

El viaje, opción de libertad frente al desplazamiento forzado

Cecilia Caicedo J. de Cajigas
Doctora en Filosofía y Letras,
subsección Literatura Hispánica.
Universidad Complutense
de Madrid.

El retorno de Ulises

No es gratuito que Kundera, ese extraordinario novelista pesquillante de los signos de la cultura contemporánea, hubiese escogido regocijar al lector con la ilustración de la cubierta de *La ignorancia*¹ con el óleo sobre tela titulado: *Il ritorno di Ulisse*. Su autor, Giorgio de Chirico, que rompió la concepción estética del arte en una búsqueda de nuevas formas expresivas que no estuviesen necesariamente asociadas a una congruencia de la repetición, concibe en 1968 la resignificación del mito clásico homérico con una gramática pictórica que hibrida en collage armonioso tiempos culturales diferentes: un espacio de construcción contemporánea, artesonado, paredes y enchapes de estuco, piso de madera. Cuadrado perfecto visto en tres dimensiones (cielo raso, laterales y piso). En la estancia, sala pequeña de un apartamento moderno, están instalados significativamente dos cuadros: en la pared izquierda, la reproducción de la Torre de Babel; en la pared del lado derecho, un cuadro que representa Ítaca, con su cielo azul celeste, irradiado con los tibios rayos del sol Mediterráneo y una pequeña pero claramente definida silueta de la arquitectura clásica, arco de medio punto y frontón. Es la Grecia

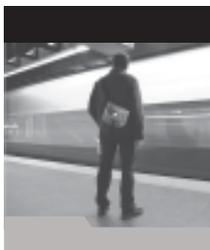
¹ KUNDERA, Milán. *La ignorancia*. Barcelona: Tusquets editores, colección andanzas, 1ª edición, 2000.

clásica representada en un cuadro que decora e introduce en el ambiente griego. Al fondo, una puerta entreabierta, comunicación con la insondable oscuridad en café oscuro. A lado y lado de la habitación dos sillas, una *déco* y otra de inspiración vienesa. Y en la mitad, como dominando la estancia, en primer plano, el poblador del espacio: Ulises navegando sobre un mar de olas encrespadas, en frágil embarcación movida por dos remos que prolongan la fuerza de sus brazos. Es Ulises porque su túnica blanca, al tiempo que deja sus brazos libres de toda atadura, es el signo de distinción del Señor de Ítaca. Sobre su cabeza de cabello oscuro ensortijado la corona de laurel. Y junto a ellas, los símbolos del cuerpo joven, del argonauta cruzador de mares.

De esta suerte, de Chirico recontextualiza en su cuadro *El retorno de Ulises*, el diálogo, nuevo diálogo con el mundo contemporáneo, valiente y remozada mirada de de Chirico con el mundo griego, el de Homero que inventó a Ulises, el viajero que en la *Odisea* navegó los mares de su mundo y de su tiempo retando al Panteón griego, en especial al dios de los mares tempestuosos, cuya función textual es aplicar el castigo del Olimpo al hombre que desafía a los dadores de la fortuna o el dolor.

La literatura y el arte, lo veremos a continuación en el cine, nos dan cuenta de un tema superior de estos tiempos en donde la libertad del viaje, que es connatural y gozosa decisión del ser humano, se ha opuesto la obligatoriedad o la permanencia obligada, el no viaje. La propuesta de de Chirico nos remite a la contemplación de un hombre, el ser cotidiano, navegando sin mar, con su velero anclado sobre un artesonado de madera, en un minúsculo recinto sin sol, sin olas, sin marea. Solo los símbolos del argonauta extraviado en la soledad opresora de un pequeño, minúsculo apartamento, solo y sin compañeros navegantes, mutilados por el espacio de sus sueños de viajar, de soñar, de vivir ahogado en las olas invisibles de su vida cotidiana bajo la égida de nuevos imperios culturales.

¿Qué puede significar Odiseo para que su lectura y su reescritura se impongan? Aclaro que el concepto de reescritura no significa volver a escribir como si este arte fuese simplemente el de volver a contar la historia. Re-escritura, lo asumo como volver sobre el pre-texto, sobre el texto anterior, sobre el texto primigenio, sobre el hipo-texto (dicen los literatos), para volverlo a cargar de significados nuevos. Y estos significados nuevos son exactamente eso, nuevos en tanto que la vida nuestra, este fáctico aquí y ahora, que vivimos, que nos transita, que nos sacude o nos adormece está para ser navegado. Nosotros, desde nuestra perspectiva temporal y social, somos los nuevos argonautas, aventureros de la vida con ojos expectantes, soñadores sociales que atisbamos el viaje como una opción de búsqueda, de encuentros y desencuentros. Así pues, lo que nos propone Kundera en *La ignorancia*, es la realización del viaje que realizó Joyce en su *Ulises*, de Chirico en su pintura, la película griega de Angeopolulos o en otros tantos textos.



¿En qué consiste la propuesta? Una aproximación nos remite a recorrer el hipertexto, que es el texto que hemos creado en la contemporaneidad para poner en escena el concepto de lo fragmentario y de lo múltiple en el pensamiento del hombre actual. Me explico: en *Ulises* de Joyce, que en su primera versión tuvo el autor el cuidado de incluir a manera de subtítulos los correspondientes pasajes de la obra homérica, nos invita, en los inicios ciertos del llamado posicionamiento posmoderno, a asumir la navegación de la ciudad contemporánea. Por eso la novela está centrada en el recorrido de unas cuantas horas, solo un día con su noche por las calles de Dublín, navegación cultural con discursos escritos en idiomas vivos y muertos, con personajes de la cotidianidad, representados en los tres estudiantes universitarios que viven en su torreón en las afueras de Dublín, con las costas y el mar salobre, cercanos y vigentes, más allá de ellos y ya sin navegarlos están las crestas del mar de la ciudad, la vida ordinaria, la vida viva, el cotidiano vivir y, por cierto, los recuerdos.

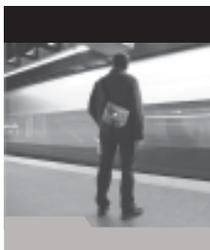
En *Son de mar*, 1999, la novela invita a los lectores a atisbar a una Penélope que rompe el esquema del machismo, a fuerza de vivirlo para ser asumido por Martina, protagonista de la orgía del cuerpo y los sentidos, desde una lectura de género que la libera del recuerdo del debilucho profesor de Literatura clásica Ulises Adsuara, recuperándolo en el cuerpo fuerte de un navegante que vuelve después de diez años de viajes y aventuras a retozar en su cuerpo, bajo otro nombre y otros intereses. Los dos, Martina y Ulises, sin la certeza de la identidad personal que queda en entredicho, terminan amándose y muriendo entre los piélagos del mar y los líquenes de los ensueños amorosos. Pero es sin duda en *La ignorancia* (publicada en el 2000, cerrando el milenio), donde Kundera vuelve a cargar de significado al texto clásico de Homero.

Leyendo desde las fisuras que deja lo relatado en la *Odisea*, Kundera descifra una característica fundamental del siglo XX. La idea central que desarrolla es el sentido de viaje que acompaña cinco décadas a los pobladores de Europa, cincuenta años de exilios forzosos, obligadísimos además por las circunstancias socio políticas originadas en los tiempos de la Guerra Fría, después de la Segunda Guerra Mundial. Como resultado de la aplicación de lo que se llamó el *glasnow* y la *perestroika*, la caída simbólica del Muro de Berlín congregó a oleadas humanas que se aprestaban a deconstruir otros megarelatos, como los que estaban representados en las estatuas derribadas de Lenin, Stalin y del Kremlin en su conjunto. Después de estos tiempos de arribo de la occidentalización a los países y culturas que habían sido aglutinados bajo una sigla, cuatro letras o una frase lapidaria: la cortina de hierro, a esos navegantes de la modernidad política se les abre una compuerta: *volver*. Y ahí en ese tema se instala Kundera, emigrante, refugiado, intelectual que escribió sus obras fundamentales, *La insoportable levedad del ser*, *La inmortalidad*, *La lentitud*, *La identidad* y otras, en idiomas distinto al materno, en otras lenguas, que

Leyendo desde las fisuras que deja lo relatado en la *Odisea*, Kundera descifra una característica fundamental del siglo XX. La idea central que desarrolla es el sentido de viaje que acompaña cinco décadas a los pobladores de Europa, cincuenta años de exilios forzosos, obligadísimos además por las circunstancias socio políticas originadas en los tiempos de la Guerra Fría, después de la Segunda Guerra Mundial.

es lo mismo que decir en otras culturas, en otros caminos de expresión. Así lo conocimos en Occidente y leímos al escritor checo, que con sabia maestría tocaba los problemas de este tiempo de consumo y de moda, de *spleen* y de fatuidad occidental.

En *La ignorancia* está el regreso, el camino de vuelta a Ítaca, con una diferencia, porque mientras en Homero, Ulises añoró el reencuentro con Penélope y el deseo de verse en los ojos del adolescente Telémaco, el hijo que en su cortísima edad había quedado al cuidado de la madre, con la Irena de Kundera, así se llama el personaje que representa ese papel protagónico de la heroína que tiene a su potestad regresar a su lugar de origen, al encuentro con los afectos, con las compañeras de colegio, con el espacio y los olores de su país y sus raíces, Irena descubre que su tiempo (veinte años) en París había sido para ella motivo para fundar nueva vida, trabajo, afectos y espacios apropiados. Se pregunta Kundera y nos lo trasmite a los lectores, ¿qué es la nostalgia?, porque Ulises, el de Homero, es un ser de la nostalgia: “En griego, ‘regreso’ se dice *nostos*. *Algos* significa ‘sufrimiento’. La nostalgia es, pues, el sufrimiento causado por el deseo incumplido de regresar.” (Kundera, 2000: 11). De suerte que la nostalgia es tristeza causada por la imposibilidad de regresar a la propia tierra (p. 12). Y concluye señalando que la nostalgia se nos revela como el dolor de la ignorancia. Por eso Ulises, el homérico, es ser de la nostalgia. E Irena, la Ulises femenina de Kundera, mantuvo durante veinte años la *saudade* por su Ítaca del este europeo.



Leyendo a Kundera con detenimiento, el lector descubre que su objeto no es contar en sí la historia del desplazamiento por razones políticas, sino deslizar el sentido que viene de la obra de Homero hacia los tiempos que vivimos. Kundera se detiene con el preciosismo del relojero fino en el terror al regreso. ¿A dónde vuelvo?, se pregunta una y otra vez Martina, si en París, ciudadanos del mundo que se encuentran unidos por nuevos y sutiles lazos, hizo su vida, construyó su espacio y fundó, en síntesis, los más maduros y seguros años de su destino? Y entonces, como en el texto clásico, aquí intervienen los sueños. Sueña con regresar, pero sus sueños sueñan miedos: miedo a encontrarse con sus compañeras de colegio que desprecian su buen vino francés con el que ella las agasaja a su regreso porque prefieren la poco elegante costumbre nacional de beber cerveza, desprecian su conversación sobre moda, sobre la cultura francesa y el arte, oscureciendo su experiencia con ruidos y parloteos de mujeres insulsas que no se interesan por la vida de Martina ni por la suya propia. Cumplido el deseo de la conciencia primera, Martina regresa y los sueños de desencuentro se cumplen. La incomunicación marca los segundos, incluida la incomunicación en el acto gratificador por excelencia: el del amor.

Kundera rescribe la *Odisea*, pero cambia los significados de antaño por los que nos compete, por las marcas culturales más ostensibles de estos tiempos. Ahora viajamos, insinúa Kundera a los lectores, durante cincuenta años del siglo XX, porque somos expatriados de nuestras propias tierras culturales, y acentúa el tono al señalar que estos que se fueron no podrán volver porque a su regreso los acompañará el estigma de la traición. Según la visión popular y políticamente popular, los que se fueron traicionaron el sistema político, pues intentaron salvarse solos sin importar la lucha colectiva, los que se fueron son vistos y asumidos como tránsfugas que desertan de lo propio. Martina se pregunta, desde la voz de Kundera: ¿qué hay del dolor individual, en qué queda el proceso personal del abandono de lo que pertenece por orígenes, qué hay del dolor sufrido en el proceso para fundar nuevos espacios, sin idioma, sin identidad, sin dinero, sin amigos ni familia?

La reescritura de la epopeya fundadora de la nostalgia que, como dice Kundera, nació en los orígenes de la antigua cultura griega, en este nuestro tercer milenio occidental, se resemantiza, se llena de las significaciones de nuestros nuevos dolores, de nuestras nuevas competencias e incompetencias.

Las miradas de Ulises

Desde las propuestas filmicas, el viaje se ha tematizado. En *Las miradas de Ulises*² se focaliza el viaje en un escenario europeo del siglo XX, desde lo

² Director: Eric Herman. Un film de Teo Angeleopoulos. Premio Cannes 1995.

político, mediante la historia de los hermanos Manakis, narrada con un argumento de apariencia simple: buscar en archivos fílmicos tres rollos de película que ellos dejaron sin revelar y, por la cual, uno es desterrado y otro ajusticiado dentro de los regímenes totalitarios de izquierda, en la Europa del Este, durante el siglo XX. El asistente de Yanakis le cuenta la historia al reportero, al investigador y le relata la muerte de uno de los Manakis junto al mar. Los hermanos vivían en Yonina, pero en 1904 se trasladaron a Monastir.

La película inicia con la imagen de un barco que es fotografiado en los instantes iniciales en que se aleja. El film es proscrito por el poder oficial imperante porque revela la vida cotidiana, la ambigüedad, los contrastes de la vida. Subyacente a ese primer plano argumentativo, la focalización discursiva revela la mirada crítica a la historia del siglo XX en países como Albania bajo el dominio de la URSS. Son albaneses que comercian y viajan como Ulises. Solo que en este caso no viajan para retornar a Ítaca o a su lugar de ensoñación, sino a un incierto espacio sin retorno, para huir del hambre.

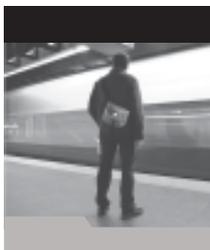
La segunda imagen enfoca a hombres y mujeres que ven la película de los Manakis bajo unas sombrillas y paraguas, acto que es reprimido por el ejército. La imagen siguiente enfoca a unos fanáticos católicos que se arman en cruzada contra los intelectuales cineastas que filmaron la cotidianidad.

Como una especie de cortinilla fílmica, el hilo argumentativo sobre la cotidianidad avasallada se ve matizado con recurrencia con la imagen de unas hilanderas albanesas. Esto sugiere al espectador que ellas, como Penélope, se ocupan en tejer y destejer el tiempo entre la tradición y la ruina económica de postrimerías del siglo XX. Como dice Franco Volpi, después de la corrupción en el reino, de la legitimidad del tránsito al territorio de la convención: “Mi filosofía es una filosofía de Penélope que deshace incesantemente su tela, porque no sabe si Ulises retornará” (Conferencia foro. Universidad Nacional. Bogotá. Septiembre, 2008).

El segundo corte fílmico, mediante un paneo revela un pasaje de muertes y de asesinados por ahorcamiento. Los ahorcados, vestidos con trajes raídos, están suspendidos en picas de madera, para escarmiento del populacho asumido como siervos de la nueva gleba contemporánea. Los ahorcados, hombres y mujeres y niños del común, representan la cotidianidad que no alcanza a expresar su inconformidad frente al régimen totalitario con actitud distinta a la de vivir la tradición de su diario vivir en pertenencia a un suelo, a un hogar, a unas circunstancias.

Frente a esa línea argumental, la película se llena de referentes homéricos que se ligan a distintos pasajes:

1. El taxista es como Ulises, maldice a la naturaleza como Ulises lo hizo con Poseidón, dice el taxista (viajero por profesión): “Grecia está muriendo entre piedras y monumentos”.



2. El Olivo, el sitio del nacimiento de Apolo. Los viejos mitos del Panteón griego junto a los nuevos de la lucha ideológica. Los dos instantes culturales de tantos años y de tanto peso están atrapados en la decrepitud en sí misma. Subyace el concepto de la ambigüedad histórica, como si la cotidianidad histórica nos permitiera a los seres humanos volver a repetir los ocursos. Los olivos que circundan el nacimiento de Apolo ya son solo ruinas, recuerdo del recuerdo, así como en la película la imagen de Lenin, glorificada en tiempos del poder, es ahora objeto de curiosidad: va mutilada, viajando en un barco carguero para coleccionadores de Alemania o de cualquier otro país. Sin duda, este es el nudo focal de la película. El espectador asiste a la contemplación de un pueblo, vestidos negros, las mujeres con trapos negros cubriendo su cabeza y todos con la mano en alto despidiendo lo que queda de las esculturas monumentales que hasta hace poco reposaban en la serenidad de las plazas públicas, y que ahora son parte de la mercancía coleccionista, después de la entrada en el mundo moderno de la secularización y de la crisis universal de sentido.
3. En los diálogos sobrios, contundentes, que refuerzan las imágenes, que hablan duro y golpean, aquello que hoy se conoce como la “pérdida del centro”, están las citas y referencias a la *Odisea* de manera permanente. Cuando preguntan al barco que lleva los fragmentos de la escultura de Lenin, y esto es simbólico de la Guerra fría, pregunta un altavoz (voz de la historia y el recuerdo hipotextual) “¿Quién va?”, “Nadie”, responde una voz desde el barco. Igual sucede cuando Polifemo le pregunta a Ulises su nombre y dice llamarse *Nadie*. Voz del no reconocimiento, de la gloria abandonada o que se desea abandonar. Igual es con el olivo, primer lugar de Ítaca donde Ulises posa sus manos en procura de atrapar sus recuerdos. Especialmente destaca el último parlamento de la película, en donde el reportero recuerda textualmente a Homero para encontrar el sentido de tránsito que le es connatural al viaje, de otros viajes, pero siempre el mismo viaje de la humanidad. En la “crisis de los sentidos”, el filme parece sugerir que ya no llegamos a Ítaca, puerto seguro, del amor, de la posesión de familia y lazos de amistad, la tradición, los valores construidos ancilarmente, ahora el viajero se queda solo, minúsculo, desposeído, perdido entre la niebla de la nueva historia que también está borrosa.

La historia de la recuperación de la memoria fílmica está propuesta en tres rollos:

El de *La primera mirada perdida*, que sugiere *La edad de la inocencia griega, del mito y lo homérico*, del tiempo prestigioso de los orígenes. Y dice el narrador cuya voz es audible en la película, y que además es el focalizador del proceso cultural: “es mi propia mirada perdida del mundo”.

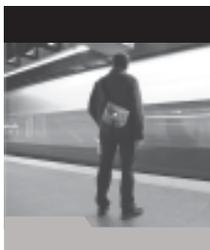
La segunda mirada, es el nacimiento de la reflexión política, por ello dice el narrador: *No tienen derecho a mantener encerrada esa mirada*. Porque es una mirada *cautiva de principio de siglo, finalmente liberada*.

La *Tercera mirada* es simbólica, es la de un *coleccionista de miradas esfumadas*, dice Ivo, cuando revela el último anillo. Porque estas miradas son entrelazadas, como anillos que se cruzan y ahí está la continuidad de la historia de occidente con sus luchas y sus guerras.

Desde el surrealismo, la propuesta estética de Angeolopulus mueve varios juegos de cámara: a) bajo nuevos espectros de luz; b) el manejo del claroscuro con una atmósfera blanco y negro, para proyectar la película de la primera mirada, la del recuerdo; c) en estados de niebla y mínimos juegos de colores se ambienta la película final que cuenta el viaje para recuperar los rollos, que es el eje argumental con que se cohesionan toda la propuesta; d) en sepia presenta las imágenes de los sueños, las nostalgias y especialmente los temores.

El reportero gráfico del presente narrativo es conducido a la sede policial para un registro. Allí el espacio de la reflexión y el miedo se presentan en sepia, porque su propia historia repite la de los hermanos Manakis, o Yanakis. La confusión de nombres es a propósito. Le sugiere al espectador que para el aparato estatal represivo carece de importancia tener certeza sobre la identidad. El reportero gráfico, quien busca y desea recuperar los rollos perdidos, cuando va a ser interrogado entra como a otro mundo, un ambiente que marca horas infinitas de represión, de interrogatorio y de condena. Para obligarlo a confesar, el jefe de policía dice: “Su hermano Miltos fue más inteligente que usted”. Lo confunde con Yanakis, quien había entrado armado contra el ejército búlgaro y alemán. Entonces le conmutan la pena de muerte por el destierro. Sale, se quita la venda, deja

El viaje y nuestra *poiesis* que como seres humanos le conferimos, tiene en el presente una carga de cultura y geopolítica que nos compromete. Por eso la literatura y el arte, el pensar y lo sentido, se han expresado por las mejores plumas de nuestro tiempo con todo el acervo crítico.



la pantalla que se ha transformado en verde y comienza el film en color porque va desterrado, siguiendo el subconsciente cultural que se revela como subconsciente fílmico.

Después de contar que los rumanos no les quitaron el material a los búlgaros, aparecen fragmentos de historia. Un vals, cortesano y vienés, hermosamente oligárquico y suficiente, un solo vals donde aparece la madre bailando y con toda una representación edípica. ¿Los hombres del siglo XX enamorados de la cultura de Penélope?, mientras se focaliza desde otra cámara el tránsito cultural del afuera. Allí aparece la música de la Revolución socialista, el encuentro con el abuelo muerto, la cena, la servidumbre, el esposo soldado que llega, el padre guerrero. Encuentro de Telémaco con el padre. Los sabuesos del poder se llevan al padre. Es la época de la lucha entre la vieja burguesía y el Padre Stalin (1948). La bitácora de la película muestra la vuelta en pleno poder estalinista, representado en el Comité de Confiscación. ¡Feliz 1950! Gritan en coro hombres y mujeres vestidos de gala, de las viejas galas del poder perdido. Se llevan el piano, los adornos y todo lo que signifique representación cultural. Y vuelve la voz del pregonero: “sáquenos una foto con la sala vacía”. En la escena siguiente vemos al narrador, el focalizador de la película, niño aún, en un escenario empobrecido. La cámara se detiene en la cara de un solitario niño triste, la del protagonista que será soledoso a lo largo del film.

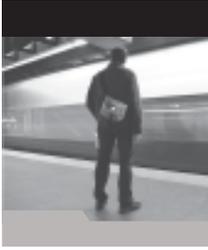
Y así como ocurre la repetición de escenas de año nuevo, vista en varios años, la repetición es igualmente recurrente con lo femenino. Hay varias mujeres protagonistas en los cortes historiados, pero los roles femeninos siempre son representados por la misma actriz. ¿Repetición simbólica de la historia femenina? Siempre la mujer cumpliendo en la contemporaneidad el rol de Penélope, ¿a la espera, en los circuitos soledosos? En un episodio narrativo de *Las miradas de Ulises*, el marido guerrero deja a su mujer como viuda de la guerra, el esposo muerto en la guerra será reemplazado bajo otro nombre: Vania, y este personaje será convertido en objeto de amor y ensoñación por parte de la viuda ardiente y enamorada de su héroe perdido. La misma actriz se presenta bajo otros ropajes como la joven reportera que se enamora del periodista que anda tras la recuperación de los rollos perdidos de los hermanos cineastas. Finalmente, quien revela la historia como totalidad, del pasado al presente político es un viejo camarógrafo, cuya hija, la misma actriz con otro ropaje, se enamora igualmente del periodista investigador. Bajo ese escudo de indagador el periodista, auxiliado por las distintas mujeres, una en esencia, funciona como el Ulises contemporáneo, guerrero y emblemático, amante y amado que en los brazos, la decisión y el coraje de tres mujeres distintas, múltiples Calipsos o múltiples Penélopes le ayudan para realizar su destino histórico.

Técnicamente es una película lenta, sus escenas son morosamente detenidas para focalizar la hondura de la teoría de desplazamiento forzoso, el viaje como obligación, la impuesta orden del abandono cultural, vista desde el circuito romántico desde la cual se plantea la transición histórica. La figura emblemática de Lenín se proyecta tridimensionalmente, en correspondencia con la nueva estética que manejamos como seres que somos de imágenes. El segundo elemento conceptual es su capacidad de construcción de fragmentos. Para significar el concepto de lo fisural, que marca el momento histórico que revela la película en la Europa del Este, la cámara enfoca, en un primer plano, la escultura que después de haber sido bajada de los pedestales es transportada en barcos cargueros, sin ninguna consideración: la cabeza, el tronco, un brazo con la mano en alto, etc., para los mercaderes alemanes, que van por el Danubio hasta Sarajevo (Yugoslavia). En el curso de otro viaje y otra escena, el reportero viajando por mar. Enfocado ahora como un mar tempestuoso y encrespado porque él también, como Ulises, desafía al destino. “No vayas”, le dicen los amigos, pero no aplaza el viaje porque lo incierto no lo arredra.

Después, un salto abrupto en la narración fílmica. Una pantalla en blanco, una pantalla vacía en el primer plano significativa, que dura 2 minutos 20 segundos, pero ante el desconcierto del espectador que no ve sino que oye a distancia: voces, tropel, disparos. Transcurrido ese angustioso tiempo la filmación, volviendo a la técnica del claroscuro inicial, representa la niebla como vida, como espacio de danzar, vivir, bailar y de morir cuando la niebla deja pasar un poco de luz. Luego, el historiador aullando en la nieve, porque la nieve, nos habla había dicho el taxista, es como la vida.

He señalado líneas atrás que en un bellissimo evento *Las miradas de Ulises* centra la cámara para mostrar la dignidad burguesa, teniendo como música de fondo los compases de un vals para enmarcar la exclamación colectiva: “feliz año nuevo”. Refractando el enunciado “feliz” con la desolación causada por la desvalorización de los valores ancilares. Así como en el teatro clásico hay un verbalizador, en *Las miradas de Ulises* el narrador, vocero y agente de la diégesis dice: “Brindemos por el mar, el inagotable mar”. Y escenas adelante concluye: “Nos dormimos dulcemente en un mundo y nos despertamos bruscamente en otro”.

Para terminar, un llamado a la reflexión local. Los colombianos insertos en un proceso que eufemísticamente hemos dado en llamar “desplazamiento por la violencia” y que es mejor asumirlo como un “desplazamiento forzoso”, estamos siendo sometidos a igual infortunio, obligados a abandonar la querencia, la del campo, la de la tierra, el pequeño labrantío para hacer parte de los cordones de miseria urbana, o a abandonar el país bajo distintos afanes trasnacionales en busca ¿”del sueño americano”?, ¿de las remesas españolas?, ¿del insomnio globalizador? Pero hay algo más violento en la obligatoriedad del viaje, el haber perdi-



do el control y la capacidad de decisión, la potestad de la libertad de locomoción, del sentido lúdico que tal libertad comporta. El viaje y nuestra *poiesis* que como seres humanos le conferimos, tiene en el presente una carga de cultura y geopolítica que nos compromete. Por eso la literatura y el arte, el pensar y lo sentido, se han expresado por las mejores plumas de nuestro tiempo con todo el acervo crítico. El mar ignoto está ahí, que Ulises nos ilumine en su travesía. **bU**