la potentada, que Corín repetía hasta el infinito.

—Indudablemente, Laura resulta determinante para que usted tome, muy pronto, la irreversible decisión de seguir el camino de la escritura, de ser un escritor...

Siempre he creído que escogí el camino correcto porque tú me inculcaste, sin imposiciones, que cada cual debe responder a su vocación e oficio para eludir la amargura de una vida prestada y sin identidad.

Nunca me reprochaste que escogiera el camino de la literatura como mi forma de in-

sertarme en el mundo... Por el contrario, alentaste mis balbuceos y esperaste a que después de gatear por la palabra lograra en día deambulante erecto.

Tú me metiste en la literatura, no te rías.

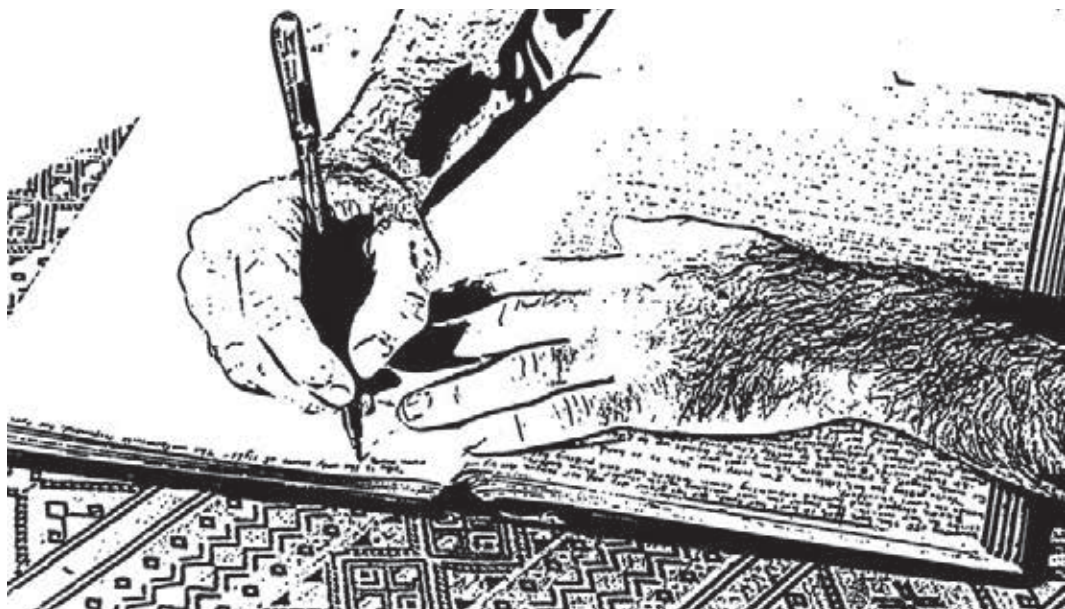
Sin entenderlo, escribí unos versos que te leí junto a tu máquina de coser y creo que tu amplia sonrisa fue de aprobación y con ella sellaste mi destino.

En verdad, Laura, no sé qué hubiera pasado conmigo, si hubieras sido distinta. Con seguridad hubiera seguido con mis cuentos y novelas, porque tú sabes que existe la vocación y yo nací marcado por la pasión de escribir. Lo cierto es que no me demoré en seguir mi vocación por la condescendencia de tu ayuda y el ambiente con que tú y Serafín nos rodearon desde niños.

En tu nombre no he hecho otra cosa que soñar con una gran obra y en ello me afano y me encanezco.

—Pero hubo un primer libro, siempre hay uno, que como suele suceder queda solo para contarlo, como anécdota...

Con los primeros textos que escribí en la máquina que Serafín usaba en la alcaldía, conformé un tomo único... Eran palabras rojas o negras según el desgaste de la cinta de esa má-



quina de escribir. Le puse pasta de cartón. La portada la ilustré con un autorretrato a pluma y su interior lo dividí con dibujos míos de mujeres desnudas y paisajes lunares. Quedó como un bello volumen. Lo titulé Después del recuerdo. Cuando lo observé acabado sobre mi mesa empecé a sentir que podía llegar a ser algún día escritor.

Tenía 17 años, corría el año 1963, terminaba mis estudios secundarios y creo que tú presentías mi desarraigo, mi ambición de volar por cielos más abiertos.

—Serafín, su padre aparece tras bambalinas, pero a medida que transcurre el relato, va creciendo también en importancia e influencia...

... Quizás también, recordabas cuando mi padre Serafín Sánchez, fue puesto preso por sus ideas de libertad y en tu piel se erizaba de nuevo la imagen de mi abuelo.

... Tal vez imaginaste que la limitación de Serafín fue no haber recibido un cartón de estudios, a pesar de la sabiduría que sus lecturas y su dedicación personal habían marcado en su semblante, y al verme metido entre libros de gramática o de química en la Normal Superior, pensaste que mi camino iba a ser más claro y menos duro...

... ¿Recuerdas que Serafín comentaba que Marina era novia natural de cada nuevo comandante del puesto de policía? Tú sabes que papá era muy sarcástico y utilizaba otras palabras para indicar cada relevo y tú te reías, yo no sabía si de su chiste o de mi asombro, pues me era difícil contrastar su desfachatez con la ternura de su sonrisa...

... Después Serafín comenzó a llevarme a sus tertulias con sus amigos donde, acurrucado en un rincón, presenciaba sus discusiones literarias... Aún me parece escuchar la voz grave de Jorge Correa Palacios que dejaba transcurrir, con acentos pausados y precisos, el “Nocturno”, de José Asunción Silva; la “Canción de la vida profunda”, de Porfirio Barba Jacob; “Éramos tres los caballeros”, de Alberto

Ángel Moya; “La casada infiel”, de Federico García Lorca; y “Si quiera se murieron los abuelos”, de Jorge robledo Ortiz...

... A veces los bambucos y pasillos, que Serafín componía con su bandola, se aquietaban en la mirada turbia de sus contertulios... El sábado era entonces un día memorable.

... Serafín era escritor, pero yo no lo veía así, sino como a un papá que escribe... y su humildad era tal que, por entonces, me pasaba sus escritos para que se los corrigiera. Mi maestro se bajaba a mi nivel y me pedía que le ayudara. ¿Cómo podía sospechar entonces que él quemaría todo cuanto había escrito, frustrado ante la indolencia de sus contemporáneos?

—Trabajar en otros oficios como empleado y escribir como oficio de fin de semana ¿retrasó los desarrollos de su obra?

Cuando se es escritor de fin de semana o de tiempo libre, como sucede conmigo, por trabajar en otros oficios para conseguir lo del sustento, se corre el riesgo de perder continuidad o se hace más largo el proceso para llegar a la obra terminada.

—Y su relación con lo político y lo ideológico, en su obra y en lo personal, le ha procurado también uno que otro tropiezo...

... Sucedió, Laura, que a un gringo, Raymond Williams, santo y sabio, como los vemos cuando los recibimos, e invaden con sus nobles propósitos, se le ocurrió ver en mi obra, a través de sus esquemas, un carácter político manifiesto y acuñó ese concepto sin que hasta ahora alguien haya intentado desvirtuarlo:

El cadáver —dijo—, como La noche de tu piel, es una novela de índole abiertamente ideológica. Es una llamada a la toma de conciencia por parte del proletariado.

A este comentario se sumaron otros locales como el de Diógenes Fajardo diciendo: El análisis del texto (Venga le digo) desde la perspectiva de lo referencial, lo artístico y lo estético, permite comprender que este relato maneja un discurso ideológico que se sitúa en un espacio intermedio entre la historia y la literatura.

Pero yo no soy político. Mucho menos demagogo, y tú lo sabes, Laura. Reflejar la realidad no es sinónimo de discurso partidista, de proclama o de pancarta, ideas tan en boga por los años sesenta, cuando comencé a mostrar mis primeras producciones. Aún hoy se manejan estos calificativos. Con ellos se intentaba desacreditar autores, descabezar futuros y se hacía énfasis en lo dicho y muy poco en la forma de decirlo. No se indagaba con nuestra obra en el arte de escribir, sino en quien era contestatario para tildarlo de izquierdista o comunista y desterrarlo de los olímpicos en que se dividía la patria literaria.

—Pero abordar temas como la violencia, necesariamente pasa por tocar temas políticos.

Sí claro, pero paradójicamente, quienes navegábamos el tema de la violencia y la realidad del país fuimos mirados con desprecio y se nos tildó de provincianos ignorantes.

... Pero no era así, y tú lo sabes. Ni La noche de tu piel, mi primera novela escrita, ni El cadáver, publicada en España, ni Venga le digo, novelas que tú leíste incrédula y orgullosa, son obras partidistas sino de un hondo contenido social, que no es lo mismo. Son solo reflejos de la conducta humana y no conducción del pensamiento.

—Algo similar también en relación con la ética y los aspectos morales...

Entonces pensé, mientras comíamos, en tantos que andan por medio mundo burlándose de otro medio.

He descubierto, Laura, que el engaño hace parte de nuestra cultura, te comenté para sostener la conversación, y tomé el libro preciso de uno de los anaqueles de mi biblioteca.

Te leí:

Algunos afirman tranquilamente: los primeros veinte millones se hacen de cualquier manera, que la honradez viene después, poco a poco; haga plata y no explique cómo.

Así lo escribe el jurista Horacio Gómez Aristizábal, al exponer las características del

Por eso no es bueno ser dos personas a la vez, una que escriba y otra que viva, concluiste, tus manos artríticas sobre la mesa, tu mirada fija en mí como si auscultaras mi comportamiento.

hombre colombiano, te comenté, acariciando el lomo del volumen.

También yo escuchaba en la plaza de mercado, me replicaste, esta copla, a manera de sentencia, que tu papá recitaba en chiste algunas veces:

*Consigue plata, hijo mío,
consíguela honradamente
y donde no te vea la gente
consigue plata hijo mío.*

Así somos. ¿Cuántos no predicán una cosa y en privado practican su contrario?

Por eso no es bueno ser dos personas a la vez, una que escriba y otra que viva, concluiste, tus manos artríticas sobre la mesa, tu mirada fija en mí como si auscultaras mi comportamiento.

Sí, Laura, uno debe ser íntegro... Muy pocos son sinceros en la amistad. Algunos, bien escasos, son íntegros en su vida y en sus obras.

Tal vez por eso yo prefiero, Laura, el prestigio antes que la fama. Con el prestigio se gana respeto, se preserva la libertad y el mundo íntimo que es tan caro al acto de crear.

—¿Y la importancia de la crítica, de los críticos y el valor de los premios?

Decidí enviar La noche de tu piel, mi primera novela, al concurso nacional que patrocinaba Esso Colombiana. Había firmado con el seudónimo de XO. Fui seleccionado para el premio. Algunos dijeron que los jurados se habían equivocado conmigo, porque en las no-

ticias atribuían mi original a Manuel Zapata Olivella, ya figura nacional, y se encontraron con que había disputado el premio con Héctor Rojas Herazo, también pilar de nuestra historia literaria contemporánea. Aún no sabían que el autor de esa novela era un maestro de escuela, provinciano por añadidura. Los más acerbos detractores de mi primer éxito fueron tus vecinos de antaño. Tal vez no lograban admitir que el hijo de un sastre y una costurera pudiera llegar a figurar tan alto... Salí seleccionado en España en 1968 con la misma novela, en el premio Planeta, en compañía de Fernando Soto Aparicio, otra figura nacional de gran renombre. Al mismo tiempo, volvía a figurar en el premio Esso con mi segunda novela La solterona.

Hoy, la verdad, Laura, esos comentarios (de críticas malaleche) me desequilibran porque interfieren en el proceso natural que, por ser un acto de comunicación, debe cumplir la literatura: yo escribo, este es mi libro, alguien lo divulga y tú me lees, te agrado o me rechazas. O cuando, por indiferencia, se hacen los sordos y ciegos para que no se conozca mi trabajo. Y tú sabes, Laura, que la indiferencia es otra forma de maltrato y una manera de perseguir a quien trata de hacer bien el oficio que le ha correspondido. Como tantos trabajos e historias sobre la literatura colombiana, donde no se encuentra el menor atisbo de la existencia de mi trabajo literario.

Sé que uno debe sentir orgullo por lo que hace, y sobre todo si lo hace bien, pero no hasta el punto de despreciar a los otros.

—El papel y el sentido de la escritura, así como el escribir, son para usted actividades humanas imprescindibles, desde siempre, como que, si no se hicieran, el ser humano no trascendería...

Quiero decir que la manía de pasar al papel lo que me sobrecoge o entusiasmo sigue siendo el impulso que amontona palabras en los archivos de mi computador, sin proponerles un destino al desahogo.

A raíz de una discusión contigo, Laura... comencé a entender que la literatura no es solo escribir, sino también pintar y por eso es arte. Lo que le queda a uno de los libros no son las palabras, sino ciertas imágenes y algunas escenas que acuden a la memoria con cautivadora persistencia.

... Pero, si la literatura es un oficio, hay que aprender a manejar la materia y la herramienta. Hay que saber pulir el texto para lograr la feliz conjunción entre lo que quiere decir y la palabra escrita.

Por eso cuando me preguntan, Benhur ¿ya escribiste las diez cuartillas de hoy?, sé que aluden a mi disciplina y no a que invente cada día unas nuevas. No. No las invento a diario y tú lo sabes. A diario reinvento las ya escritas. Las reescribo. Voto las diez de ayer, entierro las de hace años aunque, sin que me lo proponga, renazcan en la pantalla como si me enrostraran el olvido.

Aún tejías con tus manos retorcidas pequeñas carpetas en croché, remendabas mis camisas y ponías los botones que le faltaban a mis pantalones. Mi trabajo me daba por fin el prestigio que tú soñabas y te sentías orgullosa porque mi mundo personal comenzaba a girar en el universo de la literatura.

—Hay un especial afecto suyo por los talleres literarios y en especial por Contracartel.

Siempre me han gustado los talleres literarios. A ti te gustaban, no lo niegues. Te alegraba que nos reuniéramos los sábados en el apartamento, aunque renegabas al final porque la mayoría terminábamos borrachos. En el fondo sabías que eso de la lectura y el licor hacían parte de nuestro desahogo... O tal vez sentías que Serafín caminaba en nuestro grupo y en nuestras risas él también se reía y en nuestro llanto nostálgico también él lloraba las negaciones de su vida.

Yo hice mi primera tertulia, a manera de taller, en la casa paterna, ¿la recuerdas? Estaba a punto de ser Maestro Superior y había formado un grupo que llamábamos Los desa-

daptados. Sin saber aun lo que significaba el nadaismo ni por qué los papelípolas andaban de pueblo en pueblo haciendo recitales, habíamos asumido actitudes parecidas.

Me gustan los talleres literarios. Yo fui criticado por, Laura, por entrar a participar en el taller literario Contracartel en 1980... cómo un escritor como yo, que había publicado varios libros, toma parte activa en un taller de principiantes, Contracartel, que fundaran en 1978 Alonso Quintín Gutiérrez, Joaquín Peña Gutiérrez y Andrés Elías Flórez Brum.

Lo que sucedió, Laura, es muy simple: yo tuve un éxito literario prematuro en 1967 a los 21 años, pero eso no garantizaba que hubiera logrado la maestría necesaria para sentirme todavía escritor.

... Por eso soy afecto a los talleres literarios. Quizá no tanto aquellos de corte académico y currículos, sino los del ejercicio libre del manejo de la palabra y la lectura, donde se comparta la creación, en consenso se busquen los errores y en definitiva cada cual decida lo que debe hacer con su trabajo... Por eso me enorgullezco de pertenecer a la historia del taller literario Contracartel y de ser un aprendiz de escritor, un principiante permanente...

De pronto nos damos cuenta de que el tiempo ha pasado demasiado rápido, porque ya es la tarde y porque un tercer café nos lo indica. Quisiéramos seguir conversando con el escritor, con la persona, con el ser humano, pero los otros compromisos adquiridos nos lo impiden y comprendo que me falta tiempo imaginado para abarcar todo el universo escrito en su relato. Entonces el maestro Benhur y yo cerramos esta conversación paralela acudiendo nuevamente a *Esta noche de noviembre*:

Por eso estoy aquí, solo en esta madrugada, desgarrándome, como si compartir catorce libros no fuera suficiente, como si acumular treinta años detrás de la palabra justa fuera un soplo, un mínimo rayo de luz en el imperceptible pestañeo del tiempo.

Gracias maestro... 

Referencias

Sánchez, B. (2003). *Esta noche de noviembre*. Bogotá: Editorial La Serpiente Emplumada.

El trasfondo social que pone en jaque al espectador en la película *La mujer fantástica*, de Sebastián Lelio

LUISA FERNANDA TRUJILLO AMAYA

Docente de Creación Literaria, Universidad Central, poeta y ensayista.

Durante el mes marzo de 2018 tuvimos la oportunidad de ver en las principales salas del país la proyección de las películas nominadas a los Premios Óscar de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood. Quienes como yo somos seguidores de las nuevas producciones cinematográficas vimos en el film *La mujer fantástica*, dirigido por Sebastián Lelio, una producción que se distinguía por su planteamiento social, su impecable guion y la excelente actuación de su protagonista transgénero, Daniela Vega, quien encarnó el personaje protagónico de Mariana.

En una primera lectura, la película nos cuenta la historia de amor de una mujer transexual y un hombre heterosexual, bajo el acertado tratamiento del melodrama; sin embargo, al desentrañar el tejido de la historia, su argumento va más allá de eso. A través de una impecable actuación, la protagonista subraya aquellas rutas infranqueables de la intimidad del ser humano y de la exposición social en una sociedad ideológicamente uniformada, que le juega a la hegemonía de los valores, bajo una creencia que conlleva el mantenimiento de la incompreensión, la intolerancia y la no aceptación de la diversidad que somos. No en vano *La mujer fantástica* fue seleccionada para competir por el Oso de oro en Berlín,

festival en el que se llevó el premio a mejor guion cinematográfico; asimismo, fue galardonada como mejor película de habla no inglesa en la 90.^a edición de los Premios Óscar y ganadora en la categoría de mejor película iberoamericana en la 32.^a edición de los Premios Goya.

Pero, para poder hablar de ella, hay que ir por partes. ¿Quién está detrás de esta película que lleva un nuevo Óscar a Chile, después de varias nominaciones a algunas películas como *Actas de Marusia* (1976) y *Alsino y el cóndor* (1982), de Miguel Littin; *Historia de un oso* (2014), de Gabriel Osorio y Patricio Escala; y *No*, de Pablo Larraín (2012)? En Colombia, el trabajo más reconocido de Sebastián Lelio es su anterior película, *Gloria* (2013), que narra la compleja psicología de una mujer de clase media que enfrenta su soledad y los cambios físicos que la alejan del estereotipo de belleza establecido y que, a sus sesenta años, tras una separación, no renuncia a encontrar el amor. Esta obra fue vastamente galardonada y comentada por la prensa y crítica internacional.

Lelio es un director que ya nos había demostrado su coraje y dignidad para tratar temas de difícil aceptación social en Chile desde su primer largometraje llamado *La sagrada familia*, película en la que cuestio-

na las relaciones familiares y su estructura como micropoder dinamizador del canon social. Sus películas han tocado conflictos, prejuicios y la doble moral que en las sociedades de hoy deriva en hipocresía. De esta manera, propone un ejercicio de los valores, en el que las personas se debaten entre las posibilidades de comunicación que les ofrece el desarrollo de las nuevas tecnologías y la comunicación global de la homogenización de los comportamientos que mantienen el *statu quo*.

El cine de Sebastián Lelio lleva al espectador a cuestionarse y replantearse hasta dónde su postura alimenta el miedo o hasta dónde prefiere cubrirse de una coraza, en apariencia protectora, pero que no es más que defensiva, reactiva ante una realidad que nos supera: la realidad del propio “yo”. En sus películas la estrategia se aleja de la denuncia para extractar de la cotidianeidad las situaciones que se transforman en dilemas sociales. Los personajes —o, mejor, personas del común— hacen que el espectador se identifique con ellos en su cotidianidad. Todo es común en sus recursos, pero un “común” que se oculta o se niega socialmente. Mediante sus personajes, Lelio consigue que ante la pantalla emerja aquello que somos. Cada personaje se asoma como una señal que anuncia al espectador: “no soy yo, puedes ser tú, eres tú. ‘Yo’, el personaje, solo represento aquí, en escena, lo que llevas por dentro, lo que eres”. Cada escena nos toca, cada parlamento hace parte de lo que en algún momento de la vida un espectador dijo o escuchó decir en alguna situación similar. Cada dilema expuesto es un elemento social de la vecindad que nos circunda, de la relación y aceptación por el “otro”, como una piedra en el zapato de cada caminante al regresar a casa.

Mariana, el personaje protagónico, se nos presenta como una mujer joven, dueña de los encantos otorgados por una femi-

Hasta aquí la sonrisa complaciente del espectador que come crispetas en el cine. Esta sonrisa se desvanece en el momento en que la pantalla nos devela que el hombre del cual está enamorado Mariana estuvo casado por más de treinta años, que es separado y, además, que ella es transgénero.

neidad conquistada, cultivada y exquisita, que en el día trabaja de mesera en un restaurante y en la noche canta en un bar, que estudia, ama y vive como cualquiera y que mantiene una relación amorosa con un hombre del común. Su relación expone los sutiles encantos del coqueteo, del acompañamiento en pareja, como cualquier relación romántica que el espectador haya vivido o asumido en su cotidiano. Hasta aquí la sonrisa complaciente del espectador que come crispetas en el cine. Esta sonrisa se desvanece en el momento en que la pantalla nos devela que el hombre del cual está enamorado Mariana estuvo casado por más de treinta años, que es separado y, además, que ella es transgénero. Su relación, por lo tanto, es clandestina, secreta, no aceptada. De inmediato la atmósfera en la sala de cine cambia y, entonces, al lado de la silla ya no se siente a un espectador relajado y dispuesto, ahora se percibe un ambiente tenso, acorde a la escena de la noche en la que el coprotagonista muere de un infarto en la cama, al lado de su amada Mariana.

Todo aquello que la sociedad convierte en “florero de Llorente” para poner a prueba sus valores, que se vuelve cimienta para abanderar la exclusión justificada en la necesidad de sentirse poderosos e inmunes, especiales o, en el peor de los casos, corrientes, “normales”, se subvierte en esta película a través de Mariana en tres órdenes esenciales: de un lado, la pareja hombre-mujer, constituida legalmente como baluarte de una sociedad patriarcal, monogámica y heterosexual. En segundo lugar, el rol, el estatus de la mujer esposa y madre y el de la mujer amante, en contraposición a la mujer abnegada, que acepta un matrimonio sucumbido, en apariencia sostenido socialmente. En tercer lugar, la relación entre un hombre heterosexual que se enamora de una mujer transgénero.

El espectador, desprevenido sobre el tema amoroso, se inhibe y cuestiona la transgresión de género en las relaciones amorosas. En este momento surge una pregunta: ¿cuál es el límite emocional y moral que nos impide comprender y sentir al “otro” como similar en su diferencia. Este es un límite del que hablaron Foucault y Deleuze, filósofos que llegaron a una conclusión similar: en la sociedad contemporánea, cuyas culturas y políticas tienden a fusionarse, en la que las ideologías naufragan

y las narrativas tienden a uniformar el pensamiento, el límite deja de ser una línea divisoria y clasificatoria; este ya no se concibe como categoría, sino como la negación de la simbolización de la realidad, de la posibilidad plural que designa la visión democrática de la vida y del devenir humano.

No obstante, existe aún un trasfondo importante en la película de Sebastián Lelio. *La mujer fantástica* subvierte no solo las relaciones amorosas a partir del género, sino también las instituciones que soportan el *statu quo*, como lo mencioné anteriormente. Los estamentos judiciales y el ejercicio de poder ponen en riesgo los derechos adquiridos, pues los hijos del difunto pretenden sacar a Mariana a la fuerza del apartamento donde vivía con su novio. Asimismo, ocurre con el rechazo social que suscita su asistencia al entierro o la insistente pesquisa de quien, en apariencia, quiere ayudarla desde el oficio de trabajadora social y policía. *La mujer fantástica* representa lo que una dictadura militar deja en la sociedad en un país como Chile y abre la discusión en la intimidad social, único espacio propicio para debatir y posibilitar el cambio hacia una sociedad verdaderamente democrática e incluyente, en la que las diferencias no nos separen, sino que nos unan bajo el lema del amor y la aceptación. ■■

“Nunca pensé en hacer teatro”: Jorge Plata

GILBERTO BELLO

Crítico teatral y escritor.

Cada vez que hablo con el maestro Jorge Plata me acuerdo de la paradigmática interpretación de *El rey Lear* de William Shakespeare, obra montada por el Teatro Libre de Bogotá. Su padre, un reconocido médico, de los comprometidos, siempre interesado en sus pacientes, ejerció su ministerio en Bogotá y en pequeñas localidades en los tiempos tenebrosos de la primera violencia que dejó a los sectores agrarios colombianos sembrados de cadáveres, desolación y muerte. En aquella época, como ahora, si el hijo escogía una profesión rentable contaba con apoyo irrestricto; pero a Jorge, después de cursar dos años de ingeniería civil, las historias literarias, que leía con ahínco y que lo hicieron famoso por sus conocimientos durante sus años de bachillerato en el colegio de San Bartolomé, regentado por los padres jesuitas, lo llevaron a tomar la decisión de pasarse a Filosofía y Letras: “¿De qué vas a vivir?”, preguntó su padre, y se quedó sin apoyo.

En la rebeldía juvenil creyó bastarse a sí mismo y trabajar para pagar sus estudios. Ingresó al mundo de los negocios, vendió seguros con la idea de ahorrar y el dinero, como un río impetuoso, se quedó en pequeños recintos de bohemia: perdió sus ingresos, pero ganó en experiencia que le permitió conocer el lado bueno y el lado oscuro del hombre. Años más tarde, esta enseñanza alimentaría la construcción de

sus personajes que, dicho sea de paso, en él, son una mezcla de imaginación creativa, convicción, entrega, disciplina y búsqueda del recurso expresivo enmarcado en los rincones de su conciencia y producto de haber trajinado por el lado más apasionante de la vida: las vivencias profundas, como lo denominó Mallarmé, para referirse a las sensaciones escondidas, “en el lado más cálido de la oscuridad”.

Lector disperso desde los primeros años de adolescencia. A los trece años, el vate más representativo del teatro isabelino le guiñó el ojo y lo puso a leer su obra con total dedicación y deleite, en el tomo editado por Aguilar, traducido por Luis Astrana Marín. Y lo que parecía una tarea imposible, como escalar el Everest para un limitado físico, lo conmovió a tal punto que imaginaba personajes mientras azotaba las frías calles de Bogotá, o consumía tazas de café pensando en la vieja Inglaterra y las truculentas maniobras de los poderosos para mantenerse o vengarse de sus enemigos. De esos años, es posible que otra veta, la historia, le tomara como discípulo hasta el día de hoy. Así nació la fascinación por el rey Lear, personaje que nunca pensó interpretar en un teatro.

La Radiodifusora Nacional ponía en antena obras de grandes autores los domingos y Jorge se aficionó a ellas y descubrió autores e historias que lo trasladaban



a lugares remotos; así, su imaginación fue descubriendo el valor de las imágenes: era como tener de viva voz lo que le habían comunicado los libros. También se entusiasmó con una generación de trabajadores de la palabra que se encargaban de llevar a los receptores piezas de alta calidad. Entre los directores y actores, se acuerda como si fuera ayer de Víctor Muñoz Valencia, Fausto Cabrera, Gonzalo Vera Quintana y Bernardo Romero Lozano, entre otros. Y un día... habló por la radio el rey Lear, en una obra dirigida por Gonzalo Vera Quintana, y Jorge sintió que aquel personaje, imaginado tantas veces, tomaba cuerpo en su cuerpo; desde aquel suceso, entre pecho y espalda, se recitaba a sí mismo diálogos del desesperado que pasó de la razón a la locura por las vicisitudes de una vida marcada por la sorpresa y el azar.

Un Ricardo en el camino

Jorge cree que el teatro es más intenso que una novela, la historia que se narra es muchos más concentrada y las vivencias humanas están tan cerca que usted puede, además de sentir las, tocarlas. Por eso, desde

que escuchó al maestro Andrés Holguín, un verdadero conocedor de los clásicos, y supo que el maestro Antonio Roda dirigiría el grupo de teatro en la Universidad de los Andes, la conmoción lo invadió:

—¿Quién quiere ingresar al grupo? — preguntó Roda.

La interrogación conllevó una sensación automática y familiar largamente esperada y levantó la mano: esta acción marcó su destino predicho en el oráculo de sus lecturas: “Llevo cincuenta años en esto”. Entonces se encontró con Ricardo Camacho, también enamorado del teatro desde el momento en que vio una pieza sobre el escenario y junto con Germán Moure, Guillermo Alberto Arévalo, Felipe Escobar, Jairo Soto y Pilar Caballero, entre otros, emprendieron la ruta que los llevó a ser los animadores del Teatro Universitario en un momento de agitación política, deseo de cambio y rebeldía artística. La primera aparición de Jorge fue en “El aniversario”, del dramaturgo ruso Antón Chejov, una de sus más exitosas piezas cortas: “se estrenó en el Teatro Colón y estaba muerto del susto”.

Por ese entonces, Ricardo Samper, que había sido secretario de la presiden-

cia de Alberto Lleras Camargo, regresó de China y el grupo aterrizó en el MOIR.

Los años duros

El canto del fantoche lusitano, la obra de Peter Weiss, barrió con todos los premios en el Festival Universitario de Manizales. Y el grupo de Los Andes se convirtió en representativo y paradigma del movimiento estudiantil con obras de la calidad de *Vietnam* de Weiss y *La verdadera historia de Milciades García*. La represión, característica sobresaliente y sorda, típica de un país anclado en la tradición de la dominación y el miedo a la democracia real y no meramente formal, tocó con sus garras y sus armas al movimiento teatral y el teatro universitario, fustigado duramente, fue disuelto. Desde aquel entonces no se ha podido recuperar y convalece como un enfermo en coma y encerrado en su propia incapacidad: los años de esplendor, creación sólida y presencia en las calles y en los teatros es nostalgia y memoria olvidada.

La universidad, como era de esperarse, expulsó a los agitadores. Patitas a la calle profesores y estudiantes con sus pensamientos, sus libros y sus utopías; al fin y al cabo, las ideas de los jóvenes eran demasiado reto para instituciones de educación superior cuyo pensamiento más recurrente podía dibujarse como un enorme paquidermo durmiendo a las puertas de las aulas, cómplice del sueño absurdo de los conservadores. No sucedió solamente en Los Andes. Otra vez el criterio más reaccionario levantaría sus manos sucias y esgrimiría sobre los artistas y militantes sus armas más represoras. Con ese fin colaboraron en silencio los medios de comunicación, grupos de tradición, familia y propiedad y sectores recalcitrantes de la sociedad. Los liberales y los libertarios callaban a la hora en que las papas quema-

ban en el país y este exigía de ellos su voz y su presencia contestaria.

Los muchachos no se quedaron quietos y respondieron al país con la creación del Teatro Libre de Bogotá: el nombre significa todo lo que han hecho hasta la fecha. Y se propusieron un teatro de protesta en consonancia con el movimiento que por aquellos años se regó por diversos países de América Latina. Visitaron lugares a donde nunca había llegado el teatro, conocieron de primera mano la situación del país y decidieron convertirse en un conjunto de línea política definida en el que primaría el mensaje ideológico con algunos matices de una semilla que, años más tarde, una vez agotada la fórmula, los puso en el camino de una decisión irrevocable: centrar su trabajo futuro en el llamado teatro de repertorio.

El siguiente paso ha sido tarea juiciosa, compleja y plagada de obstáculos, esto es, dedicar todos los esfuerzos a consolidar una dramaturgia nacional. Ni más ni menos, poner sobre el escenario los escenarios de realidad, al huir de la evidencia, lo obvio y la transcripción de los hechos. Esta última fórmula había sentado sus reales en muchas de las expresiones teatrales del país y aun hoy en día, en pleno siglo XXI, tienta a directores y grupos a celebrar este tipo de espectáculos bajo el pretexto de centrar sus historias en la cultura popular, cuando en realidad no hace más que asegurar públicos cautivos: ¿en qué se diferencia este estilo de teatro del denominado teatro comercial?

Así surgió el nuevo camino bajo el consejo y lectura tutelar de Bertolt Brecht, Shakespeare, los clásicos, el teatro ruso y algunas influencias cercanas, discutidas hasta el cansancio por el grupo, a partir del deseo de entender el sentido y el significado del teatro y la importancia que reviste en los momentos en los que una sociedad se debate entre la violencia y la democracia excluyente. El resultado de tanto alegato

y controversia fue la creación, en 1974, del taller de dramaturgia. Llegaron a la pequeña sala del Libre, conseguida con esfuerzo y tenacidad, los autores y ¡a estudiar se dijo! Sus obras, puede decirse, eran una especie de crisol alquimista en el que se cocían el pasado y el porvenir, mezcla no siempre exitosa. Allí, algunas veces, el vaciado de la palabra y las acciones se refugiaban en el pasado ideológico; en otras oportunidades, las obras lograban dialogar con poéticas renovadas, la imaginación y “los nuevos tonos”. Estábamos en la carrera de un teatro con otros fervores y capaz de saltar, incluso, sus propias limitaciones. Jorge Plata recuerda de aquellos años duros y productivos a Jairo Aníbal Niño, Estaban Navajas, Felipe Escobar y Sebastián Ospina, entre otros.

El rey Lear golpea en el Libre

A finales de 1979, expresa Plata, los avances eran lentos, “había que tomar el toro por los cuernos, había que impulsar el grupo por nuevos caminos”, había que convertir en realidad las nuevas inquietudes. Y se dedicaron a estudiar la época pensando en Lear. “Yo deseaba ser Lear, sentía fascinación por Shakespeare desde los quince años”. Acogida la idea, Ricardo Camacho y el extraordinario maestro Germán Moure se dieron a

la tarea de pensar un montaje inédito en el teatro en Colombia. Jorge dedicó dos años de su vida a la adaptación y logró un texto cualificado en el que se sentía el respeto por el autor, la contundencia del lenguaje, la poética y la tragedia en el tono de la desesperación y la locura: un desafío en el que venció la responsabilidad intelectual y la claridad argumental.

Los del Libre analizaron, discutieron y suscitaban controversias fuertes sobre la Edad Media, el Barroco y el teatro isabelino. Jorge, finalmente, dice que Lear es “fascinante, conmovedor, víctima de la ingratitud y de la locura que, paradójicamente, lo vuelve sabio”. Luego el montaje reunió un grupo de actores y artistas que, gracias a su trabajo, después de 35 años aún es recordado como un paradigma del teatro en nuestro país: por eso, quizá, cada vez que veo a Jorge Plata ascender por las escaleras del Libre, donde ejerce su ministerio como maestro y guía, no puedo dejar de recordarlo como Lear. Entonces, la película de la mente regresa: avanza con su cetro, su corona y su decisión o su devastación no hacia el trono, sino hacia su oficina: oscura, repleta de libros y olor a Pielroja y, sobre todo, a la calidez de quien, como Lear, se ha vuelto sabio a fuerza de lidiar con tantos autores: “De tantas influencias no se sabe ya qué es de uno y qué es de los otros”. ■■

El teatro posdramático: rompimiento y creación de un texto literario

ADRIANA MARÍN URREGO

Docente de Arte Dramático en la Universidad Central.

Bernd Stegemann, en su texto *After postdramatic theatre*, expone que, para el 2008, la mayoría de los asistentes y practicantes de teatro conocían ya el significado de la palabra 'posdramático'. El término fue acuñado por el teórico alemán Hans-Thies Lehmann en un libro publicado en 1999, que tituló *Teatro posdramático*. En él, Lehmann propone un nuevo paradigma que promete “la liberación del teatro de los embragues dominantes del drama” (Stegemann, 2009, p. 11). Para Stegemann (2009) existen tres posiciones distintas frente al término: para unos es un experimento artístico que busca hacer teatro sin una narrativa concreta; para otros es el llamado a la evolución —“If you can't do it without a story, then just stick to your own!”— y para los últimos, historiadores del teatro, es la culminación de un sueño que puede, finalmente, describirse con su propio vocabulario académico (p. 11).

Hoy, diez años después de las afirmaciones de Stegemann y veinte de la publicación de Lehmann, la discusión no podría estar más vigente. El término posdramático no solo se ha extendido por Europa y Estados Unidos, sino que se ha ido instaurando —muchas veces mal comprendido— en países de Suramérica. Y se ha venido creando una suerte de “combate” entre dos bandos opuestos: aquellos que abogan por el drama y aquellos que defienden el teatro posdramático. En Londres, por ejemplo, una ciudad en la que las dos formas tea-

trales conviven diariamente en las escuelas de formación, hay muchos que dicen no estar de acuerdo con la propuesta posdramática. Dicen que eso no es teatro o que es una propuesta estética fácil, que no requiere mayor esfuerzo. Y hay otros que, por el contrario, piensan en el teatro dramático como algo pasado de moda, que no va con las vanguardias, que ya se quedó atrás. El mismo Lehmann sostiene que el teatro dramático está “debilitado y exhausto” (p. 45), que ha “envejecido” (p. 46).

La problemática de base gira en torno a la idea de innovación. Los unos lo alaban por la libertad que permite la carencia de un texto y los otros lo critican por lo mismo: ¿sin una narrativa cómo se fundamenta un personaje? El objetivo de este ensayo no es solucionar esa dicotomía, pero sí es ponerla en perspectiva. El teatro posdramático no ocurrió de repente, fue el resultado, como lo expone Elinor Fuchs en *La muerte del personaje*, de una evolución paulatina del teatro dramático con representantes como Bertolt Brecht y Samuel Beckett. Lo que se pregunta este ensayo es si el teatro posdramático no estaría, al final, construyendo ese texto mismo que rechaza. De ser así, podría decirse que ninguno de los dos bandos —ni los que abogan por el teatro posdramático por haberse liberado del texto o los que lo rechazan por no poseer uno— tendrían completamente la razón.

El texto como centro

El teatro puede tratarse como una estructura cuyo centro es el texto. Así lo estableció Aristóteles en *La poética* al equiparar el texto con el que se construye la tragedia —lo que escribe el poeta— con lo que él llama fábula (p. 67). Para Aristóteles, la tragedia es la “mímesis de una acción noble y eminente” y la fábula resulta ser la parte más importante de ella porque establece la composición de los hechos de la acción que está siendo imitada (p. 65). La fábula es causal y contiene, en sí misma, la peripecia y el reconocimiento que hacen posible que el espectador experimente catarsis a través de la compasión y el temor (p. 79). “La tragedia” (el teatro) es entonces la estructura y “la fábula” (el texto) sería su centro.

El teatro, desde la época de Aristóteles hasta finales del siglo XIX, con los representantes de lo que Hans-Thies Lehmann

(2013) denomina teatro dramático, estuvo reducido al texto como centro:

El teatro dramático está subyugado a la preeminencia del texto. En el teatro de la modernidad la realización escénica consistía en la declamación y en la ilustración del drama escrito; aun cuando la música y la danza se agregaban o dominaban, el texto continuaba siendo determinante como una totalidad narrativa y cognitiva más comprensible. (p. 36)

Un centro descentrado

Este teatro, sin embargo, comienza a modificarse en el siglo XX con autores que, según dice Richard Schechner, incursionan en el drama posdramático, “en el cual no ya la historia sino lo que él llama juego constituye su matriz generativa” (Lehmann, 2013, p. 43).

Samuel Beckett hace parte de estos autores. En sus obras, el concepto de fábula como una unidad comienza a romperse.



Como sostiene Martin Esslin (1969), no hay una trama que se desarrolle de manera lineal; la obra, más bien, le provee al espectador unas imágenes inconexas que debe hacer encajar dentro de un patrón de significado.

Ya no hay necesariamente una sucesión de hechos causales que llevan a una peripecia y un reconocimiento que produzcan catarsis en el espectador. Como sostiene Martin Esslin (1969), no hay una trama que se desarrolle de manera lineal; la obra, más bien, le provee al espectador unas imágenes inconexas que debe hacer encajar dentro de un patrón de significado (p. 354). La estructura de sus obras, como afirma Michael Worton en “*Waiting for Godot and Endgame*”, puede ser descrita como una espiral que tiende a disminuir: una imagen de entropía en la que el mundo y las personas están continua e inevitablemente en descenso (p. 69).

Con autores como Beckett, la idea del texto como centro comienza a diluirse. Porque si bien sus obras siguen teniendo al texto como base, ese texto empieza a perder las propiedades originales que lo establecieron como centro inicialmente: es texto aún, pero se separa de la fábula aristotélica. Es un centro sin centro.

En *Esperando a Godot*, tal como lo expresa Terece Cave, la anagnósis o reconocimiento no llega a materializarse (Fuchs, 2007, p. 532). Es una obra que, lejos de llevar la causalidad de una fábula, está marcada por la repetición. Vladimir y Estragon

discuten sobre los mismos temas esperando a que llegue Godot, haciendo evidente esa imagen de entropía en descenso de la que habla Worton. Si el propósito de la tragedia es que, a través de la fábula, el espectador se sienta identificado con los personajes y experimente compasión y temor, Beckett va a alejarse de esa identificación con la manera en que construye sus personajes y sus espacios. El mundo de Beckett, dice Susan Bailes en *Performance theatre and the poetics of failure*, nos ha llevado más allá de la representación, porque en él no hay distinciones que se perciban para ser imitadas y nada específico para representar (p. 27).

Tomemos, por ejemplo, *Play*. La estructura de esta obra, como la de *Esperando a Godot*, es una imagen de entropía que va inevitablemente en descenso, que se construye a partir de repeticiones. En este caso, con la indicación “repeat play”, la obra se repite dos veces en su totalidad. El espectador ve las tres urnas en un espacio que no puede identificar con nada conocido, las tres cabezas que se asoman, inmóviles, y la luz que se mueve de la una a la otra para darles la palabra. Escucha tres narraciones independientes, inexpresivas y veloces, que se interrumpen por el movimiento de la luz y que a veces se entrecruzan en lo que Beckett va a llamar “coro”. Con la repetición, cambia la perspectiva del espectador. Mientras que en la primera ejecución este se centra en crear especulaciones sobre la naturaleza del trío de hablantes y en buscar el significado de su estado, en la segunda entiende el todo como algo fijo, absolutamente cíclico y hace conciencia de las palabras como bloques opacos o artillería auditiva, sin necesidad de preguntarse necesariamente por su significado (Lawley, 2016, p. 1).

Para Bailes (2011), “*Play* se siente como una danza imposible e inmóvil, una composición musical, como un poema, más que un texto teatral” (xv). La inmovilidad

de los personajes en un espacio desconocido, el texto inexpresivo, veloz, repetitivo y sin aparente coherencia y la luz que se mueve de una cara a la otra interrumpiendo a los hablantes, aleja la obra de Beckett de la posibilidad de encontrar en ella un significado concreto. Entonces solo queda admirarla por lo que es: un espectáculo sensorial, sin buscar encajar sus elementos en secuencias de significado. En la ausencia de reconocimiento, el espectador debe cambiar su posición frente a lo que observa —o lo que lee, según sea el caso—. Ya no es, entonces, un observador pasivo que espera ser conmovido, sino que se vuelve activo y se reconoce como audiencia en un espectáculo teatral. En el caso de *Play*, sostiene William Worthen, esta autorreflexividad se fortalece con la puesta en escena, en la que se hacen visibles las condiciones de dificultad en la que los actores deben trabajar para representarla (Connor, 1988, p. 130).

Un centro fuera de la estructura

El texto en *Play* ya no es el centro pues se ha salido de la fábula, de su estructura. Pero, ¿qué pasa si está transgresión va mucho más allá?, ¿si el centro sale completamente de la estructura? Esto es lo que va a hacer el teatro posdramático, según dice Hans-Thies Lehmann (2013).

En el teatro posdramático, por encima del *logos*, tienen preferencia la respiración, el ritmo y ahora la presencia carnal del cuerpo. Se llega a una apertura y una dispersión del *logos* tales que ya no se comunica necesariamente un significado... tienen lugar más bien una transmisión y una conexión específicamente teatrales, *mágicas*, por medio del lenguaje. (p. 256)

Lehmann (2013) sostiene que Antonin Artaud fue el primer teórico en establecer la anterior premisa, pues para él no se

trataba solamente de ir a favor o en contra del texto, sino de un desplazamiento de jerarquía (p. 256), que el teatro dejara de ser una copia, un esclavo obediente a los textos escritos que lo preceden y controlan, para hablar por sí mismo, en un lenguaje teatral intrínseco de mimo, gesto, danza, música, luz, espacio y escena: solo así podría escapar de la compulsión de la repetición (Connor, 1988, p. 131).

El teatro posdramático despoja al texto de su centralidad, lo desplaza de su punto máximo en la jerarquía de los elementos teatrales y lo pone a jugar en la escena como un elemento más, con el mismo valor de la luz, el espacio y el cuerpo. Esta ruptura se ve claramente en el trabajo del Goat Island, un grupo teatral que sigue un proceso de creación cuyo punto inicial no es el texto, sino cualquier otra cosa: por ejemplo, fragmentos de películas viejas, discos viejos, programas de televisión que luego se reproducen en escena desligados de las narrativas culturales de las que hacen parte. Este modelo de acción es llamado por Heddon y Milling como “*devising* colaborativo” y su obra resultante se equipara, según Duska Radosavljevic, con aquella del teatro posdramático: una obra con perspectivas múltiples que refleja las complejidades de la experiencia contemporánea (Heddon, Milling, 2005, p. 192).

En las obras de Goat Island se pueden rastrear muchos —sino todos— de los elementos que Hans-Thies Lehmann (2013) atribuye al teatro posdramático que ya, sin la centralidad del texto y sin la necesidad de transcripción, permite que la escena se convierta en principio y punto de partida del espectáculo, en la que los actores pueden mostrar su auténtica presencia: en impulsos, en la mecánica de su cuerpo, en la motricidad. El trabajo de Goat Island “renuncia a los criterios largo tiempo incuestionados de unidad y síntesis” y “adopta su carácter de fragmento y parcialidad” (p. 99).

Las obras de *Goat Island*, por lo general, empiezan vacías. Se ubican en espacios no-tradicionales y los espectadores se sientan alrededor de ese espacio. Así ocurre, por ejemplo, en *The sea and poison* (el mar y el veneno), obra en la que los actores practican lo que ellos llaman danza imposible. Una instrucción exige que ellos se acuesten en el suelo en un tiempo y que estén totalmente de pie en el siguiente. Esto, por supuesto, no puede hacerse y fuerza a los actores a dar cientos de saltos inútilmente, mientras tratan de ajustarse a un ritmo que se sale de sus posibilidades. Por eso, sostiene Steve Bottoms, los actores de *Goat Island* están sujetos a una especie de humillación estratégica, que expone su torpeza, su vulnerabilidad y sus límites.

La audiencia, sentada tan cerca de ellos, que más parecen autómatas que fracasan sin mostrar emoción en sus rostros, percibe esa humillación que se repite cientos de veces. La repetición, según Susan Bailes (2011), “expande el sentido de larga duración de la pieza, y la repetición de la repetición extiende la experiencia del tiem-

po mucho más” (p. 127). Esto hace que el espectador se vuelva consciente de su papel de observador, y que sea suya la decisión de aceptar aquello que observa como una experiencia a la que no se le debe buscar un significado concreto, como lo describe uno de los espectadores de la obra: “Decidí relajarme y, de repente, comencé a recibir todas estas ideas, a hacer todo tipo de asociaciones con los movimientos y los gestos que observaba. Esto fue porque fui capaz de tomar la decisión de aceptar la obra sin necesidad de entenderla”.

Para *The Wooster Group*, otro grupo estadounidense, el texto también funciona como un estímulo más dentro de muchos otros que le dan forma a una obra final. En su montaje *Route 1 and 9*, por ejemplo, el texto *Our town* del dramaturgo Thornton Wilder está presente en la puesta en escena. Sin embargo, en vez de seguirlo en su fábula, como pediría el teatro tradicional, *Route 1 and 9* va en contravía, llenando sus espacios con otros elementos externos a él que no lo fortalecen como texto, sino que lo deconstruyen.



<https://bit.ly/2MYbHYt>

En una primera medida, las pantallas de televisión y las caras de los *performers* pintadas de negro producen un distanciamiento en el espectador: este ya sabe, desde el comienzo, que no se dispone a ver una reproducción fiel de la obra que se estrenó por primera vez en 1938. Lo que ve está muy alejado de ello: un actor (Ron Vawter) reproduce exactamente las palabras y los gestos de alguien más (el autor y presentador televisivo Clifton Fadiman), los dos proyectados en dos monitores ubicados uno al lado del otro. Distintas realidades se sobreponen: está la realidad del presentador que se proyecta a través de una pantalla; está la realidad del *performer* que lo copia en vivo, haciendo evidente su presencia actual dentro de la puesta en escena, y está el espectador, activo, que lo ve y lo oye todo desde su silla, contemplando los tres espacios que tiene frente a sus ojos: (1) el espacio de la representación, (2) donde se ubican las dos pantallas, y (3) lo que ocurre —tan lejos y tan cerca— en cada una de ellas.

A este hecho se le suma la actuación melodramática de las escenas de *Our town*, que se alejan del realismo y llevan a reflexionar, de nuevo, sobre el hecho de que existen unos *performers* que están representando —sin copiar— la obra en tiempo real. Además de todo lo anterior, está el sonido, amplificado a través de veinte parlantes de carro ubicados en el escenario y entre el público. Según Jim Clayburgh, el escenógrafo del grupo, gracias a esos sistemas sofisticados de sonido que desarrollaron exclusivamente para esa obra, “la realidad acústica se volvió más grande que la vida, los objetos sobre el escenario se volvieron más grandes que la vida: eran pedazos de escenografía que creaban significado. No sé qué es significado, pero es algo y el público tiene la libertad para evaluarlo”.

Un texto que nunca había desaparecido

Hasta el momento se ha hablado de cómo Beckett, como representante de los autores del drama posdramático, desplaza el centro (el texto) de su estructura (el teatro) al extraerlo de la necesidad de la fábula aristotélica y de cómo *Goat Island* y *The Wooster Group*, como representantes del teatro posdramático, dan un paso más allá al cuestionar la existencia de ese centro y despojarlo de su centralidad, al poner este por encima de otros elementos como el movimiento, la imagen o el sonido. Para seguir a Lehmann, el texto como centro desaparece de la estructura teatral.

Sin embargo, vale la pena cuestionar esa premisa de que el texto desaparece como centro de la estructura del teatro posdramático de la misma manera que Elinor Fuchs, en “Waiting for recognition. An Aristotle for ‘non-aristotelian’ drama”, rebate la idea de que en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett se da la eliminación de la fábula. Fuchs (2007) menciona que, a pesar de que las escenas de peripecia y reconocimiento no ocurran en *Esperando a Godot*, su ausencia es, precisamente, lo que dará significado a la narrativa dramática (p. 536). Es la lectura en negativo de la obra lo que permite evidenciar la existencia de lo que se había declarado perdido. Fuchs (2007) sostiene, por ejemplo, que, con la introducción del mensajero, Beckett alude a toda la narrativa aristotélica al frustrar la expectativa de una peripecia que se había venido construyendo durante el transcurso de los dos actos: “si se van y dejan de esperar a Godot, explica Didi, ‘él nos castigará’, pero si él viene, ‘estaremos salvados’” (p. 537).

Se planteó que, en las obras de Beckett, la sustitución de la fábula se da por medio de la estructura cíclica de entropía

que plantea Worton. Sin embargo, en un mundo de infinitas sustituciones, dentro de esa estructura cíclica aparece nuevamente la fábula, en negativo, que se hace presente desde su ausencia.

Algo similar ocurre con el teatro posdramático, en el que se puede encontrar, con el apoyo análogo de Fuchs, la centralidad del texto nuevamente. Es un texto que se construye en negativo, que está ausente, pero que es imposible de evadir. El mismo Lehmann (2013), tal vez inconsciente de que esto le devolvería al texto su centralidad, habla en su libro del *performance text*, que se constituye por “el modo en que la realización escénica se relaciona con los espectadores, la ubicación temporal y espacial... los actores, sus adiciones paralingüísticas, sus reducciones o deformaciones del material lingüístico; los figurines, la luz [...]” (p. 149). En suma, es ese texto de imágenes, sonidos y acciones que se va creando necesariamente mientras ocurre el espectáculo; ese texto que existiría si algún narrador invisible y omnipresente estuviera relatando todo lo que ve, en la manera en que lo ve.

Este es, por ejemplo, el resultado de una descripción que Lin Hixon, la directora de Goat Island, hace de una acción que realiza uno de los actores en escena: “Mark Jeffery se sienta en su pupitre escolar y se le da a beber medio vaso de leche blanca. Se para, camina a un espacio vacío espolvoreado con tierra, y comienza a girar en medialunas [...]”. Es inevitable encontrar un parecido entre esta descripción y una de las acotaciones de *La última cinta de Krapp* de Beckett: “Krapp permanece un momento inmóvil, suspira profundamente, mira su reloj, registra sus bolsillos, saca un sobre, lo vuelve a depositar en su sitio [...]” (Lehmann, 2013, p. 49). O, para no ir muy lejos, con las primeras acotaciones de *Play*: “La respuesta a la luz es inmediata. Caras imperturbables en todo momento. Voces sin

Algo similar ocurre con el teatro posdramático, en el que se puede encontrar, con el apoyo análogo de Fuchs, la centralidad del texto nuevamente. Es un texto que se construye en negativo, que está ausente, pero que es imposible de evadir.

tono a excepción de cuando se indica una expresión. Tempo rápido en todo momento” (p. 149).

Estas tres descripciones y, por extensión, muchos de los atributos de las obras de Beckett, cumplirían con las características de lo que Lehmann llama *performance text*. Solo hay que mirar las similitudes que existen entre *Play* y la danza imposible en *The sea and poison*, en las que las características del teatro de Beckett y aquellas del teatro posdramático entran en diálogo incuestionable: en ambas hay un espacio no convencional que no busca reproducir un lugar específico en el mundo real; las dos hacen referencia al carácter físico de los cuerpos, su inmovilidad, su fracaso; se hace alusión a la presencia actual de los actores en escena, cuyas voces se entrecruzan constantemente; el espectador, incapaz de encontrar un significado concreto a lo que ve, deviene activo, y, si en las obras se rastrean las repeticiones y la idea de fracaso, se hace clara “una imagen de entropía en la que el mundo y las personas están continua e inevitablemente en descenso” (Worton, 1994, p. 69).

El texto vuelve a su lugar en el centro de la estructura. Si en Beckett se puede re-

gresar a la fábula, al origen, de cierto modo, de los textos dramáticos, en *Goat Island* y en *The Wooster Group*, como en escala, se regresa a Beckett. El teatro posdramático, al mismo tiempo, rompe y crea un texto literario. Pero el texto que crea, después de haber destruido todo preconcepto, no es un texto cualquiera: es un texto beckettiano.

Volver al origen

Todo sería, entonces, una especie de involución. En medio del cambio, se sigue volviendo al origen. La aparente ausencia de texto crea uno de estos cambios, con base en la iluminación, los sonidos, el movimiento y la repetición. Aquello que le había quitado el “centro” al texto se lo devuelve. Se lo otorga de nuevo y, así, abre la posibilidad de debate: ¿de qué otro modo, se pregunta Fuchs, habría sido posible que las obras de Richard Foreman (representante posdramático) se hayan comenzado a montar por otros directores?

Los elementos textuales en las obras de Beckett, sobre todo aquellos que hacen referencia a la acción, son estrictamente inmodificables. Los elementos del *performance text* en *Goat Island* y en *The Wooster Group*, en cambio, debido a que el teatro posdramático busca ser más “presencia que representación” (Lehmann, 2013, p. 148), tienen una mayor flexibilidad en la puesta en escena: podrían modificarse. Entonces, ¿qué diferencia habría entre los elementos del *performance text* y las acotaciones de una obra de teatro tradicional, que pueden ser modificadas abiertamente por el director? ¿Qué diferencia habría, incluso, con la naturaleza de una obra de Brecht, quien se declara abiertamente antiaristotélico? En las obras de Brecht, el director tiene la libertad de jugar no solo con las acciones, sino también con el espacio, con el orden de los cuadros que son representados o con

la elección de un final para la obra, como sucede en *La ópera de los tres centavos*.

Dice Lehmann (2013) que, cuando se habla de teatro posdramático, “se puede hablar de un teatro pos-brechtiano, que no es precisamente un teatro que rechace cualquier referencia a Brecht sino que, siendo consciente de las exigencias e interrogantes sedimentados en su obra, ya no puede, sin embargo, aceptar sus respuestas” (p. 45). Asimismo, el autor sostiene que el arte no se puede desarrollar sin remitirse a formas anteriores. Sin embargo, cuestiona la necesidad de que este se refiera a normas tradicionales: dice que no las necesita para poder establecer su identidad (p. 46).

Entonces se habla del teatro posdramático como algo totalmente nuevo; se le llama “nuevo teatro” o “teatro experimental” y supone una desviación de sentido en la práctica estética y en la actuación teatral (Lehmann, 2013, p. 48). Sin embargo, ya hemos visto que el texto en él, la “norma” tradicional por excelencia, no desaparece. El teatro posdramático no es entonces novedad, pero tampoco es tradición: ninguno de los dos bandos —ni los que lo rechazan por carencia de texto ni los que lo veneran por esa misma razón— tiene, como ellos creen, “la verdad”.

Para Heiner Müller, el teatro posdramático surge de la crisis del *drama*, de su inhabilidad para transmitir la complejidad del mundo moderno, en el que los seres humanos ya no entran tanto en conflicto los unos con los otros, sino que establecen batallas con sus propias instituciones (Stagemann, 2009, p. 12). Entonces, desde una nueva estructura, diría Stagemann (2009), el teatro posdramático permite que el espectador no solo vea reflejado ese mundo moderno sobre el escenario, sino que lleve su atención a cosas a las que, tal vez, no les había prestado atención anteriormente: “incomprehensibly spoken texts teach him

to admire the beauty of symbols; repetition schools him in the study of details... and teaches him humility in the face of things that are eternally the same” (p. 18).

¿Si el teatro posdramático educa al espectador en todos estos elementos, por qué habría que escoger entre un bando o el otro? ¿No enriquecería el teatro posdramático aquello que se experimenta durante el teatro tradicional y viceversa? La atención a los símbolos y a los detalles puede influenciar la experiencia de un espectador que sigue la representación de una fábula, hacer que la experiencia sea mucho más completa. Y, por otro lado, la presencia clara de un significado dentro del teatro dramático haría que, cuando ese mismo espectador se enfrente al teatro posdramático, su búsqueda y su frustración sean mucho más intensas, dada la ausencia de sentido, y este se vea obligado a convertirse en un espectador activo, que es, al fin de cuentas, uno de los fines del teatro posdramático.

La invitación es entonces de doble vía: por un lado, observar al teatro posdramático como la evolución de formas anteriores, en las cuales tuvo que basarse para existir, y como fruto de un contexto determinado. Y, por el otro, dejar de pensar en el teatro dramático como una forma obsoleta y pasada de moda pues, como bien lo sostiene Stagemann, el teatro dramático y la mimesis, contrario a las estipulaciones del teatro posdramático, seguirán percibiendo y representando el mundo una vez más y para siempre. ■

Referencias

Aristóteles, H. (2003). *Artes poéticas*. Madrid: Visor libros.

- Bailes, S. J. (2011). *Performance theatre and the poetics of failure*. Londres: Routledge.
- Beckett, S. (1984). *The collected shorter plays*. New York: Grove Press.
- Bottoms, S. y Goulish, M. (ed.). (2007). *Small acts of repair: performance ecology and Goat Island*. Oxon: Routledge.
- Connor, S. (1988). *Samuel Beckett: repetition, theory and text*. Colorado: The Davies Group, Publishers.
- Esslin, M. (1969). The significance of the absurd. *The theater of the absurd*. New York: Anchor Books.
- Fuchs, E. (2007). Waiting for recognition: An Aristotle for “non-aristotelian” drama. *Modern Drama*, vol. 50, n.º 4, pp. 532-544.
- Fuchs, E. (2018). *The death of character: perspectives on theatre after modernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Heddon, D., Milling, J. (2005). *Devising performance: a critical history*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lawley, P. (2016). Beckett’s dramatic counterpoint: a reading of *Play*. *Jobs: The Journal for Beckett Studies*. Florida: The English Department at Florida State University.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*, D. González (trad.). Murcia: Cendeac.
- Radosavljevic, D. (2013). *Theatre-making: interplay between text and performance in the 21st century*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Stegemann, B. (2009). After postdramatic theatre. *Theatre*, vol. 39, n.º 3, pp. 11-23.
- Worton, M. (1994). *Waiting for Godot and Endgame: theater as text*. *The Cambridge Companion to Beckett*, J. Pilling (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

La habanera: un ballestrinque entre Europa y América

ÓSCAR AGUDELO CONTRERAS

Docente del Departamento de Música, Universidad Central.

*La aparente diversidad musical a veces no es
tanta,
y muchas veces un cancionero folklórico rebasa los
límites políticos de un país,
y puede llegar a ser incluso continental.*

CARLOS VEGA

Introducción

Al hablar de música latinoamericana, existe una tendencia a pensar en las expresiones propias de cada país como entidades independientes o, incluso, como creaciones de cada una de las naciones que se ven representadas por las manifestaciones musicales que se presumen oriundas de cada uno de ellos. Por ejemplo, al escuchar la palabra “tango”, inmediatamente el imaginario colectivo hace referencia a Argentina, pero el género existe en muchos otros países de la región como Brasil, Colombia o Uruguay. Lo mismo ocurre al escuchar una danza: muchos pueden evocar la zona andina colombiana, pero a otros seguramente los ubica en la isla de Puerto Rico. Asimismo, tampoco resulta tan disímil disfrutar de la audición de una habanera y relacionarla con un tango de la guardia vieja.

Situaciones como estas no solo ocurren con las músicas de este continente, pues al estar frente a obras como “La puerta del vino” o *Lindaraja* de Claude Debussy o disfrutar de la famosísima ópera *Carmen* de

George Bizet, muchos oyentes encuentran fácilmente allí una cuota latinoamericana a través de la habanera, cuya estructura es característica en ellas. En los pocos ejemplos citados, pareciera existir una clara unidad entre las músicas del continente, incluso entre algunas de las músicas de Europa, y llama la atención el hecho de que la habanera esté tan presente, quizá con otras denominaciones, pero con su estructura peculiar intacta en muchas de las músicas americanas.

Dado lo anterior, este documento busca proponer una noción sinérgica para la resignificación de la habanera como un fenómeno que resulta de la confluencia de dos corrientes simultáneas: por una parte, como resultado de la lectura americana de la música europea, y por otra, de una lectura europea de la música latinoamericana.

La habanera en América: un generador de expresiones musicales

Este género musical tiene una especial importancia para el estudio de la música latinoamericana, debido a que su innegable capacidad de trascender fronteras y estilos permitió que penetrara no solamente en las músicas regionales, sino también en obras de tipo académico como se mencionó en la

introducción de este documento. Eso podría explicar por qué hizo parte de la zarzuela, el sainete, teatro musical español y la ópera. Incluso, fue tal su nivel de aceptación, que logró ser identificada como *tango* indistintamente alrededor del mundo. Bien vale la pena resaltar que este último ha sido un género de suma importancia en el acervo cultural del orbe, al punto de llegar a ser declarado como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la Unesco en 2009, según la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Las primeras ediciones de partituras del género argentino en mención responden a una escritura de compás de 2x4 bajo la estructura de la habanera tradicional, lo que se conoce como tango de la “guardia vieja”. Al respecto, el connotado pianista y director de orquesta Horacio Salgán (2001) presenta una comparación entre ese estilo y el tango moderno, que ofrece una pequeña muestra de las características de la guardia vieja y de cómo la habanera era parte integral del mismo. De igual forma, expone de manera sucinta las características del tango moderno, técnicamente denominado “de la época decareana”:

El advenimiento del “4 y la síncopa” hicieron posible la incorporación de letras de carácter distinto al que llamamos “guardia vieja”, las que frecuentemente tenían un tono humorístico al igual que las carátulas de las partituras. Este nuevo estilo de letras que se incorpora al tango, no hubiera podido nunca expresar su belleza, dramatismo y profundidad, si fuesen cantadas en el estilo de la guardia vieja, y con el acompañamiento de la rítmica de la habanera. (p. 24)

El diccionario de la música española e hispanoamericana reserva un aparte que describe cómo la habanera hacía parte fundamental de la vida cultural del argentino,

Como se puede observar, para finales del siglo XIX ya la habanera y el tango comparten tanto entre sí, que las indicaciones colocadas en las partituras no distinguen diferencias entre un aire y otro.

cómo era su interpretación y cómo la habanera se fue apropiando, si se permite el término, de la milonga y del tango:

La habanera (en la Argentina) en el último cuarto de siglo XIX pasó de los salones a los estratos rurales, donde se mantuvo vigente hasta promediar el siglo XX. [...] Se interpretaba con acordeón o verdulera y/o guitarras. En el teatro argentino, especialmente en las primeras expresiones del llamado género chico criollo, fines del siglo XIX y comienzos del XX, la habanera aparece ya como música ambiental o caracterización de los personajes. En las partituras se indica “tiempo de habanera”, junto con “tiempo de tango” y “tiempo de milonga”. (p. 15)

Como se puede observar, para finales del siglo XIX ya la habanera y el tango comparten tanto entre sí, que las indicaciones colocadas en las partituras no distinguen diferencias entre un aire y otro. Sin embargo, el tango no se nutrió solamente de la habanera para su constitución, sino que también adoptó a través de quienes habitaban las orillas del Río de la Plata algunos de los elementos característicos de los tangos andaluces que llegaron a Buenos Aires. De la Commte (2009) apoya esta afirmación y sostiene que “los tangos andaluces llegaron a Buenos Aires con las compañías de tea-

tro españolas en la segunda mitad del siglo XIX. Estos tangos tenían su origen en las habaneras, pero eran mucho más alegres y movidos” (p. 6).

A su vez, esto puede tener directa relación con la gestación de la milonga, entendida como género musical y no como reunión de baile, puesto que la estructura rítmica básica de la habanera constituye en la actualidad la esencia misma de la milonga campera y de la llamada “ciudadana”. Sus variantes, desde el punto de vista musical, no van más allá de un problema de agógica. La discusión toma un giro muy interesante si se toma en cuenta lo que afirma uno de los pianistas de tango más importantes del momento actual como lo es Hernán Possetti (2015), toda vez que señala que la milonga, esta expresión tan cercana a la habanera (si no es que idéntica), fue la que dio origen al tango.

En virtud de los argumentos anteriores, cualquiera que sea la posición, lo cierto es que el tango deriva de ese aire rítmico que en este lado del orbe se conoce bajo el nombre de habanera. Es decir, la hipótesis de un ballestrinque entre continentes que representa este género parece no distar de una realidad que, aunque predecible, no necesariamente puede ser del conocimiento de todos los interesados en estas músicas, por lo que cada vez va tomando más solidez desde el punto de vista argumentativo.

En este punto se puede hacer una primera aproximación a la noción propuesta en este documento, en tanto que ya hay pistas de la influencia de la música española sobre la latinoamericana y viceversa, en términos de una lectura europea de la música latina. Ríos Ruiz (1997) presenta un aparte importante que asegura que “Pepa oro es la gaditana famosa a la que se le atribuye el aflamencamiento de la milonga y su difusión primera en los cafés cantantes del último cuarto de siglo XIX” (p. 220). Esta afirmación resulta de particular im-

portancia porque el autor citado habla del “aflamencamiento” de la milonga y, como se mencionó anteriormente, esta es una representación casi exacta de los elementos rítmicos de la habanera. Entonces, en una primera instancia, se puede concluir que sí hubo una lectura europea del elemento musical latino a través de la habanera.

Para seguir la ruta del autor citado anteriormente, vale la pena resaltar que su afirmación parte de la óptica de otra expresión musical española como es el flamenco. Si bien este no es el objeto de estudio de este documento, conviene darle relevancia en la discusión en la medida en que es un caso muy particular, puesto que muchos de sus aires o “palos” son el resultado de la reinterpretación de distintos aires latinos como la rumba cubana, la guajira, las colombianas, etcétera. Es decir, la hipótesis planteada en este artículo no representa algo desconocido en el análisis de otros géneros, solo que la habanera ha sido reclamada como propiedad de territorios europeos y americanos, cuando, puede ser el resultado de lecturas regionales de influencias extranjeras, como ha sucedido con otros géneros.

Las vías de acceso de la música tanto hacia Europa como hacia América son coincidentes, ya que fue a través de puertos y expediciones marítimas que migraron esas expresiones artísticas. Nuevamente, el autor citado en líneas anteriores aporta a la discusión cuando afirma que “Cádiz fue la puerta, el puerto por donde regresaron de América las esencias musicales que hasta allende los mares llegaron antaño” (Ríos, 1997, p. 222). Al respecto, Sánchez (2006), al citar a Moreno Friginals (1995), sostiene que “[...] La Habana era el puerto de entrada en América, donde necesariamente debían parar todas las flotas, para cargar el suministro de agua y abastecimientos o reparar los navíos” (p. 8). El autor contextualiza este comentario y argumenta que existen relaciones profundas

entre España y Cuba desde el siglo xvi y que el intercambio cultural era el resultado necesario de la cercanía entre estos puertos.

Con el objetivo de ampliar un poco el panorama de la habanera, es necesario mencionar que también esta impregnó a otras expresiones musicales en el continente; uno de sus más claros ejemplos en Colombia se puede rastrear a través del ritmo de danza, parte constitutiva de la noción de música andina del territorio en mención. En ella se reconocen elementos estructurales musicales característicos de la habanera y del tango de la guardia vieja, género que, a su vez, es muy importante en Colombia desde su advenimiento en las primeras décadas del siglo xx. Esta importancia radica en que, para el momento mismo en el que esta nación trabajaba en la construcción de la idea de música nacional, el tango agrupaba cada vez más adeptos, especialmente en la zona cafetera. Este proceso estaría influenciado por el desarrollo tecnológico del momento, cuyas evidencias son las primeras transmisiones radiales, la llegada del cine y de las primeras grabaciones discográficas.

Marulanda (1994) propone una de las muchas posibles explicaciones sobre la adopción de la habanera dentro de la noción de música colombiana a través del ritmo de danza, al afirmar que “[Para mediados del siglo xix] [...] la música nacional se encontraba en gestación, arrancando influencias del mestizaje y apropiándose de materiales tomados del folklore, del ancestro español y de otras fuentes” (p. 21). En esta misma dirección, Europa también bebió de esta fuente que representa la mencionada habanera tal como lo hizo América. Vale la pena resaltar que ella llegó a ser parte de algunas obras de compositores de la importancia de Claude Debussy, Maurice Ravel, Georges Bizet, Emmanuel Chabrier entre otros. Otaola (2007), en su artículo *Imágenes de España en la música de Claude Debussy*, narra con de-

talles cómo la habanera estuvo presente en algunas obras de Debussy y de Ravel.

El origen de esta composición (refiriéndose a la obra *Lindaraja* de Debussy) parece estar ligado a otra obra para dos manos de Ravel: *Habanera*. Según León Vallas, Ravel compuso una habanera para dos pianos ya en 1895, dada en concierto en 1898 en la Société Nationale. Debussy estaba en la sala de concierto y al parecer fue seducido y atraído de forma irresistible por el ritmo un poco obsesivo de la pieza del joven Ravel. [...] Después en 1901 compuso una pieza breve llamada *Lindaraja*. (p. 45)

Para el año 1903 Debussy compone “Soirée dans Grenade”, obra estrenada el 9 de enero de 1904. En esta incluye elementos ya tratados en *Lindaraja*, pero se destaca que está construida sobre un marcado aire de habanera. También se hizo presente este género en otras obras del mismo compositor como “La puerta del vino”. Por su parte, Georges Bizet incluye una creación titulada “El arreglito” del más grande creador de habaneras como lo fuera el español Sebastián Iradier, que a la postre fuera la famosa habanera de la ópera *Carmen*. De estos y otros destacados compositores que utilizan la habanera como material esencial de sus obras habla Kepa (2011):

Fuera de Cuba la habanera se emparentó con la aristocracia de la música culta. Bizet, otros compositores franceses y españoles la usarían, adaptándola. Chabrier escribiría su *Habanera para piano* en 1895. Debussy, “La puerta del vino” y la “Soirée dans Grenade”. Ravel, la “Habanera para dos pianos” en 1898, que luego fue orquestada e incluida en su *Rapsodia española*, y en *Vocaliso* en forma de habanera en 1907.

A propósito de los nexos ya explicados entre los dos continentes, esta adopción del elemento popular, representado en la habanera por parte de compositores académi-

Étienne Carjat, Georges Bizet, 1860, grabado (dominio público).



cos europeos, también se dio en Colombia, quizá, no solamente con la habanera, sino con otro tipo de expresiones musicales provenientes de distintas fuentes. Marulanda (1994) al respecto afirma:

Cualquier forma musical que estuviese en vigencia hacia la mitad del siglo XIX, era filtrada por el alma popular. [...] Esta presencia inmodificable de lo autóctono hizo que muchos de los compositores cultos buscaran trasladar al piano, al canto, al violín, al arpa y a las formas orquestales, con un ropaje de colorido neoclásico, aquello que el pueblo hacía sin maestros y, más aún, sin la camisa de fuerza de los estilos. José Joaquín Guarín, María Ponce de León, Julio Quevedo Arvelo, fueron brillantes ejemplos de la búsqueda de una expresión nacional en la música, sin que hubieran conformado un “movimiento” en el sentido estético de la palabra. (p. 17)

A la luz de lo anterior, y a manera de conclusión de este apartado, surge un par de interrogantes alrededor de los compositores europeos: a pesar de que estos tenían la hegemonía del desarrollo de la música tonal desde siglos atrás, ¿coincidieron acaso con los compositores americanos en esta

búsqueda? ¿Fue a través de la habanera que encontraron la respuesta a sus anhelos compositivos?

Génesis de la habanera

Resulta muy importante para el documento hacer una revisión de los orígenes del género, ya que, en virtud del objetivo de este artículo, su génesis puede sugerir alguna explicación en torno al hecho de que este se erija como un género musical tan importante en términos de la adopción y posible reinterpretación que tuvo tanto en América como en Europa.

La contradanza inglesa (*country dance*): ¿la habanera en estado embrionario?

Este género de baile tiene sus albores en Inglaterra hacia el siglo XVII. Dada su gran aceptación y popularidad, junto con el minué eran el tipo de danzas más solicitadas en las cortes; por esa razón, posiblemente, fue popularizada en los demás países de Europa.

Su llegada a España data de principios del siglo XVIII, pero llama la atención que su procedencia no es directamente londinense, sino que es desde Francia que hace su arribo a tierras españolas. Es previsible entonces que en ese país el género fuera conocido con algunas variables que difuminan su originalidad; de hecho, en España se conocieron dos tipos de contradanzas: la inglesa (también conocida como *longway* o *larga*) y la francesa. Clara Rico Osés (2009) muestra detalladamente las características de ese proceso:

André Lorin, considerado el primer teórico francés que viajó a Londres con el fin de aprender el repertorio de *countrydance* para difundirlo más tarde en la corte de

Luis XIV, confiesa que antes de enseñar las danzas inglesas en Versalles se encargó de “habiller les contredanses á la française” (vestir las contradanzas a la francesa) dándoles un toque más parecido a la danza noble francesa, adaptando los pasos y estilos de ejecución. De esta forma, en Versalles bailaron unas *countrydances* afrancesadas, además de crear sus propias *contredanses*. En el estudio de las contradanzas españolas hay que tener esto en cuenta ya que las contradanzas inglesas que se publican en España han llegado a través de Francia y han pasado por ese primer filtro de afrancesamiento. Así, las contradanzas que llegan a España son las inglesas “afrancesadas” y las francesas. (p. 197)

Ese afrancesamiento de las contradanzas se percibía fundamentalmente en la manera como se disponían las parejas para bailar. Los compositores solían indicar en la partitura el modo coreográfico preciso para evitar ademanes o improvisaciones que se salieran de los cánones moralistas y de respeto propios de la época. Así, los creadores utilizan cuatro diferentes modos de baile para sus obras:

- a) Las cuadradas ejecutadas por cuatro pares.
- b) Las de dos pares que, como su nombre lo indica, eran bailadas por el mismo número de parejas.
- c) Las largas o a lo largo, que disponían a los bailarines en dos filas, cada una compuesta por personas del mismo género.
- d) Las redondas, en donde las parejas también se disponían en filas, pero un hombre bailaba con su pareja.

Como se mencionó anteriormente, la contradanza conocida en España ya estaba permeada por ciertas características propias de la cultura francesa de la época. Este aporte es determinante, dado que en el caso del “nuevo continente” es la contradanza española (resultado de la mezcla entre contradanzas inglesas

y francesas) la que hace su arribo. Según Carlos Vega (1997), “entre 1500 y 1900 llegaron a nuestro continente numerosas danzas en cinco oleadas sucesivas que, con el correr del tiempo, evolucionaron en distintas versiones locales” (p. 45). Esta afirmación permite concluir que fue a través de este proceso que la contradanza llega a América a influenciar decididamente la música del continente desde los albores del siglo XIX. Su huella es fácilmente perceptible en las manifestaciones musicales “típicas” de América.

Quizá este sea el punto de partida para poder explicar, acaso no del todo, por qué existen tantas similitudes musicales entre los distintos países que conforman el continente. Así, puede notarse la cercanía innegable, desde el punto de vista musical, entre las características rítmicas de un bambuco colombiano, un gato argentino y una cueca chilena. Lo mismo ocurre entre una habanera, un tango de la guardia vieja, una milonga campera o citadina y una danza colombiana; esto, tal como se mencionó, solo por citar algunos ejemplos. Ana María Locatelli (1997) explica este fenómeno de la siguiente manera:

La música folklórica, así como también la música artística de los diversos países latinoamericanos, se presenta con tal sello de unidad que solo luego de minuciosos análisis, efectuados en cada país por musicólogos especializados, es factible detectar las raíces a las cuales nos hemos referido. El tratar de buscarlas es, sin duda, un paso importante hacia la concientización de una unidad latinoamericana, ya que la aparente diversidad musical a veces no es tanta, y muchas veces un cancionero folklórico rebasa los límites políticos de un país, y puede llegar a ser incluso continental. (p. 50)

Esta unidad musical continental tiene sus orígenes en el proceso de mestizaje que sufre la contradanza, que deriva en una suerte de “contradanza criolla”, la cual se puede

En otras palabras, los procesos independentistas fueron definitivos para la construcción de estas nociones de música nacional, pese a las similitudes que desde lo musical presentan las distintas músicas nacionales de la región latinoamericana.

considerar como una fuente primaria para el desarrollo musical del continente, al menos desde lo que implica la búsqueda de una expresión musical propia e incluso autóctona. Este es, tal vez, uno de los aspectos más importantes para la adopción, adaptación, transformación y posterior apropiación y popularización de la contradanza y las nuevas lecturas surgidas localmente en los distintos países del continente. Llama la atención todo lo que tiene que ver con estos procesos de apropiación de la música que se asume como nacional, pues da evidencias de la necesidad de independencia de la corona que se hace imperiosa para la región en general. En otras palabras, los procesos independentistas fueron definitivos para la construcción de estas nociones de música nacional, pese a las similitudes que desde lo musical presentan las distintas músicas nacionales de la región latinoamericana. Este aspecto de la influencia del movimiento independentista se discutirá posteriormente.

En relación con la importancia de la contradanza en América, la autora Rocío

Cárdenas (1992) describe con precisión este fenómeno en su trabajo *Música caribeña, tres países y un solo ritmo* de la siguiente manera:

Podríamos decir que (la contradanza) se bailó en toda la América. Su llegada, coincidió con el proceso independentista y tomó parte en la estructuración de nuevos géneros reconocidos en cada país como nacionales. Su influencia fue ambivalente; estructuró nuevas danzas y nuevas ideas musicales. La contradanza generó las llamadas DANZA en América y la tan mencionada habanera cubana del siglo pasado, que se introdujo en España con el nombre de “contradanza criolla” y con el cual Bizet elaboró para la ópera *Carmen* su “habanera”. También se difundió ampliamente en toda la América, reforzando el ritmo básico de las nuevas piezas instrumentales bailables que la contradanza había motivado, como el caso de la milonga-uruguaya. La evolución y enriquecimiento de la contradanza europea en suelo americano pasa por tres fases fundamentales: I) contradanza criolla; II) danza nacional; III) géneros nacionales con otras denominaciones pero en cuyo ritmo básico está implícito el de contradanza. (p. 22)

En otro capítulo de ese mismo trabajo, la autora da soporte teórico a lo descrito anteriormente en cuanto a la indiscutible influencia de la contradanza en la formación de las expresiones musicales americanas. Dada su claridad y consistencia, es de capital importancia citarla de manera textual nuevamente:

[...] la contradanza europea dibujó en el ritmo básico de muchos de los géneros musicales de América su sello. Una figuración rítmica básica de esta danza salonesca europea del siglo XVIII la encontramos mestizada a lo largo del Caribe y América Latina (corchea con puntillo semicorchea negra). La llegada de la contradanza a América se sucede a comienzos del siglo pasado, mestizándose como contradanza criolla desarrollada en danza,

Como se mencionó, los procesos independentistas fueron determinantes para la reinterpretación y adopción de las expresiones musicales surgidas ya sea a través de la contradanza o de la habanera.

transformándose a su vez en otros géneros propios de los diferentes países. Veamos: la contradanza, por ejemplo, llega a Cuba y Puerto Rico en el primer tercio del siglo XIX y en su proceso de evolución en la danza presenció luchas libertarias afianzándose como género nacional en la danza misma para el caso de Puerto Rico y más tarde a finales del siglo pasado con el danzón en Cuba. Además, en los demás países de América, la danza ocupó un lugar primordial por esa época, debido al proceso de cambio socio político, definitorio de la conciencia nacional en la declaración de nuestros países como repúblicas. Por eso, la encontramos incidiendo notoriamente en varios géneros folclóricos que se definían como tales; géneros tanto de compás binario como ternario: en el seis puertorriqueño, en la cachada, en el danzón y el chotis de la zona antioqueña colombiana; en la zamba brasilera, en la milonga argentina. (Cárdenas, 1992, p. 14)

Es de anotar que desde sus albores la contradanza sufrió procesos de reinterpretación y adaptación en Europa, tal como sucede con su descendiente, la habanera. De esa forma, se vuelve cada vez más complejo afirmar que una expresión musical es propia de alguna región en particular, lo que

poco a poco va dando solidez al objetivo principal de este documento.

Como se mencionó, los procesos independentistas fueron determinantes para la reinterpretación y adopción de las expresiones musicales surgidas ya sea a través de la contradanza o de la habanera. A continuación, se presenta una sucinta descripción de lo que este movimiento conllevó en Colombia, en el entendido de que la habanera permeó —¿o quizá se replicó?— en este país a través del ritmo de danza.

El grito de independencia y la música de entonces

El siglo XIX trae para la sociedad neogranadina un suceso sin precedentes, que marcaría un nuevo horizonte para sus habitantes, toda vez que se declara el 20 de julio de 1810 la independencia de la República. El surgimiento de una nueva configuración social, en la cual el rey ya no es el punto alrededor del cual gira toda la sociedad y la vida política y social de la República, trajo consigo cambios de todo tipo que a la postre generaron dinámicas de vida completamente novedosas. La noción de independencia supone un rechazo a un sistema cuyas políticas, reglas, límites, expresiones y demás características del ente subyugador resultan por demás inaceptables para el criollo. En este complejo escenario, las músicas mestizas o populares, así llamadas por algunos autores, toman una fuerza nunca antes vista dentro del pueblo, suceso que fue en detrimento del desarrollo y divulgación de la música académica o erudita. Las tradiciones musicales académicas se ven entonces disminuidas por estos radicales cambios de pensamiento en la sociedad. Cabe destacar que una de las herencias europeas que sobreviven a este caos sociopolítico y cultural es la gran afición de las familias por cultivar el estudio del piano. Este instrumento

se convertiría en objeto imprescindible en las casas de las familias más distinguidas, a través del cual, es posible que haya sobrevivido alguna reminiscencia del pasado musical europeo. Octavio Marulanda (1990) al respecto afirma:

Las convulsiones sociales, económicas y políticas que trajo el movimiento de independencia, determinaron una visible decadencia en la práctica ritual de la música religiosa y, desde luego, un deterioro de las influencias europeas que nutrían las inquietudes estéticas de los santafereños. Durante los primeros 30 años del siglo XIX son muy precarias las noticias que se tienen de la vida artística entre las familias de Santafé. Es probable que esto haya sido así por ausencia de los maestros de capilla y de los compositores, o por los traumatismos ocasionados por la situación de guerra contra la Corona. (p. 178)

Pese a este nuevo escenario musical, en 1847 es fundada la Sociedad Filarmónica de Bogotá gracias al meritorio e incansable trabajo del londinense Enrique Price. Gracias a esta institución, para los últimos años de la primera mitad del siglo XIX, se abrieron espacios de acción e intervención para los nuevos compositores e intérpretes; sobre todo, esta contribuyó a la formación del público que demandaba la ejecución de expresiones musicales distintas a las ya tan arraigadas músicas populares. A partir de estas acciones realizadas por la mencionada sociedad, se establecieron las bases para posicionar una tradición de conciertos de música académica centroeuropea y construir y divulgar la música nacional. Según el mismo autor citado anteriormente:

[...] la orientación que tenía la Sociedad Filarmónica revela que predominan dos niveles en la afición musical: el de los modelos operáticos, que venían desde el siglo anterior, y el de las “canciones nacionales” y patrióticas, que fueron revividas durante

la campaña emancipadora. (Marulanda, 1990, p.187)

Entre estas consideraciones se puede observar cuán importante llega a ser la música nacional o popular para ese entonces, pues tenía el mismo nivel de importancia, aceptación y probablemente de identificación con los habitantes, que la música de tradición académica europea. Es indudable que, en medio de tan convulsionado escenario, fue de capital importancia la conformación de la noción de música colombiana, o música nacional, a través de los bambucos, pasillos, danzas, guabinas y demás aires populares de la época. Cabe resaltar el papel protagónico que tendría la habanera en este escenario, pues, como se ha descrito ya en líneas anteriores, la danza es la más cercana manifestación de la habanera en Colombia y, por tanto, representa su lectura nacional.

En esta euforia por construir esa identidad nacional a partir de la música tradicional, entre los años 1837 y 1890, periodo propuesto por Añez (1951) como la segunda etapa de la evolución de la música andina colombiana, las grandes figuras de la escena musical bogotana, entre muchas otras actividades practicadas, publicaron ensayos sobre aires andinos colombianos, métodos para la interpretación de la bandola y el tiple; de la misma manera, conformaban grupos con aspiraciones de circular internacionalmente. Por otro lado, los músicos de mayor formación y reconocimiento procuraron estilizar y elevar cada vez más su nivel estructural. De hecho, según el autor, los compositores eruditos tomaron muchos elementos propios de las músicas populares del momento para crear obras de tipo académico y sinfónico. Así, la historia de la *countrydance* inglesa tiende a repetirse, pues no se puede perder de vista el afrancesamiento que sufrió en nombre de su estilización.

Algunos autores coinciden en afirmar que a partir de la última década del siglo XIX y casi hasta mediados del siglo XX se dio la época dorada de la conformación de lo que fuera la música andina colombiana, pues fue el momento en el que los compositores más representativos del género escribieron sus obras más importantes. Algunos de sus protagonistas fueron Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Francisco Cristancho, Luis A. Calvo, Anastasio Bolívar y muchos otros, quienes escriben su música vocal e instrumental para los formatos típicos de la época como el trío típico (bandola, tiple, guitarra), dueto vocal masculino y/o femenino y, especialmente, las estudiantinas. Para entonces, las danzas constituían junto a los bambucos, pasillos y guabinas, los aires más explorados por los creadores.

Habanera: música europea interpretada en América o música americana que aporta a la europea

Tal como sucede con la mayoría de géneros musicales, más allá de pertenecer o no al ámbito académico propiamente dicho, emprender la labor de determinar sus orígenes con exactitud es una tarea de alta complejidad, puesto que estas músicas solo se pueden entender a la luz de las características de los contextos socioeconómicos y culturales en que se dan. En el caso de las músicas de Latinoamérica, esta premisa tiene gran validez, máxime si se recalca que su origen no tiene una sola cuna, sino que es el resultado de las dinámicas sociales que se dieron antes y después de la conquista. Esto se debe a que las tres grandes razas que debieron combinarse forzosamente por aquel suceso (indígena-africana-europea), sin lugar a dudas dejaron su propia huella

en el desarrollo de las expresiones musicales. Así, y como afirma Carpentier (1997), “a la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias” (p. 17). En este caso, se agrega que también pueden provenir de la diversidad de sus propios orígenes.

La habanera no constituye la excepción a esta premisa. Hasta el presente, existen diversas discusiones sobre la propiedad cubana en su construcción, en tanto que otro frente discute que es una creación española. A continuación, se exponen algunos de los principales argumentos de la discusión sobre la propiedad de la habanera, tras hacer una mirada retrospectiva a partir del siglo XV.

Tras el descubrimiento de América, con todas las situaciones complejas que este tipo de procesos suponen, especialmente en lo que tiene que ver con lo económico y lo social, era inevitable que tanto el pueblo colonizado como el ente europeo colonizador fuesen impregnados por ciertos elementos propios de cada una de las culturas. José María Neves (1997) ofrece un panorama de cómo las músicas de ambos continentes fueron puestas en tensión en el momento crítico de la colonización:

Del siglo XVI al siglo XVIII, época de los descubrimientos, de las conquistas y de la posesión definitiva de la tierra, la música fue utilizada en dos sentidos principales: religión y diversión. Era la música europea colocada cara a cara con la música nativa y aquella traída por el africano, mezclándose en un ambiente nuevo, dentro de una nueva forma de vida. Dada la mezcla, se puede hablar del surgimiento de una música típicamente latinoamericana. (p. 201)

En el campo musical, uno de los referentes que pudo haber reflejado con más claridad este fenómeno es la habanera. De este gé-

nero se ha escrito considerablemente y, en su mayoría, los autores difieren sobre el origen latinoamericano o andaluz. Según Kepa (2011), al citar a varios autores vinculados a este ritmo y en favor de una supuesta propiedad española sobre el género: “[...] fue en España donde la habanera nació, creció y se desarrolló”. Vale la pena resaltar que, pese a lo anterior, el mismo autor reconoce que tiene un innegable aporte cubano en su estructuración:

Es más que probable que la habanera tuviera más de dos fuentes: una, la canción y la danza cubana y otra, el tanguillo gaditano que pudo influir en forma decisiva en la derivación de la canción cubana hasta lo que actualmente conocemos como habanera.

En una dirección contraria, Carpentier (1972) afirma:

Es difícil suponer que el famoso tanguillo gaditano haya impuesto su ritmo en pocos años, a un inmenso sector geográfico del Nuevo Continente, manifestándose con igual pujanza en la bamba mexicana, el merengue haitiano, la música brasilera, el tango argentino, etc. Su presencia rítmica en América es muy anterior a las primeras menciones que de esta danza se hicieran en España. ¿Por qué las melodías de contradanzas francesas se ejecutaban en Santo Domingo, en las últimas décadas del siglo XVIII sobre el ritmo de tango? [...] El ritmo existía desde hacía tiempo a ambos lados del estrecho. En la guabina, cantada en La Habana mucho antes de 1800, hallamos ya, perfectamente definidas, las características del llamado tango andaluz.

A esta mirada que defiende la raíz suramericana del ritmo en cuestión, se unen las afirmaciones que de la Commte (2009) presenta cuando asegura que, “la habanera había nacido en Cuba y fue muy cultivada no solo en América sino también en España” (p. 6). En esa misma dirección, Moreno Faringals (1995), citado por Gómez

“en el proceso de criollización de la contradanza en Cuba tuvo particular importancia la asimilación de elementos africanos aportados por los músicos negros integrantes de las orquestas de baile”.

(2006), afirma que “Parece lógico pensar que la ‘canción habanera’ fue traída a España por marineros y viajeros que evocaban con este canto una nostalgia del otro lado del Atlántico” (p. 8).

A propósito de la afirmación categórica de Keppa, Víctor Sánchez (2006) aporta a la discusión un elemento fundamental para la conformación de la música cubana; este es el componente africano que de facto tendría el género en cuestión si, como afirma Keppa, existe un aporte cubano: “Sin embargo, estas referencias [refiriéndose a afirmaciones expuestas por Carlos Vega y Alejo Carpentier sobre el origen de la habanera] dejan en un segundo lugar el elemento africano presente inequívocamente en la característica más distintiva del género”. En el mismo documento, Sánchez cita a Eli y Gómez (1995), quienes afirman que “en el proceso de criollización de la contradanza en Cuba tuvo particular importancia la asimilación de elementos africanos aportados por los músicos negros integrantes de las orquestas de baile”.

En este sentido, Lapique, citada por Sánchez (2006), habla sobre la contradanza como generadora del ritmo de habanera de la siguiente manera:

Para entender esta disputa, quizá lo mejor sea plantear la discusión más allá de los límites del campo de la música para proponer una visión sociocultural e histórica que permita apreciar el problema desde otro ángulo.

La contradanza llega a Cuba a través de los numerosos contactos con los españoles, ya que desde 1755 se constatan en España unas contradanzas denominadas nuevas, en las que aparece por primera vez el denominado ritmo de tango; así aparece en la primera publicada en 1803 con el título de San Pascual Bailón, donde ya se observan las características que serán habituales posteriormente en el género: dos secciones (mayor y menor) y el ritmo de tango escrito en un compás de 2/4. El camino de la habanera recupera su vuelta a España, donde a mediados del siglo XIX alcanza gran difusión como canción de salón.

Para entender esta disputa, quizá lo mejor sea plantear la discusión más allá de los límites del campo de la música para proponer una visión sociocultural e histórica que permita apreciar el problema desde otro ángulo. Al tomar como soporte las afirmaciones de Moreno (1995), cabe recordar que desde el siglo XVI España y Cuba han sostenido relaciones, en gran parte por la posición geográfica de la isla, pues se consideraba que ella era el puerto de entrada a América. Esto, por supuesto, genera escenarios de intercambio que trascienden lo puramente comercial para dar paso a

intercambios culturales (ya sea de manera consciente o inconsciente), en donde los elementos identitarios de cada uno de los países implicados son susceptibles a ser adoptados, adaptados y por ende reinterpretados por los actores del suceso. Visto de esta manera, la discusión sobre quién tiene la propiedad de la creación del género puede pasar a un segundo plano. En esta dirección, hay datos que corroboran lo anterior en sucesos relacionados con la presencia de la contradanza en América desde mediados del siglo XIX y sus transformaciones para dar paso al nacimiento de la habanera. Marulanda (1994) así lo confirma cuando cita a Cárdenas (1992):

En 1834, a la llegada del conde Mirasol a Puerto Rico, lo acompañaban en su séquito gubernamental unos jóvenes cubanos que traían una nueva modalidad de danza, cuya unidad rítmica era más cadenciosa que la de la contradanza, con un arpegio cuya primera nota era una corchea. El nuevo baile era la forma de baile que hacía tiempo venía aclimatándose en Cuba con el nombre de Habanera. [...] Inmigrantes venezolanos en 1821 trajeron a Puerto Rico la contradanza española y un danzón que juntos dieron origen a la danza actual. [...] De esta manera, la danza se fue conformando como una expresión auténticamente popular, en la cual se transformaron una serie de elementos de la música tradicional. (p. 40)

En cuanto a cuál fue la primera obra producida bajo el esquema de habanera, hay distintas aseveraciones que complejizan la discusión y que, si se quiere, imposibilitan determinar una fecha exacta para este suceso. Carpentier (1997) afirma que:

El primer gran *best seller* mundial de la música latinoamericana es, evidentemente, la habanera "Tú" del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes, cien veces editada y reeditada, en América, Francia y España, desde la fecha de su composición (1890).

Pero convendría recordar que ya figuraba una habanera, famosa entre todas, en *Carmen* de Bizet, escrita en 1875. Luego, la habanera, nacida en La Habana ya era un género de composición cuando a sus giros se somete, quince años después, un músico culto de Cuba. Género de composición que había empezado a sonar, casi anónima, en bailes y fiestas, bajo el título de danza habanera. Ocurría con ella lo que se había producido en las zarabandas y chaconas mencionadas por Cervantes y Lope de Vega que, surgidas al natural y espontáneamente del suelo americano, pasarían por proceso de fijación y estilización, al salón, al concierto y al teatro lírico. Después de la habanera de Bizet, vinieron las habaneras de Debussy y Ravel, del mismo modo que el tango argentino, introducido en Europa en vísperas de la Primera Guerra Mundial, bailado ya por personajes como Marcel Proust, pasaría, muy pronto, como género, a la obra de Stravinsky, de Hindemith, de Darius Milhaud. (p. 17)

Por su parte, Alonso (1998), citada por Sánchez (2006), dice que la más antigua de las habaneras es aquella titulada “El amor en el baile”, cuya publicación se dio en La Habana en el diario *La Prensa* en 1842.

En este punto, la discusión no toma un rumbo claro, por lo que se hace necesario revisar la posición de otros autores frente al tema desde un enfoque también histórico, pero que acuda a sucesos aún más antiguos que aquellos que los autores hasta aquí citados han propuesto. Locatelli (1997) propone:

La música de los trovadores pervive en el cancionero binario oriental, que se extiende a lo largo del Atlántico, desde Norteamérica hasta Argentina, al cual pertenecen especies como el lundú, la samba, la danza, el son, la habanera, la milonga, y ha llevado también perdurables manifestaciones de la mesomúsica americana, que se difundieron no solo en América, sino en salones de baile de todo el mundo (maxixe, habanera y tango). El esquema

rítmico de este cancionero es el compás binario 2/4 en sus diversas realizaciones rítmicas, y la escala que le corresponde es la menor antigua. (p. 45)

En virtud de lo expuesto anteriormente, este documento propone exceder los límites de una propiedad regional o continental de la habanera y hacer un recorrido que comprenda tan discutido género como el resultado de una lectura propia de un suceso musical derivado de procesos sociales, culturales y económicos, producto principal de intercambios culturales. En síntesis, acceder a la habanera como una lectura americana de expresiones europeas en tanto una lectura europea de sucesos musicales latinoamericanos.

No es objetivo de este documento determinar con exactitud la pertenencia de la habanera a América o a España, puesto que la razón de ser de este trabajo, como ya se mencionó, es proponer una mirada de ella como la lectura en dos sentidos desde lo formal musical, lo estilístico, lo social y lo humano, según el lugar geográfico desde el que se ubique el lector. Sin embargo, dados los argumentos anteriores, se puede aseverar que la habanera es el resultado de una criollización de la contradanza, con todo lo que esto implica en términos de acepción cultural, identificación de un pueblo con una expresión musical y reinterpretación del código original para plasmar la propia expresión.

En resumen, es plausible afirmar que la habanera sufrió el mismo proceso de transformación que su antecesora, la contradanza: se popularizó y se reformuló de acuerdo a las necesidades y valoraciones que tenía cada uno de los pueblos en donde fue aceptada; a partir de esa nueva comprensión regional que tuvo, le fue posible generar expresiones musicales tanto eruditas como populares. De este modo, la lectura francesa de la contradanza fue la que llegó

a España y de allí procede la que impregnó al continente americano.

Finalmente, se puede afirmar que la habanera se erige como un instrumento en sí mismo, cuyo poder de acepción pudo materializar los anhelos de algunos compositores reconocidos por llevar a un lenguaje académico una expresión musical que nace a través del baile, de las denominadas con cierto desprecio “músicas populares”. Esto genera una ruptura entre la noción de la calidad de la música, que excede los alcances de un discurso que, según el punto de vista, favorece a lo académico o a lo popular por encima de su contrario.

A la luz de lo anterior, se puede concluir que la música latinoamericana goza de más similitudes que diferencias; así mismo, es necesario considerar a la música del continente como una unidad, como una expresión no de países de manera aislada, sino como la visión generalizada de toda una región. De ser así, en la formación musical de las nuevas generaciones es necesario advertir este suceso y ocuparse desde la academia de su inclusión en los programas académicos, pues resulta tan significativa, compleja e importante como la tradición europea. Por esta razón, no se debería considerar la existencia de la música del viejo continente sin la contribución del contexto latinoamericano. ■

Referencias

- Aretz, I. et ál. (1997). *América latina en su música*. México: Siglo XXI Editores.
- Cárdenas, R. (1992). *Música caribeña, tres países y un solo ritmo*. Cali: Centro editorial Universidad del Valle.
- Casares, E. et ál. (2000). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Cortés, J. (1999). *Emilio Murillo: gruta simbólica y nacionalismo musical*. Disponible en: shorturl.at/jKSY9
- Cruz, M. (s. f.). Folclore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Revista Nómadas*. Disponible en: shorturl.at/mzJL6
- Davidson, H. (1970). *Diccionario folclórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*, tomo 2. Bogotá: Publicación del Banco de la República.
- Hoss de la Commte, M. (2009). *Tango y bandoneón*. Buenos Aires: Maizal ediciones.
- Keppa, J. (2011) *El origen de la habanera*. Disponible en: shorturl.at/fgJR4
- Marulanda, O. (1990). *Lecturas de música colombiana*, vol. 1. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Marulanda, O. (1994). *Un concierto que dura 20 años*. Ginebra, Valle: Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, Funmúsica.
- Moreno Fragnals, M. (1995). *Cuba-España, España-Cuba. Historia común*. Barcelona: Crítica.
- Ocampo, J. (2011?). *Manual del folclore colombiano*. Bogotá: Plaza y Janés Editores.
- Otaola González, P. (2007). Imágenes de España en la música de Debussy. *Littérature, langages et arts: rencontres et création*. Universidad de Huelva.
- Perdomo Escobar, J. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Editorial Plaza y Janés.
- Possetti, H. (2015). *El piano en el tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Rico Osés, C. (2009). La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minget e Yrol y los bailes públicos. *Anuario musical*, n.º 64, 191214. Disponible en: shorturl.at/ejwxG.

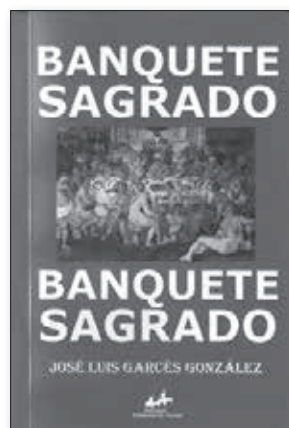
- Ríos, M. (1997). *Ayer y hoy del cante flamenco*. España: Ediciones Istmo.
- Sánchez, V. S. (2006). La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: idealización marinera de un mundo tropical. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 3, n.º 1, 426.
- Sábato, E. (1963). *Tango, discusión y clave*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Salgán, H. (2001). *Curso de tango*, 2.º edición. Buenos Aires: Polidoro.
- Santamaría Delgado, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Unesco. (2009). *Lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*. Disponible en: shorturl.at/gHJR5
- Zamudio, D. (1949). El folklore musical en Colombia. *Revista de Indias*, vol. 109, n.º 35. Prensa del Ministerio de Educación Nacional.

Libros



José Luis Garcés González
Banquete sagrado

Banquete sagrado
 José Luis Garcés González
 Editorial El Túnel
 Montería, 2018.



Tomado de <http://isaiaopenag.blogspot.com/>

Bajo el influjo del dios Eros se hallan los hilos conductores de estos veintiún cuentos que lanzó al universo literario la editorial El Túnel en diciembre del 2017. Casi se podría decir que es un tratado de psicopatología del amor, del erotismo y, en especial, de las parafilias, entendidas como patrones de comportamiento sexual en los que la fuente de placer se encuentra en objetos, situaciones, actividades o individuos atípicos. Estas son: sadismo, masoquismo, exhibicionismo, voyeurismo, coprofilia, necrofilia, fetichismo y frotismo. *Banquete sagrado* es una audaz exploración, o experimentación literaria, en la que el laureado autor se arriesga a atravesar un vertiginoso precipicio en un filamento de suma fragilidad.

A cada lado de su desenfrenado reto están el erotismo y la pornografía. En la travesía sobre este hilo esbelto, el autor carece de la consabida vara de equilibrista; sus

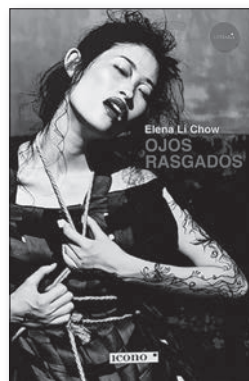
herramientas son el lenguaje literario, que oscila entre lo coloquial, urbano o vernáculo y las altas cumbres del lirismo, en algunos textos, y, además, los recursos narrativos de un avezado narrador y la singularidad de sus argumentos. El lector ha de enfrentar unas tramas ligeras, que lo llevan rápido al núcleo de la historia. Son cuentos de sala de espera, de travesía de bus, de restaurante lento, fáciles de digerir, propios de un cronista curtido en el arte de engatusar al interlocutor.

José Luis Garcés González es de Montería, ha sido premiado por sus creaciones en cuento y novela, miembro fundador y actual director del grupo literario El Túnel. Su argumento *Caballo viejo* fue adaptado como telenovela con gran éxito. Cuentos suyos han sido traducidos a varios idiomas. ■

BORIS RAMÍREZ SERAFINOFF
 Escritor, médico.

Elena Li Chow *Ojos rasgados*

Ojos rasgados
Elena Li Chow
Icono
Bogotá, 2018.



Tomado de <http://ojosrasgados.com/>

El fondo de una mirada

A veces veo a los escritores como guías de ciudad. Están los muy reconocidos, cuya sola mención de su nombre nos permite cerrar los ojos y dejarnos llevar por sus caminos. Vivos o muertos ya son leyendas. Para muchos se trata de los clásicos y de algunos más que van en camino de la gloria. Hay otros que no escapan de la rutina del cicerone conforme, van por los mismos lugares comunes y creen que con dos o tres ocurrencias son lo bastante originales para atraer a su público. También están los que venden paraísos y trucos de bolsillo. No quiero entenderlos. Hay muchas más categorías en este bazar de la lengua, pero por ahora me interesa resaltar la de unos seres totalmente desconocidos que surgen de pronto con tal sensibilidad que les seguimos los pasos, sin razón aparente, como turistas absortos.

De estos últimos no hemos oídos nada, nadie nos los ha recomendado, apenas se aventuran a salir a caminar por las letras y por casualidad nos cruzamos con ellos, sin otro magnetismo que su tono de voz, su mirada y su mano que se alarga y nos conduce por sus senderos de forma muy natural. Elena Li Chow forma parte de este grupo.

Aunque sé de Li desde hace décadas, por culpa de nuestra amistad y del cine, apenas hoy la conozco como escritora y eso me borra del tablero cualquier sesgo o preferencia y me pone frente a una completa extraña a la hora de acercarme a *Ojos rasgados*, su primer libro de cuentos con Icono Editorial.

Cuando abro su primera página solo quedan las palabras de por medio. Se desvanece su cuerpo y mi cuerpo y entro en su inspiración como una hoja en el viento. Esa es mi primera impresión, que aquello que leo y me conmueve proviene de sus entrañas al vaivén de su propia existencia durante veinte años en China y sus lares.

En su cuento “Travesía nocturna”, estas líneas confirman el ritmo ya no de su narración, sino de su propia respiración al contar:

El grito que emite Ming me vuelve en mí. El cuchillo cae al piso mientras un círculo rojo aparece en su hombro izquierdo y se extiende al resto de la camisa blanca. Con horror, los invitados acuden a Ming. Aparto mi vista para no marearme. Una de las chicas saca el teléfono para llamar a la policía. Escucho palabras como “hospital”, “loca”, “ramera”, “laowai” y trato de no descifrar el resto.

Habla como la acuarela, con el espesor necesario en cada trazo para cargar con limpieza los colores y los rasgos que quiere resaltar. Sus palabras no son al óleo, son de un trazo más transparente y fugaz, y están esparcidas con suma delicadeza para lograr atmósferas claras y luminosas por donde deambulan sus protagonistas.

En oposición a esa estética, el destino de los personajes de Li está marcado irremediamente por lo que ella dice. Y lo dice sin el menor indicio de querer agradar: “Ella me recuerda a la aspirante de un concurso de belleza regional, la que dijo durante la transmisión del reinado por Shenzhen TV que prefería llorar dentro de un BMW con un hombre que no amaba que sonreír de felicidad en una bicicleta”. Así describe a su molesta pasajera un taxista en el relato “Precio de novia”.

Su intención con las palabras no es adornar, es acertar y acercarnos con su escritura a un estado de ánimo. En “Después del tsunami”, escribe: “Noriyoshi quiere decirle que durmió bien, pretender que nada ha pasado. Toda su vida ha escogido la cordialidad por encima de la sinceridad, pocas veces expresa lo que de verdad desea. Pero hoy no puede”.

Li nos lleva por trozos de vida, sin las viejas argucias de un cansado vendedor de ilusiones, nos arrastra como lo haría una niña que nos hala del brazo y nos hace avanzar porque ella quiere mirar desde muy cerca lo que le interesa y que nosotros a su vez seamos testigos por encima de su hombro, como cuando nos dice:

¿Por qué las parejas se juntan?, me pregunto a veces. Desde que subieron a mi taxi, estos dos no han dejado de reñir. Él tendrá unos treinta años, contador o cajero de un banco, por la chaqueta negra y corbata del mismo color que lleva puestas. Cara cuadrada, la ciudad reflejada en sus anteojos. Ella se ve más joven. Bien maquillada, la piel suave y sin manchas, arrogante con el mentón apuntando hacia el cielo.

En un libro, como en cualquier casa, hay cuartos en los que nos sentimos a gusto y quisiéramos pasar más tiempo en ellos. Algo parecido me ocurre con la publicación de Li en tres cuentos específicos: “La blusa roja del río Amarillo”, “El silencio de Mei” y “Precio de novia”. Mis favoritos. Aunque ya sé dónde se cierra el círculo de su trama, siempre quiero volver a empezar.

Más allá de sus dramas con amantes arrepentidos, cadáveres en el río, cartas extraviadas, verdugos atormentados, parejas heridas, crímenes en la autopista, cajas fuertes náufragas o mujeres queriendo regresar, hay una música que nos abraza y nos consuela. Avanza como el agua y como el agua susurra y vocifera. Las palabras y sus búsquedas son sencillas pero hondas. Las construcciones literarias de Li son como los muebles chinos antiguos que se arman de forma armónica, sin necesidad de clavos, tornillos ni bisagras. Todo encaja de forma compacta. Con la naturalidad con que se juntan dos nubes, sus frases se amarran. Leerla es un viento fresco que pasa. ■■

JAIRO DUEÑAS

Periodista, exdirector de la revista *Cromos*.

Alejandro Cortés González

Del relámpago nacerán luciérnagas

Del relámpago nacerán luciérnagas
Alejandro Cortés González
Esquina Tomada Ediciones
Bogotá, 2018.



Tomado de <http://bit.ly/2N4I750>

Una práctica equilibrada de la forma, sin el extremo ampuloso que termina por desperdiciar muchos de los intentos narrativos del momento y un conocimiento eficaz de ambientes y tipologías humanas, nos permite avanzar en la lectura de la novela *Del relámpago nacerán luciérnagas*, de Alejandro Cortés González. Entre la realidad y el desvarío (esa realidad suburbana en disparidad con el ideal de los personajes), el enclave familiar nos presenta un conflicto terciado por la entrega germinal de la aventura y los trances de una vida trillada por la enfermedad.

Otros registros narrativos, entre ellos *Notas de inframundo*, Premio de Novela Breve de la Universidad Central (2009), anteceden esta demanda entusiasta por el laberinto de fracasos, afirmaciones y tentativas del núcleo colateral forzado a la solidaridad ante los asaltos de una relación escoriada por la pesadumbre. Aunque el origen colombiano del binomio música-literatura se instala frecuentemente en las primeras manifestaciones del jipismo en los años sesenta con una juventud desbocada hacia los valores del amor libre, la droga y la modulación *pop* contra los estropicios globales de la guerra, tras la embriaguez producida por el Festival de Ancón en la periferia de la ciudad intermedia, una lectura juiciosa nos desplaza a épocas remotas de nuestra literatura en relatos, cuentos y novelas en los que el gusto y el jolgorio condensan unos modos, unas costum-

bres y unos tiempos afines al candor y la melancolía.

A partir de Andrés Caicedo y su novela *Que viva la música* (1977), algunos autores recobran el interés por un tema cargado de nuevos significados, allí donde las canciones e incluso la experimentación de ritmos afectan comportamientos y formas de pensar de jóvenes y adultos hechizados por esa ola de liberación y apartamiento de modelos ancestrales. En *Conciertos del desconcierto*, de Manuel Giraldo-Magil, Premio Nacional de Novela (1982), la trama recobra el espíritu colectivo, la autonomía del grupo y la fuerza de un personaje que bien podría alternar con los íconos de la nueva poesía latinoamericana. Un homenaje a las bandas del rock nacional como los Daro Boys, los Speakers, los Ámpex, etcétera. La narrativa de Magil se abre hacia las culturas híbridas del exilio en un cruce de fronteras agitado por el “profeta del ruido” en oposición a la segregación de la sociedad decadente.

Otras obras como *Opio en las nubes*, de Rafael Chaparro Madiedo, Premio Nacional de Literatura (1993) y *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* (2017), de Efraím Medina Reyes, coinciden en exaltar los arquetipos del género musical: The Beatles, Jimi Hendrix, Pink Floyd. Asistimos al estrépito de la ciudad delirante con sus desventuras, sus pasiones, su rebeldía y la incapacidad de ofrecer una vida sostenible a los soñadores de un tiempo socialmente

segmentado por el discurso institucional y macerado por la violencia.

A ese conjunto de novelas se suma *Notas de inframundo* con una prosa ágil cimentada en la comprensión del medio y un aporte a esa tradición musical valorada o subvalorada por el narrador en *Del relámpago nacerán luciérnagas*: “Me fijé en el libro que tenía Valentina / Se llamaba *Notas de inframundo* / Leo me dijo que era una novela sobre el *metal* en Colombia / Yo nunca había oído de novelas sobre *metal* / No creo que sea buena [...] Tal vez esa novelita sobre el *metal* no sea tan mala” (p. 172). Una fluctuación superable en la sedimentación de la teoría literaria orientada a la crítica y, para el caso, a la consolidación autocrítica al servicio de la estética.

A una corriente más antigua apunta este segundo texto. El viaje de la especie por la entropía, el acumulado de competencias médicas y la acotación trágica de la sociedad languidecen en el umbral de las edades y aparecen de manera frecuente en los relatos bíblicos hasta afinarse en los géneros literarios: poesía, tragedia, relato, novela, cuento, crónica, tratado. La enfermedad reluce como antesala de la muerte y esta como antítesis de la vida, ambas en un viaje alucinante de deformación fecundada por la peste, fuente inagotable de ciertas figuras monstruosas pregonadas por el sistema gótico. En la preocupación por el estado del cuerpo y de la mente vislumbramos los incentivos para la producción de obras como *La montaña mágica* de Thomas Mann, *La piedad peligrosa* de Stefan Zweig o *Una muerte muy dulce* de Simone de Beauvoir, novelas amoldadas a la Babel de la cultura europea en periodos de confrontación.

Dos historias sin conexión aparente conducidas por voces separadas (autor-narrador-personaje femenino) reconstruyen pasado y presente, arrojan un hilo sutil de reencuentro en el plano general y conservan el ritmo acompasado al argumento. Un

texto en el que el aliento concertado de lealtad, si bien coincide en mucho con la novela urbana de las últimas décadas en Colombia, pone sobre un mismo soporte espacios, personajes, objetos, tiempos y conflictos. La pintura al detalle no hace más que confirmar el inframundo de la clase media capitalina, entorno reservado a la protagonista que acaba por rendirse a la influencia mediática en un hábitat asfixiante predeterminado por la realidad virtual y la alienación masiva.

Prima la imagen omnisciente de *El lago de los cisnes* y el invariable reintegro a los caminos de la danza en un vuelco de *flash back* en el que lo exótico impone su dinámica propia y completa la metáfora de luces y sombras, frustraciones y conquistas. Algo apenas natural en un autor consciente de su inspiración. Más allá del entorno doméstico —del cual el narrador es un asistente aplicado—, a la vista del lector se abre un abanillo de opciones cosmopolitas, lenguas y vivencias tan diversas como inquietantes.

Casi al final viene la voz lírica: poeta arriesgado al difícil arte de la novela, Alejandro Cortés suelta las amarras del verso como acto de libertad expresiva en el que los atributos de género sufren la auténtica metamorfosis del creador. La coartada onírica (esa realidad corroborada en la parcela exclusiva de lo irracional) sugiere la necesidad de un título articulado a la percepción del color: “Lámparas enormes en el techo / Columnas de mármol / Paredes que explotaban en luz blanca / Ni sepia ni amarilla / Blanca perfecta / Los vestidos de los danzantes y el vestido de mi abuela brillaban / como fuentes de luz” (p. 167). Es la música la que cierra el entreacto de amistades y sobresaltos, de búsquedas y afirmaciones. Por último, nos queda la certeza de haber asistido a una velada gratificante en medio de la incertidumbre. ■

JOSÉ MARTÍNEZ SÁNCHEZ

Narrador y ensayista.

Alessandro Baricco

Seda



Tomado de <http://bit.ly/2wDp5ae>

Seda
Alessandro Baricco
Editorial Anagrama
Barcelona, 1997.

Él narraba despacio, mirando en el aire cosas que los demás no veían.

ALESSANDRO BARICCO, *Seda*.

Seda es una novela corta publicada en 1996 y llevada al cine por el director François Girard en 2007 (*Silk*). Cuando Baricco dice “el escritor es la persona que ve un ángel donde los demás no ven nada. Y luego transmite esa experiencia”, está definiendo lo que significa *Seda*, especialmente, si se tiene en cuenta la crítica entre detractores y defensores, dada su estructura y economía.

Pero, ¿qué es *Seda*? En cuanto a la forma, la novela presentada por editorial Anagrama luce un color amarillo cálido muy llamativo acompañado de rojo intenso, negro, blanco y unos bordados de fondo en flores y hojas, en amarillo también. Tiene una tapa dura y consta de 125 páginas. La disposición del contenido en los capítulos se caracteriza por la holgura y porque no excede las tres páginas, lo que resulta visualmente atractivo. El color del papel y la textura son convenientes para el lector, así como el tamaño y tipo de letra.

En cuanto al contenido, los personajes están claramente definidos: Hervé Joncour, Héléne, Baldabiau, Hara Kei y la joven que le acompaña, madame Blanche y el chico que es asesinado por llevar al mensaje a Joncour pero que no tiene nombre

dentro de la novela, solo se sabe que tiene catorce años. El espacio geográfico en el que se desarrolla la historia corresponde a Europa (Francia-Lavilledieu) y Asia (Japón). Según el tipo de lector, la novela puede ser tomada como un relato de viajes en pleno siglo XIX, en el que ocurre algo más que una historia de amor en la que se relatan viajes en busca de gusanos de seda en buenas condiciones. Incluso, si un lector es amante de las embarcaciones, el mar, Marco Polo, el comercio, podría plantear que es una novela que trata del desarrollo del comercio entre Europa y Asia, a partir del mercado del gusano de seda, donde las condiciones de los viajes propician una corta historia de amor. Por otro lado, también se puede afirmar que Baricco adoptó un hecho histórico que se relaciona con el descubrimiento de Luis Pasteur respecto al gusano de seda y toda la problemática en torno a la epidemia que padecían por estos años en Murcia, de lo que se desprende un relato de amor.

Con base en la fecha de la obra ficcional, 1861, se puede deducir que la autoridad de los padres aún determinaba el presente y el futuro de los hijos. Dentro de la novela, el padre de Hervé aspiraba para él la vida en el ejército: “Sí. Así lo ha decidido mi padre”; sin embargo, el poder de persua-

sión de Baldabiau, un hombre solitario interesado en el negocio del gusano de seda, saca a Hervé de la burbuja fabricada por su padre y así emprende un sueño que no era el suyo, sino el de Baldabiau. Este ejercicio tiene unas implicaciones técnicas que a lo largo de la novela se expresan, como la necesidad de conocer el ciclo útil del huevo para que el viaje fuera un éxito, en el sentido de que, pese a las largas horas en barco y a las inclemencias del clima, se conservara en buen estado para tomar la ansiada seda, lo que conllevaba el cumplimiento de unos tiempos por parte de Hervé. Asimismo, están las epidemias propias de este tiempo histórico, entre ellas la pebrina, que hacían que cada vez los viajes le distanciaran más de su pueblo natal, y el hecho de que Siria y Egipto se hayan vuelto insuficientes y él haya emprendido el viaje que marcaría las motivaciones de próximos viajes.

El carácter liviano de Hervé, definitivamente, facilita la trama, o es quizás su simple humanidad, descrita cuando Baricco dice de él que “era, por lo demás, uno de esos hombres que prefieren asistir a su propia vida y consideran impropio cualquier aspiración a vivirla” o cuando afirma: “Hervé Joncour habría respondido que su vida continuaría de ese modo para siempre”. Baldabiau es un hombre que aparece en el pueblo de Hervé con una idea de “dinero” y es tal su convencimiento al respecto que emprende hilanderías e involucra a otros en el negocio. Pero, más allá de su interés por el dinero, era un hombre desprendido, sin mayores compromisos que él mismo y abierto a los demás; así se presentó ante el alcalde, padre de Hervé, para animarle a participar de tal empresa. Ambos caracteres, tanto el de Hervé como el de Baldabiau, favorecieron el proceso.

En las primeras páginas, el autor presenta *grosso modo* parte de la problemática de la obra, como en el caso de Hervé, un

joven de 32 años que no tenía necesidad de emprender los viajes que hizo, dado su estatus (hijo del alcalde), y que resulta metido en el comercio de la seda. Luego comienzan las travesías y sus respectivas implicaciones, momento en el que Baricco aprovecha la repetición al inicio de algunos capítulos para señalar los lugares que debía recorrer el joven cada vez que quería llegar a la isla de Japón. Dicha repetición induce a pensar en las veces que Hervé expuso su integridad física por traer los huevos de gusano, ya que atravesaba los Urales, la estepa rusa, algunos ríos, montes, etc. La película de Girard permite reconocer los espacios geográficos y las condiciones climáticas y de relieve a las que él se enfrentaba.

En este punto del relato, la figura de Hara Kei hace presencia: un hombre sencillo por fuera, pero con el suficiente poder para determinar que podía salir de la isla. Sin embargo, “el único signo visible de su poder era una mujer tendida junto a él, inmóvil, con la cabeza apoyada en su regazo, los ojos cerrados, los brazos escondidos bajo el amplio vestido rojo [...]. Él le pasaba lentamente una mano por los cabellos”. Esta es la joven acompañante, junto a la cual, tanto la obra como la película plantean un hombre mayor. Aquí los *ojos* juegan un papel determinante en los acontecimientos venideros a través del juego de miradas: Hara Kei-Hervé; Hervé-la joven. La curiosidad de Hervé lo llevó a encontrarse con la mirada de la joven: “aquellos ojos no tenían sesgo oriental, y que se hallaban dirigidos, con una intensidad desconcertante, hacia él: como si desde el inicio no hubiera hecho otra cosa, por debajo de los párpados”. Acto seguido, cuando ella toma la taza despacio, esta imagen presenta varias connotaciones: la parsimonia de la vida en ese lugar como detenido en el tiempo y el lastre de ser mujer en el siglo XIX, algo así como un objeto comerciable e inferior, lo que se refleja en

En el transcurrir de la novela queda al descubierto el ambiente de vida de Hara Kei, todo gira en función suya, de su placer.

las bellas imágenes que con pocas palabras construye Baricco.

La joven miraba con violencia a Hervé cuando este relataba su vida a Hara Kei: sobre su esposa, el pueblo, los viajes. Mientras él hablaba, ella dibujaba en su mente cientos de cosas distintas. En este punto surge la nueva problemática que plantea Baricco: Hervé retornaba a casa con algo nuevo plantado en su memoria, los ojos de esa joven. Y en casa le esperaba una mujer abnegada, que soportaba el hecho de su ausencia casi permanente y que no podía darle hijos. Con todo, los primeros viajes resultaron exitosos, los huevos llegaron sanos y las hilanderías fueron prósperas, Hervé se vuelve rico y adquiere una propiedad con la idea de crear un parque. Cuando el autor escribe, e insiste, “sus ojos no tienen sesgo oriental, y su cara era la cara de una muchacha joven”, al referirse a la compañera de Hara Kei, nos conduce a algunas reflexiones: por ejemplo, no era de la región y era muy joven para Hara Kei. En parte, eso explica su comportamiento, no lo justifica, pero sí ayuda a entender los diferentes contextos.

En el transcurrir de la novela queda al descubierto el ambiente de vida de Hara Kei, todo gira en función suya, de su placer. Habita un lugar en los extramuros del mundo, lejos de la modernidad, apto para gente contemplativa, amante de la naturaleza, “comía en soledad, a la sombra de

un árbol con flores de colores”, donde los cambios no son abruptos como en las grandes ciudades. En efecto, el mismo texto comprueba la reflexión planteada con antelación, cuando Hervé interroga al inglés, comerciante también, pero de armas: “¿conocéis a una mujer joven, creo que europea, blanca, que vive aquí?”. La joven era una de las amantes de Hara Kei como lo confirma la línea: “los hombres orientales, para honrar la fidelidad de sus amantes, no solían regalarles joyas, sino pájaros refinados y bellísimos”. Este hombre los había hecho traer de todas partes del mundo. Para Hervé eso no era vida, sino teatro.

Luego de este hecho aparentemente insignificante, pero que permite entrever que la joven ocupaba un lugar en apariencia privilegiado, comienza un flirteo más cercano cuando Hervé toma su baño. Es importante destacar el lenguaje poético que emplea Baricco aquí, en especial para referirse a los momentos más cercanos entre los dos jóvenes: “se puso a observar la luz que temblaba, borrosa, en la lámpara. Y, con cuidado, detuvo el Tiempo durante todo el tiempo que lo deseó”. ¡Bello!, instala sutilmente en el lector las imágenes como si fuesen vívidas.

Cuando toma este baño, la joven le entrega una primera nota, cuya escritura él no sabe lo que significa. De retorno al pueblo, en Francia, busca a madame Blanche, mujer japonesa, rica, propietaria de un burdel, quien le traduce el escrito: “Regresad o moriré”. La mujer le advierte que no morirá si él no regresa, como si le insinuara de las implicaciones de su insistencia. Pese a la advertencia, Hervé retorna. En esta etapa, a la mitad de la obra, nuevamente los ojos y las miradas son los encargados de dilucidar todo lo que acontece dentro de los personajes: “mil veces buscó los ojos de ella y mil veces encontró los suyos. Era una especie de triste danza, secreta e impotente [...]. Y

ella tenía en los ojos una especie de febril alegría”. Aquí se ratifica la personalidad de Hervé planteada al inicio, la facilidad con que Baldabiau lo convenció de viajar: “En la oscuridad, no importaba amar a aquella joven y no a ella”.

Seda es de alguna manera la naturaleza humana: “Damos todos asco. Somos todos maravillosos, y damos todos asco”, pero también es un Hervé que no tiene claro lo que quiere. Lo cual es comprensible, en este estadio de la novela, si se tiene en cuenta la edad del joven (33). La construcción del personaje es impecable, Baricco apuntó muy bien y mostró a un niño que quiere todo y con nada se compromete: el papá iba a decidir por él, luego a Baldabiau no le costó trabajo convencerle, viaja por la joven sin tener que hacerlo y termina en brazos de alguien que no conoce, por lo que se vuelve un sujeto melancólico. La fuerza de la novela recae indiscutiblemente en Hervé, en su falta de carácter, más que en Hélène o la joven; asimismo, su comportamiento es más reprochable que el de cualquiera.

Cuando Baldabiau hace referencia a Luis Pasteur, Baricco ubica al lector en un espacio y tiempo —ya se había mencionado— y en una problemática que influyó en el desarrollo del comercio, en la economía y el estado del gusano de seda. Entre realidad y ficción, relata la importancia de los estudios de Pasteur en este sentido: “distinguir los huevos enfermos de los sanos”. No sabe curarlos, pero puede aislar los sanos. Este acontecimiento real se suma a otro tan real como la guerra en Japón, un país encerrado en sí mismo, que se mueve entre el papel del feudalismo que estaba por abolirse y la figura del samurái y el emperador, espacio en el que, precisamente, la obra continúa desarrollándose.

En casa, Hervé ha cambiado y su mujer lo sabe. Insiste en emprender un nuevo viaje para aprovechar la problemática de la

epidemia que crece, ya que conoce la realidad de la guerra en Japón. De esta manera, con la excusa de que esos huevos son sanos, retorna y encuentra devastación: la guerra en su verdadera magnitud. Lo que había visto ya no existe, toda la aldea de Hara Kei ha partido; sin embargo, mientras revuelca entre los escombros, aparece un jovencito y le entrega el guante que días atrás había dejado para la joven a la orilla del lago. Usa el catalejo con el que visualiza el cortejo que se aleja e insiste en llegar hasta ellos, pero es encontrado y detenido por hombres de Hara Kei, quien le advierte: “Aquí no hay nada para vos [...]. La guerra es un juego caro”. En efecto, esto le costó la vida al chico, pues una de sus leyes dictaba “condenar a muerte un hombre por llevar un mensaje de amor de la propia ama”. Entonces, fue colgado de un árbol.

Una frase muy bella que emplea Baricco gira en torno a este hecho con el chico: “No llevaba mensajes de amor consigo. Él era un mensaje de amor”. Hara Kei le apuntó a la cabeza a Hervé y le solicitó que se marchara, que no regresara. Además, la demora afectó su carga. La esposa pensó que había muerto y él, aterrado de lo que había pasado, se aferró a ella y no quería que lo soltara. Esta imagen es muy bella, en el sentido de que Baricco se limita a escribir: “Quédate conmigo, te lo ruego”. La cantidad de conflictos internos del personaje se reduce a esta mísera frase, que aguarda todo un infierno de penuria, imposibilidad, remordimiento, culpa, etcétera. Como más adelante lo relata el autor: “Tiene algo dentro, una suerte de infelicidad”. Es asombroso.

Qué dura lección: “morir de nostalgia por algo que no vivirás nunca”. Nada más desgarrador y más humano que cuando Hervé le cuenta la verdad a Baldabiau. También cuando su esposa, al intuir la realidad, escribe una nota y se hace pasar por la

joven describiendo casi textualmente lo que él había vivido. Blanche le contó a él lo que ahí decía, entre otras cosas: “Y no dudéis un instante, si fuese útil para vuestra felicidad, en olvidar a esta mujer”. Con el tiempo recobró la calma, pero años más tarde Héléne enfermó y murió. Esta parte es muy significativa: en “el cementerio acudió toda Lavilledieu: porque era una mujer apacible, que no había sembrado dolor”. Acá radica la genialidad de Baricco: una frase encierra una cantidad de información que se omite, pero que el lector sabe que está ahí, porque los demás acontecimientos generan alternamente el resto del relato que él deja de contar. Ya todos sabemos qué clase de esposa tenía, dadas la actividad económica y forma de ser de Hervé, además del papel de la mujer en el siglo XIX. La obra finaliza cuando Hervé descubre que la segunda nota que recibió fue escrita por su esposa con ayuda de Blanche. Ella quería ser esa mujer que lo tenía desubicado. Ya solo, no vuelve a irse del pueblo y se convierte en narrador de sus propias historias: hizo lo que hace un narrador, mirar y decir de lo que otros no ven.

Hay detractores y defensores de la obra. Baricco es tildado de facilista por su economía en el lenguaje; hasta perezoso le han llamado. Este hombre, nacido en Turín en 1958, dedicado a la literatura, el cine, el teatro y la televisión, creador de la Escuela Holden para escritores, no puede ser un perezoso. *Seda* es un libro delicado, lento pero veloz, porque con pocas palabras, abarca cientos de situaciones de un solo ser

humano (personajes) y las hace vívidas, sin mencionarlas. Esa tarea es un legado para el lector —lo cual es fascinante—, quien termina de construir a su manera cada personaje o por lo menos lo intuye.

Esta es una lectura deliciosa, con unos personajes bien definidos, unos espacios muy poéticos y una trama que enmarca la naturaleza humana, las debilidades y el precio de las mismas. La repetición no es incómoda: hace énfasis en el personaje, como en el caso de la joven, por ejemplo; en el significado de los viajes; y en la idea de la mirada (los ojos), en el sentido de que hablamos con todo el cuerpo, sin que se escuche la voz. Por esta razón, el hecho de que nos lean mal tiene implicaciones importantes. Mirar a alguien a los ojos es decirle: yo creo y confío en lo que tú haces y dices, no tiene que ver exclusivamente con el deseo físico. También se puede ver la generosidad o la maldad de una persona, el odio o el resentimiento, la alegría y la tristeza, el miedo, la soberbia, el orgullo, la mentira, el agradecimiento, el afecto. Todas las emociones pasan por los ojos, por todos los sentidos. Cuando se entra en contacto real con los ojos de las personas, alcanzamos a reconocer qué habita en su corazón: humanidad o indiferencia. Finalmente, también se puede tildar al autor de desubicado en el tiempo: eso es precisamente lo que lo hace fascinante, que no se apega a esos ideales, porque para él la literatura es un eterno presente, su tema es tan actual como hablar del matrimonio gay. ■

DIANA PATRICIA JARAMILLO PEÑA

Hiromi Kawakami

El cielo es azul, la tierra blanca

El cielo es azul, la tierra blanca
Hiromi Kawakami
Alfaguara
Barcelona, 2017.



Tomado de <http://bit.ly/2otwohc>

Ganadora del Premio Tanizaki, el galardón más importante en Japón, *El cielo es azul, la tierra blanca* es una novela de la escritora Hiromi Kawakami. Nacida en 1958, estudió ciencias naturales y fue profesora de biología hasta su primera publicación, la novela *Kamisama*. Ha recibido numerosos premios entre los que se encuentran el Akutagawa, el ItoSei, el Woman's Writers y el Tanizaki, mencionado anteriormente. Estos premios la han convertido en una de las escritoras niponas más reconocidas y leídas dentro y fuera de su país.

El cielo es azul, la tierra blanca se divide en diecisiete capítulos cortos, que ejemplifican los pequeños detalles que fortalecen una relación. A riesgo de equivocarme, puedo decir que cada capítulo tiene una enseñanza a propósito del amor y de la vida en pareja; además, cada título hace que el lector se concentre en algo específico durante la narración, para finalmente llegar al detalle que marcará ese instante en la vida de Tsukiko y Harutsuna y al pacto tácito que establecemos con ellos al abrir las páginas y dejarnos llevar.

Los capítulos no solo son ilustrativos en cuanto a los detalles, también están divididos de tal manera que permiten una relación orgánica entre los personajes principales, que avanza y retrocede según se de-

sarrolla la historia. La gestación del amor es sutil y la tensión que se mantiene durante la novela es ligera, pero tan bien ejecutada que, lejos de aburrir al lector, ofrece una narrativa rica de abordar y una lectura tan serena como el amor que llena las páginas del libro.

La narradora, Tsukiko, de 38 años, es una mujer que, aunque piensa que el amor no es para ella, sin quererlo se adentra en la relación más hermosa jamás contada. Esta relación se mide por azares, pues el hecho de que se encuentren para compartir tiempo es una mera casualidad: "Al preguntarme dónde estaría aquella noche, me di cuenta de que nunca habíamos hablado por teléfono. Nos encontrábamos por casualidad, paseábamos juntos por casualidad y bebíamos sake por casualidad" (p. 76). Harutsuna Matsumoto, que ronda los sesenta años, fue profesor de japonés de Tsukiko en el instituto. Es un hombre misterioso y sabio, pero con un humor muy agradable, que le regalará al lector el contraste de todo lo que no es y jamás será nuestra narradora.

Cuando Harutsuna permite a Tsukiko conocer un poco más de él, la lleva a una isla en la que la enfrenta con el pasado de una forma sublime pero no nostálgica. Le cuenta la historia de su exesposa y, a pesar de que es doloroso para Tsukiko, lo más

importante para el maestro fue hacer el recorrido en el que ella se vuelve parte de su historia.

El amor en esta novela es una suave brisa que recorre las páginas y se mueve por todos los escenarios. Más que un sentimiento es un estado en el que ambos personajes conviven y disfrutan de la compañía del otro, en silencio. El amor es la verdadera intimidad y la manera de conocer a alguien y dejarlo ser.

Para finalizar, la elección del título de la novela maravilla al lector, pero es su deber encontrar aquello que cierra una historia que se alimenta de detalles, de amor puro y de momentos significativos como el florecimiento de las sakuras. ■■

NICOLÁS MEDINA LOZANO

Escritor, egresado de Creación Literaria,
Universidad Central.

Cómo publicar en *Hojas Universitarias*

177

Hojas Universitarias es la revista institucional de la Universidad Central, cuyas secciones permanentes son “Temas humanísticos y sociales”, “Aproximaciones literarias”, “Creación” (poesía, cuento, fotografía, crónica, entrevista, artes visuales, cine, teatro y música) y “Libros”. Otras secciones eventuales tienen cabida de acuerdo con su importancia para la vida cultural, la reflexión y el debate académico.

Hojas Universitarias tiene convocatoria abierta de forma permanente, y sus colaboradores deben cumplir con los siguientes requisitos para que el material enviado sea tenido en cuenta por su comité editorial:

Aspectos generales

- Los materiales deben ser enviados al correo electrónico hojasuniversitarias@uccentral.edu.co y serán revisados en el orden en que sean recibidos.
- Los textos deben ser inéditos (salvo excepciones especiales) y originales.
- Con el envío, los autores aceptan las condiciones de publicación de la revista en cuanto a que el material textual, una vez publicado, puede ser reproducido y copiado de manera libre siempre y cuando se den los créditos apropiados del autor, no se haga con fines comerciales y no se realicen obras derivadas. El material fotográfico, por el contrario, queda protegido por *copyright* y su aparición se restringe a los números de la revista *Hojas Universitarias* establecidos.
- El comité editorial, luego de su lectura y análisis, aprueba, rechaza o sugiere cambios de los materiales, para lo cual los autores serán notificados oportunamente.

Acerca del formato

- Los trabajos para publicación deben enviarse por correo electrónico, escritos a doble espacio, letra Times New Roman, tamaño de fuente 12, justificado a ambos lados, márgenes 3x3.
- La extensión máxima de los textos será de 20 cuartillas.

Sobre la estructura de los artículos

- Título del trabajo centrado, en altas/bajas y negrita. Debajo debe aparecer el nombre y los apellidos o los nombres y apellidos de los autores, la profesión actual más destacable, la institución en la que laboran o estudian actualmente y su correo electrónico.
- El sistema de citas aceptado es APA (última edición).

Requerimientos para publicación de reseñas de libros

- Las reseñas tendrán un máximo de cinco cuartillas, con las mismas condiciones de formato mencionadas arriba.
- Los textos de las reseñas no tienen título periodístico, sino que se encabezarán con los datos del libro: autor, título, ciudad, editorial, año y número de páginas.

Cordial saludo.

ISAÍAS PEÑA GUTIÉRREZ
Director

Gesto desvanecido en esquina de una estación

Esta estación no será más una estación,
quedará únicamente mi gesto desvanecido
en el polvo de alguna ventana,
si acaso hay ventanas,
si acaso decido en las estaciones
desamparar algún gesto.

Esperaré junto a las cabinas telefónicas
a que las horas se desvanezcan azules
en mi cigarrillo encendido
de mirada triste e inclinada,
me verán apretar la mandíbula
para masticar, como las aves
que emigran de una tierra a otra,
cualquier bocado de aire
sin saber qué les espera.

El aire se ha vuelto amargo
y aún no sé en qué otras estaciones
abordará mi soledad otro cuerpo.

Francisco Ruíz Udiel
Alguien me ve llorar en un sueño (2005).

UNIVERSITARIAS

hojas universitarias



**UNIVERSIDAD
CENTRAL**
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES,
HUMANIDADES Y ARTE
Departamento de Creación Literaria

Teléfonos: 323 98 68 y 326 68 20

Extensiones: 4302 - 4304

Correo electrónico
humanidades@ucentral.edu.co

www.ucentral.edu.co

ISSN: 0120-1301



0120 1301