

hojas universitarias

ISSN: 0120-1301 DISTRIBUCIÓN GRATUITA

76

enero-junio 2017

Miguel Hernández:
la escritura como conciencia
Buena Ventura
Música para despedir la guerra
Los sueños intactos.
Entrevista a Álvaro Mutis



UNIVERSIDAD
CENTRAL



Imagen de cubierta: *Sin título*, Edgar Negret, 1995.
147 X 200 X 64 cm, aluminio pintado.



**UNIVERSIDAD
CENTRAL**

Consejo Superior

Fernando Sánchez Torres (presidente)
Jaime Arias Ramírez
Jaime Posada Díaz
Rubén Darío Llanes Mancilla
(representante de los docentes)
José Sebastián Suárez Rodríguez
(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 76

ISSN: 0120-1301

Isaías Peña Gutiérrez

Director

Juan Antonio Malaver

Coordinador

Comité Editorial

Fernando Sánchez Torres, Jaime Posada Díaz, Roberto Burgos Cantor, Enrique Bautista, Óscar Godoy Barbosa, Isaías Peña Gutiérrez, Joaquín Peña Gutiérrez, Juan Antonio 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: Ingrid Alexandra Alarcón

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 la orientación de la revista.

Contenido

Temas humanísticos y sociales

- ¿Elegibilidad o democracia? 5
ORLANDO ORTIZ MEDINA

Aproximaciones literarias

- Cuestiones para una antología de la poesía brasilera de 1964 a 1985 9
CRISTIANO AUGUSTO DA SILVA JUTGLA

- Miguel Hernández: la escritura como conciencia 19
JORGE URRUTIA

- La pentalogía de la violencia. Análisis sociocrítico de la obra literaria de Daniel Ferreira 29
LUISA FERNANDA CALDERÓN SÁNCHEZ
DIEGO GÓMEZ ESCÁRRAGA

- La poesía en Joseph Brodsky y Wisława Szymborska 38
DANIEL POTES VARGAS

- Wilmer en los espejos de la memoria 40
JOAQUÍN PEÑA GUTIÉRREZ

- La literatura fantástica en Colombia 47
MAURICIO VARGAS HERRERA

Creación

Poesía

- Poemas de Piedad Bonnett 53
Poema de Fredy Yezzed 55
Poemas de Armando Orozco Tovar 57
Poemas de Santiago Espinosa 61
Poemas de Carlos Daniel Ortiz 74

Cuento

- Salinger 77
LUIS NORIEGA
Rábanos 86
LUIS MIGUEL HERNÁNDEZ
La excusa 91
FADIR DELGADO
Milamores 96
JAIME LANDÍNEZ A.
Asunto familiar 100
PAULA ARISMENDI

Fotografía

- La fotografía, una expresión para el encuentro 102
HERNANDO JIMÉNEZ PARDO

Crónica

- Buenaventura. Música para despedir la guerra 111
ÓSCAR EMILIO BUSTOS B.

Entrevista

Los sueños intactos.
Entrevista a Álvaro Mutis 119

GONZALO MÁRQUEZ CRISTO
AMPARO OSORIO

Artes visuales

La magia y las máquinas
de Edgar Negret 123

ÁLVARO MEDINA AMARÍS

Cine

Cine colombiano:
identidades y tránsitos 133

ÓMAR ARDILA

Música

Elkin Ramírez, titán 144

CARLOS ARTURO GAMBOA B.

Libros

Leoncio Luque Ccota,
Dejo mi sombra: entrega de memorias 147

SANTIAGO ERAZO C.

Antonio Vélez Montoya,
Del Big Bang al Homo Sapiens 149

DANIEL POTES VARGAS

Samuel Jaramillo,
*Dime si en la cordillera
sopla el viento* 152

LUZ MARY GIRALDO

Joseph Campbell,
*En busca de la felicidad:
mitología y transformación personal* 155

IVÁN GÓMEZ MUÑOZ

Gloria Inés Peláez,
Era mucho el miedo 157

ARMANDO MORENO SANDOVAL

José Manuel Rodríguez Walteros,
Los trashumantes 158

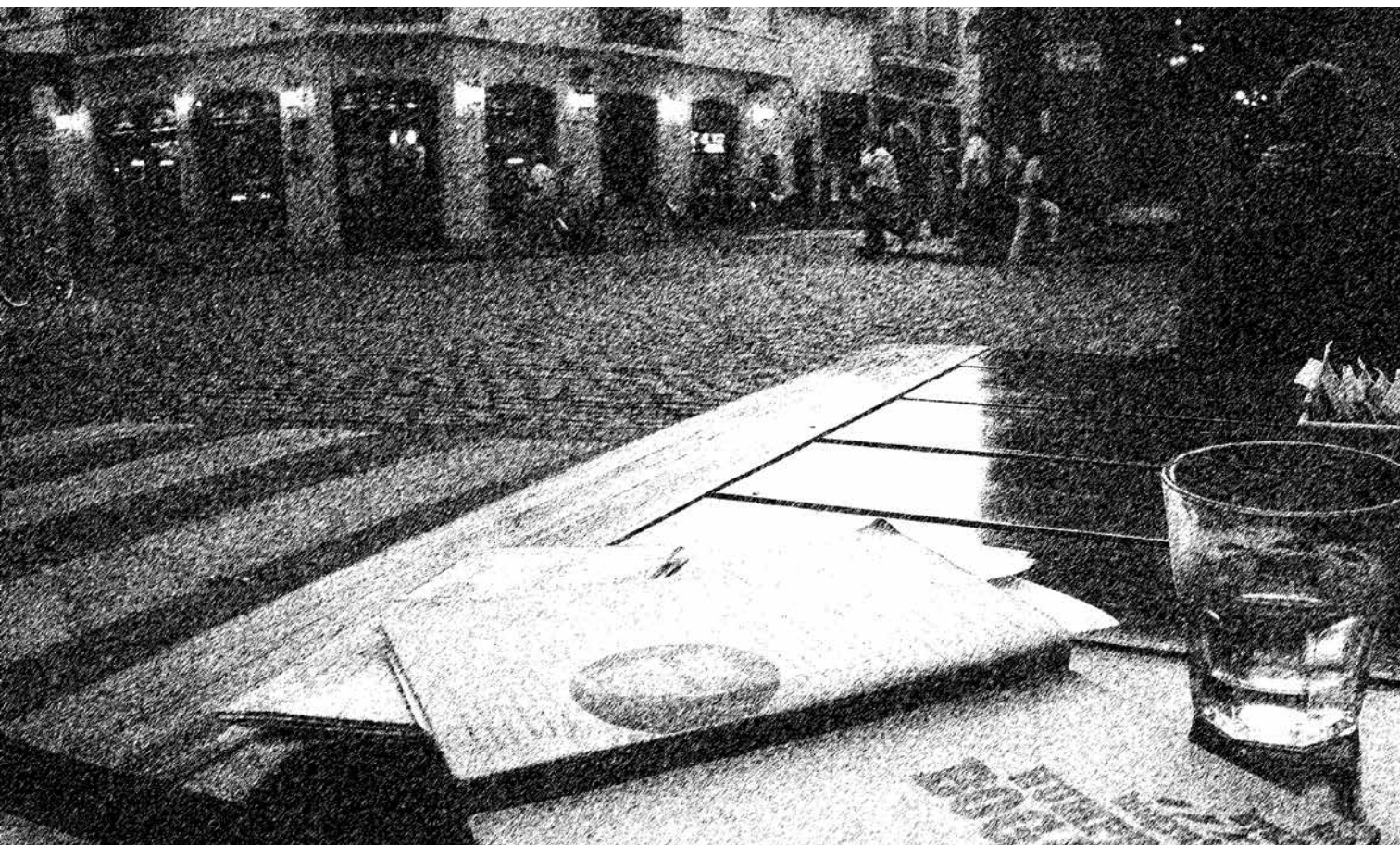
CHRISTIAN DAVID CAMPOS ARDILA

Realidad y ficción
en la novela colombiana 162

M. G. MAGIL

Miryam Zeidad López Hernández,
*San Vicente del Caguán:
canto de la Amazonía al despertar* 164

NELSON RICARDO AMAYA ESPITIA



Temas humanísticos y sociales



¿Elegibilidad o democracia?

ORLANDO ORTIZ MEDINA

Economista, magíster en Estudios Políticos.

La superación exitosa del conflicto armado en Colombia descansa en la posibilidad de que los excombatientes de las FARC accedan a espacios de representación dentro de los mecanismos legales de elegibilidad. Una salida adversa sería un contrasentido y significaría no haber puesto el acento en el lugar que en la actual coyuntura histórica corresponde: sacar las armas de la política y facilitar los espacios que hagan de ella un ejercicio civilizado y a la altura de las sociedades modernas.

Debemos entender que estamos en la búsqueda de salidas para la superación de un fenómeno que se manifestó en casi todos los países de América Latina, y cuya existencia involucra razones y responsabiliza actores que van más allá de los movimientos guerrilleros. Asimismo, dicho fenómeno hunde sus raíces en factores de orden político, económico, social e incluso cultural, que no se pueden obviar cuando se trata de sacar adelante una alternativa para la desmovilización y reintegración a la vida civil de quienes, por circunstancias históricas, decidieron alzarse en armas contra un sistema y un Estado en el que no se vieron representados.

Reconocer estos antecedentes, que son los que configuran la realidad política del presente, es un imperativo a la hora de argumentar sobre la pertinencia o no de que a los miembros de las FARC se les otorgue el beneficio de la elegibilidad política, una vez hayan dejado las armas.

La elitización de las dirigencias políticas y la burocratización de los partidos de gobierno en cabeza de ciertos grupos de

poder, así como la obstrucción y la represión de formas de organización y representación que no estuvieran bajo su égida, fueron, en el caso de Colombia, factores que estimularon la progresión del conflicto armado y más adelante, su degradación. A lo anterior se sumó su resistencia a que se implementaran las transformaciones que permitieran corregir las diferentes formas de exclusión y marginalidad generadas por el establecimiento, las cuales alentaron también el avance de la confrontación armada.

El bipartidismo —hoy en día esencialmente el mismo, aunque con ramificaciones desde mediados del siglo XIX— ha tenido el monopolio en el control del Estado y sus instituciones, lo que nos consagró tempranamente como un régimen de democracia restringida. El Frente Nacional, si bien puso fin a la violencia bipartidista, reafirma un siglo después, con mayor vehemencia, el carácter excluyente del régimen y consolida un poder hegemónico con visos autoritarios que, al amparo del estado de sitio —hoy estado de excepción— con el que se mantuvo durante casi su toda su vigencia, otorgaba facultades especiales a las fuerzas armadas, con todo lo que ello significó en materia de restricción a las libertades, violación de los derechos humanos y restricciones al ejercicio de la actividad política.

En las décadas de los años ochenta y noventa, se dio un fuerte auge de formas de organización política y social fundadas sobre nuevos liderazgos, justamente en reclamo de mayor democracia, a lo cual se respondió con una brutal represión, y mu-

chos de sus integrantes fueron asesinados, desaparecidos u obligados al exilio.

Estudiantes, líderes políticos, sociales y sindicales, indígenas y afrocolombianos, artistas, intelectuales y defensores de derechos humanos, principalmente, fueron víctimas de la actuación conjunta entre las fuerzas armadas del Estado y organizaciones paramilitares, que se resistían a aceptar que propuestas políticas alternativas tuvieran un lugar en el escenario del debate público. Aun bajo la formalidad un régimen de democracia civil, el país asumió las características de las dictaduras que en los años setenta y ochenta se tomaron de facto el poder en varios países de América Latina.

El caso más emblemático es el de la Unión Patriótica, partido político que surge de los diálogos entre las FARC y el gobierno de Belisario Betancur a comienzos de los años ochenta, y del que la mayoría de sus integrantes fueron asesinados. Entre ellos, dos candidatos presidenciales, senadores, alcaldes, concejales, ediles y cientos de líderes de base.

De manera que en Colombia, la democracia ha sido un concepto vacío y está

Ni los partidos de izquierda ni los de derecha han logrado convertirse en verdaderas fuerzas ideológicas o con fundamentaciones programáticas o filosóficas que convoquen a una masa crítica y cualificada de ciudadanos.

lejos todavía de la posibilidad de encontrar sentido como expresión de la libertad y el ejercicio de la autonomía, razón de ser de la política. Una democracia realmente ajena a la institucionalización de una cultura y un pensamiento democrático, en la que el ciudadano promedio se nutre de representaciones que giran alrededor de la pasividad, la apatía y el desprecio por el ejercicio de la política; que se acomodó, además, al ritmo de la violencia y de prácticas como la compra y venta de votos, el clientelismo, el nepotismo y la corrupción, convertidas en el canal de creación de sus vínculos con las dirigencias políticas, y por esa vía con el aparato del Estado.

Cambios institucionales como los procesos de descentralización política y administrativa iniciados desde mediados de los ochenta, o la propia Constitución de 1991, no produjeron transformaciones significativas en las costumbres políticas ni llevaron a una reconfiguración de las dirigencias en la mayoría de los ámbitos estatales. Por el contrario, el reacomodamiento de antiguas hegemonías, algunas en alianza con organizaciones criminales, llevaron a una serie de efectos regresivos y frustraron las esperanzas que la nueva constitución había dejado sobre territorios, grupos étnicos, mujeres, comunidades con opciones sexuales diversas y otros sectores hasta ese momento olvidados.

Ni los partidos de izquierda ni los de derecha han logrado convertirse en verdaderas fuerzas ideológicas o con fundamentaciones programáticas o filosóficas que convoquen a una masa crítica y cualificada de ciudadanos. Aferrados a la tradición, el caudillismo, el clientelismo y otras formas de perversión de la política, en asuntos de democracia seguimos siendo una mayoría silenciosa, cuando no de jaurías o borregos.

En este contexto, el tema de la elegibilidad política es también un acto simbóli-

co y reparador que consagra la apertura del régimen, no sólo y necesariamente a favor de las FARC sino de esa parte de la sociedad que, además de estar condenada a la marginalidad y la exclusión política, terminó siendo víctima de la exaltación y la prolongación de la guerra, en el marco de un ordenamiento político que la promovió o permitió las condiciones por donde pudiera conducirse.

Corresponde al establecimiento asumir la cuota de responsabilidad que le asigna el devenir de la historia, cuando fue inferior para asegurar su presencia y construir legitimidad en la mayoría del territorio; asimismo, para tener dentro de su activo el monopolio legítimo de la fuerza y garantizar la protección de los derechos y el libre ejercicio de las libertades políticas ciudadanas. El Estado y la sociedad deben estar dispuestos a que se faciliten las condiciones para quienes están preparados a dejar las armas y continuar su vida política por las vías legales, pues no se trata sólo de la transformación del discurso y la práctica de quien busca salir de la guerra, sino también del entorno político, social e institucional al que está dispuesto a acogerse.

Hay que reconocer que hubo unas condiciones históricas, así como una forma de interpretar el ejercicio de la política, que llevó a muchos hombres y mujeres de esta y de otras latitudes a tomar el camino de la insurgencia, pero que hoy están dispuestos a trascender y a asumirlo desde otras modalidades y dimensiones; esto debe no sólo posibilitarse sino estimularse. Es también de entender que, como tal, en su proceso de desmovilización, el excombatiente no se

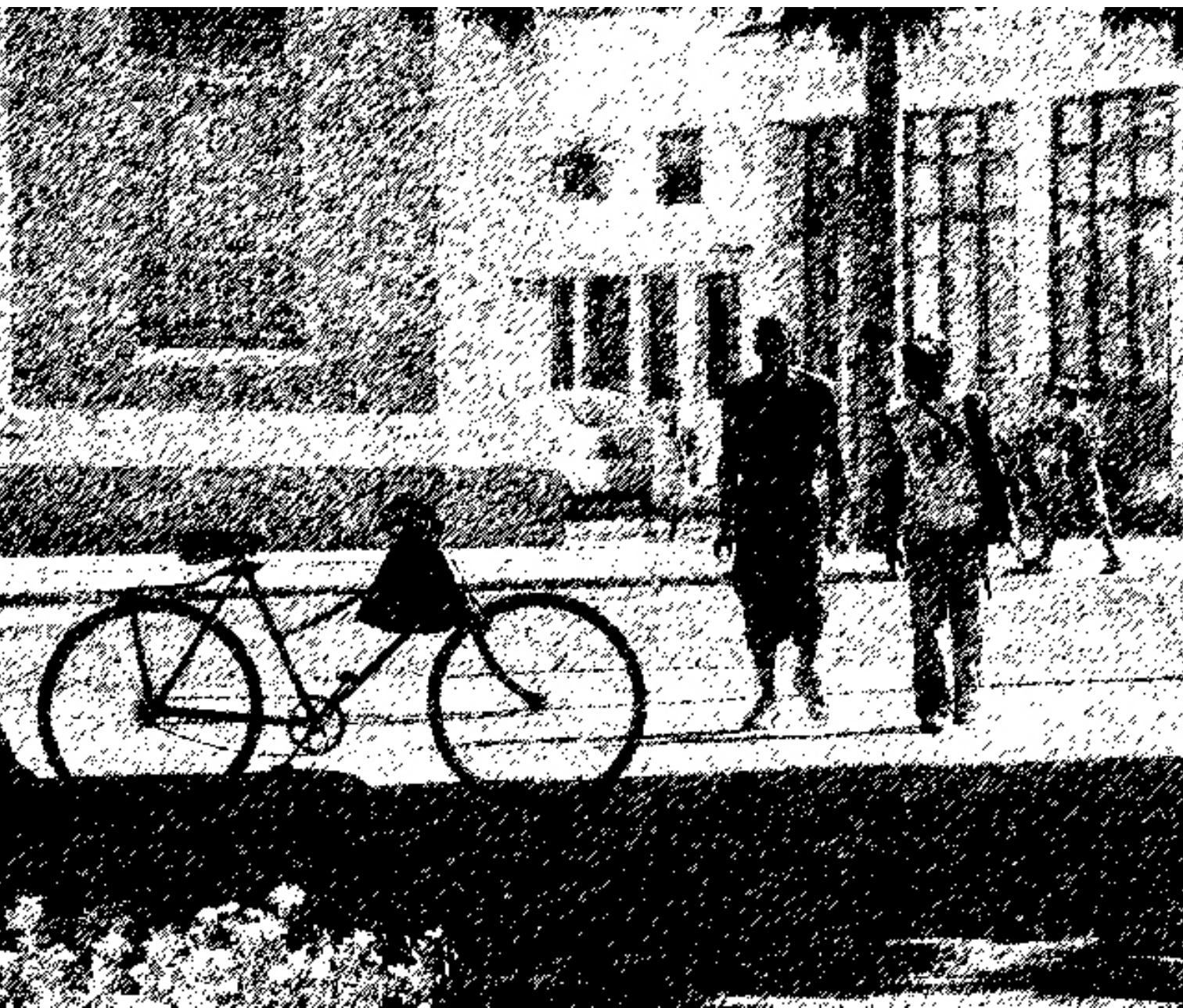
despoja de su investidura ni renuncia a su condición de sujeto político; pues es lo que da sentido y valora su rol ante la sociedad y el Estado, antes, ahora y en lo que en lo sucesivo sea su vida y actividad política. De manera que, antes que estigmatizar y seguir censurando su pasado, se debe validar su legítima pretensión de estar representado en los órganos de control del Estado, su aspiración a tomar parte en espacios de decisión, su inclusión en escenarios de gobernanza y su disposición a vincularse a procesos de elección en los ámbitos territoriales o nacionales. Es la consecuencia lógica del paso de la acción política con armas al ejercicio político legal.

Negar la posibilidad de que quienes deponen las armas puedan acceder a cargos de elección popular es seguir oponiéndose a que la democracia avance en su proceso de maduración y a que otras fuerzas puedan tener representación en las instancias del gobierno y el Estado, que es justamente donde, en parte, tuvo su origen el conflicto armado que hoy estamos tratando de superar.

Avanzar hacia una nueva dimensión social y cultural que reelabore el sentido y la razón de ser de la política, que es finalmente la aspiración de la mayoría de la sociedad colombiana, no puede ser algo que se instrumentalice solamente a favor del Estado o los intereses de ciertos sectores.

No se debe olvidar tampoco que las FARC no fueron vencidas y que su derecho a elegir y ser elegidos está en la esencia de los resultados de la negociación; este es, quiérase o no, uno de los saldos políticos del proceso. ■■

Aproximaciones literarias



Cuestiones para una antología de la poesía brasileira de 1964 a 1985*

CRISTIANO AUGUSTO DA SILVA JUTGLA

Profesor de literatura brasileira y teoría literaria de la Universidad Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Bahia. Doctor en Literatura Brasileira de la Universidad de São Paulo.

Introducción

El presente artículo se relaciona con mi tesis de doctorado sobre la poesía política de Carlos Drummond de Andrade, más específicamente, sobre cómo se configuraba la cuestión del autoritarismo en su libro *A rosa do povo* (1945). Después de la conclusión del doctorado en 2008, continué investigando las relaciones entre literatura y contextos represivos. Por este motivo, me concentré en los poemas de resistencia a la dictadura civil-militar brasileira (1964-1985). El presente texto es el resultado de esas investigaciones realizadas entre 2009 y 2012. A partir de este y otros trabajos publicados sobre el tema durante esos cuatro años, elaboré mi proyecto de posdoctorado desarrollado en 2014 en la Universidad Federal de Santa María.

Después de la intensa revisión del canon en las últimas dos décadas (Reis 1992; Bhabha 2007), organizar antologías puede parecer una propuesta anacrónica y empobrecedora frente al espacio conquistado por los estudios culturales, la crítica feminista y el movimiento negro, entre otros. Tradicionalmente, el término *antología* dialoga con la idea de literatura clásica en el sentido de modelo (Rosenfeld 1999), pacto que niega frontalmente el horizonte de expectativa de las corrientes, por así decir, multicultu-

rales. En ese sentido, la postura canónica tendría su razón de ser, pues el mercado en aumento de antologías ofrece, todavía hoy, trabajos organizados a partir del concepto de *selección*, de lo que es considerado ejemplar en literatura. Basta ver una definición del diccionario:

Antología. 1. Colección de textos (en prosa o en verso) seleccionados de forma que representen mejor la obra de un autor, o un tema común a varios autores, o una época, etc.; colección; selección. 2. P. ext. Colección semejante de músicas, o de películas, etc. 3. Bot. Estudio de las flores. 4. Bot. Colección de flores; *flori-legio*. [F.: Del gr. *anthología*, as, 'acción de coger flores'; 'colección de fragmentos']. (Aulete 1)

De ese modo, la metodología básica de una antología canónica consiste en un primer corte de conjunto considerado "literatura", el cual viene acompañado de por lo menos dos cortes más que desempeñan la función de delimitar la selección de los textos. Entre nosotros, encontramos dos antologías ejemplares que emplean esta secuencia de corte y recortes de textos canónicos: *Poetas brasileiros da fase romântica* (1937) y *Poetas brasileiros da fase parnasiana* (1938), ambas organizadas por Manuel Bandeira.

* Traducción del portugués de Elizabeth Suarique Gutiérrez.

En las dos obras percibimos el primer corte dentro del canon, que es el propio del género de la antología, entonces, se da el segundo corte: el criterio de nacionalidad (“poetas brasileiros”); por último, se remata la separación con el tajo final por el lado de periodo literario seleccionado (“fase romántica” y “fase parnasiana”). Esto para quedar apenas en los marcos más explícitos, sin hablar de cuestiones de género, región, clase social, etnia, etc.

Otra línea de fuerza de género son las antologías compuestas por textos del propio organizador, como es el caso de Manuel Bandeira, quien elaboró sus *50 poemas escolhidos pelo autor* en 1955, que fueron relanzados en 2006.

Algunos años después, Carlos Drummond de Andrade (1962) también lanzaría su llamada *Antología poética*. Para delicia y angustia de los investigadores, el poeta del estado de Minas Gerais fue más conceptual, por tanto, menos informal y subjetivo que Bandeira en la presentación de sus textos, dividiendo el material en nueve secciones. En la nota de la primera edición, Drummond afirma que los agrupó por:

[...] ciertas características, preocupaciones y tendencias que la condicionan o definen en conjunto. La antología le pareció así más vertebrada y, por otro lado, más fiel. Escogidos y agrupados los poemas sobre ese criterio, resultó una antología que no sigue la división por libros ni obedece a una cronología rigurosa. (Andrade 5) (traducción libre)

[... certas características, preocupações e tendências que a condicionam ou definem, em conjunto. A antologia lhe pareceu assim mais vertebrada e, por outro lado, mais fiel. Escolhidos e agrupados os poemas sob esse critério, resultou uma antologia que não segue a divisão por livros nem obedece a cronologia rigorosa.]

Recordemos que la propuesta de selección del poeta minero tendría en los años siguientes un enorme impacto positivo en la crítica, ya que los títulos de las secciones funcionan como claves interpretativas, por ejemplo: “Un yo todo retorcido”, “La familia que me di”, “Amar-amaro” o la famosa “En la plaza de las invitaciones”.

Tal vez el ejemplo drummondiano pruebe que antologías producidas a partir de la propia cosecha parezcan menos indefensas frente a evaluaciones negativas en comparación con las antologías de varios autores. Términos como *injusticia, olvido, favorecimiento y detrimento* aparecen abundantemente en las descontentas reseñas; asimismo, cuando una antología recibe elogios, no es raro que surja un comentario sobre la ausencia de tal poeta o tal poema. En ese sentido, el antologista sufre arduas cobranzas una vez que su trabajo despierta en el público sentimientos ambiguos y contradictorios; experiencia semejante a las de un traductor, cuya reputación profesional va del cielo al infierno en apenas una expresión, cuando no es considerado un traidor. El propio Manuel Bandeira, en su antología de los poetas románticos de 1937, declaraba su método con intentos totalizantes, tal vez con el fin de evitar “injusticias”, las cuales le serían cobradas en el futuro:

Me esforcé por que en esta antología se reflejara todo el movimiento romántico, tanto en sus procesos de técnica poética —construcción del poema, de la estrofa y del verso—, como en su inspiración y sensibilidad general, en sus temas principales: su religiosidad, su amor de la naturaleza, su liberalismo, su lirismo amoroso, etc. (Bandeira, *Poetas brasileiros...* 14)

[Esforcei-me por que nesta antologia se refletisse todo o movimento romântico, tanto nos seus processos de técnica poética —construção do poema, da estrofe e do verso— como na sua inspiração e sensibili-

dade geral, nos seus temas principais – a sua religiosidade, o seu amor da natureza, o seu liberalismo, o seu lirismo amoroso, etc.].

Cuatro décadas más tarde, otra antología se tornaría famosa, no solo por sus integrantes, sino por su prefacio, fuente de buenos dolores de cabeza para su autora, Heloísa Buarque de Hollanda (1967):

Esta muestra de poemas no fue hecha sin arbitrariedad. Como la circulación de la mayor parte de las ediciones es geográficamente limitada y se confina a sus áreas de producción, no escogí sino entre los trabajos que estaban al alcance de mi conocimiento. Así, la gran mayoría de los poetas presentados son residentes o publicados en Río de Janeiro. [...] Lo que orientó la elección e identifica el conjunto seleccionado fue la ya referida recuperación de lo coloquial en una determinada dicción poética. Entre tanto, como el eco es nuevo y polémico y la discusión apenas se inicia, encontré más justo no restringirme apenas a la llamada poesía marginal, que integra parte substancial de la selección, sino extenderla a otros poetas que, de forma diferenciada e independiente, recorrieron el mismo camino. (11)

[Esta mostra de poemas não foi feita sem arbitrariedade. Como a circulação da maior parte das edições é geograficamente limitada e se confina às suas áreas de produção, não escolhi senão entre os trabalhos que estavam ao alcance de meu conhecimento. Assim, a grande maioria dos poetas apresentados são residentes ou publicados no Rio de Janeiro. [...] O que orientou a escolha e identifica o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética. Entretanto, como o fato é novo e polémico e a discussão apenas se inicia, achei mais justo não me restringir apenas à chamada poesia marginal, que integra parte substancial da seleção, mas estendê-la a outros poetas que, de forma diferenciada e independente, percorram o mesmo caminho].

El prefacio denota una explícita consciencia acerca de los límites de composición de su

antología, en el caso de los poetas *residentes o publicados en Río de Janeiro*. Más importante es el segundo criterio de selección, un criterio expresivo: *la recuperación de lo coloquial en determinada dicción poética*. Hasta este punto, no hay grandes problemas para la antologista. El problema nace cuando, en el remate del mismo párrafo, Hollanda afirma que el fenómeno del retorno a lo coloquial no era exclusivo de la llamada “poesía marginal”, término que se tornaría, nacionalmente, más famoso que buena parte de los poetas allí presentes.

El cuarto y último ejemplo es *Os cem melhores poemas do século XX* (2000) y *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2001), organizados por Ítalo Moriconi. En entrevista, él destaca la tensión originada por la recepción de estas dos antologías, sobre todo, la de poemas (2000):

“Mi vida se divide entre antes y después de esos libros”, reconoce [Moriconi]. Hay, sin embargo, una contrapartida: al definir quién debería entrar o quedar fuera de las selecciones, él hizo una legión de desafectos. “Son tantas las sensibilidades heridas que tengo miedo de que me sorprendan con una trampa”. (1)

[“Minha vida se divide entre antes e depois desses livros”, reconhece [Moriconi]. Há, no entanto, uma contrapartida: ao definir quem deveria entrar ou ficar de fora das seleções, ele fez uma legião de desafetos. “São tantas sensibilidades feridas que tenho medo de me pegarem de tocaia”].

Después que su antología de cuentos, vendió más de setenta mil ejemplares, el periodista relata la guerra instalada debido a su siguiente antología:

Su estilo pop comenzó a causar mayor incomodidad con el lanzamiento de *Los cien mejores poemas*. Él movió el avispero. Algunos críticos encuentran que la selección destaca autores “digeribles”, mientras que tendencias más cerebrales tienen poca pre-

Una vez expuesta la crítica al canon debido a su carácter restrictivo, ahora el problema que se presenta de inmediato es la lucha del antologista contra una masa infinita de textos, impresos o virtuales.

sencia. Así, por ejemplo, los versos populares de Cecília Meireles ganan más espacio que los del riguroso João Cabral de Melo Neto —ella aparece con seis, él, con cinco poemas—. Indignado con la selección, el concretista Décio Pignatari no permitió que un poema suyo fuera compilado. (Moriconi 1)

[Seu estilo *pop* começou a causar mais constrangimento com o lançamento de *Os cem melhores poemas*. Ele mexeu num vespeiro. Alguns críticos acham que a seleção destaca autores “digeríveis”, enquanto tendências mais cerebrais têm pouca presença. Assim, por exemplo, os versos populares de Cecília Meireles ganham mais espaço que os do rigoroso João Cabral de Melo Neto – ela comparece com seis, ele com cinco poemas. Indignado com a seleção, o concretista Décio Pignatari não permitiu que um poema seu fosse compilado].

En los ejemplos citados, nace la definición básica y clásica del diccionario en los corazones y mentes de los antologistas y críticos —¡quién lo diría!— o sea, la antología literaria como conocimiento de lo más significativo de la tradición, por tanto, del canon. Por los ejemplos, vimos que a lo largo del siglo xx e inicio del XXI, la función modelar de la *antología* se muestra con plena fuerza.

Sobra decir que tal definición en “estado de diccionario” no contempla otros

actores, discursos y voces sociales no canónicas. Sin embargo, ellos existen. De esta manera, nos preguntamos: ¿tendrían sentido, en el campo de la actuación política, los criterios adoptados en *Os cem melhores poemas do século XX*, para lectores y autores de los *Cadernos negros*, por ejemplo, o para los lectores de una antología colectiva, interactiva y, por tanto, siempre abierta, como es el caso del sitio web del *Jornal de Poesia*? Paralelo al mundo canónico de las antologías, gana fuerza la presencia de otras voces de la sociedad brasilera; por consiguiente, en la elaboración de las antologías vienen siendo adoptados otros criterios de organización.

Concomitante a esto, la actual producción literaria brasilera ha dialogado con la ampliación de los medios de producción y circulación de los textos, ampliación que proviene de las facilidades ofrecidas en internet. Otros ítems de gran importancia son el aumento en el número de editoras alternativas, una mayor cantidad de lectores, mejoras graduales en la educación pública y la ampliación del acceso a la educación superior. En el campo de los debates, está en curso una transformación en la llamada “crítica literaria”, antes restringida a periódicos y revistas, pero que, aficionada o no, se amplía en nuevos soportes como sitios web, blogs (de autores, críticos y lectores), libros digitales, foros virtuales, etc. Ese conjunto de factores, sobre todo los virtuales, han creado condiciones de mayor divulgación y debate sobre los textos. Todos esos nuevos datos contribuyen para la creación de públicos más diversificados que leen tanto textos canónicos como no canónicos, lo que significa un espacio rico para antologías como la aquí propuesta.

Una vez expuesta la crítica al canon debido a su carácter restrictivo, ahora el problema que se presenta de inmediato es la lucha del antologista contra una masa infinita de textos, impresos o virtuales. Pero

no nos dejemos caer en el canto de sirena, pues hay otros factores tan o más importantes que tornan una obra desconocida: bajo tiraje, circulación restringida a determinada región, deseo de anonimato del autor, indiferencia de la crítica literaria, muerte precoz del autor, derechos autorales, etc.

Es en este punto que la antología —en sentido no apenas canónico, sino multicultural— puede revisar su carácter de divulgación, de escalera capaz de sacar del olvido obras de alta calidad, en el sentido canónico más que en términos de producción de debates. En su interesante trabajo, Júlia Osório llama la atención sobre esta función sincrónica, casi fotográfica de las compilaciones:

De hecho, toda antología tiene un proyecto político de edición, el cual influencia la elección de los textos transcritos y la estructura del libro. Independientemente de cada una hacer elecciones conforme el interés editorial, creo que componer ese tipo de publicación, en la contemporaneidad, sea una alternativa para ampliar el contacto entre el lector y los textos que vienen siendo editados y publicados en el tiempo presente. Un gesto historiográfico que memoriza una de las líneas de un tiempo presente, una actitud anacrónica, singular, que rompe con aquella linealidad temporal una de la historia de los cánones, materializada en el registro nominativo, en los manuales, de autores, obras y escuelas literarias. Cada antología, por tanto, narra una historia, un punto de vista de un grupo de lectores interesados en exponer la transcripción de un conjunto de textos e hacer con que otros también puedan leer las manifestaciones poéticas que están ahí, en los archivos de las librerías e de la web. (Osorio 1005-1011)

[De fato, toda a antologia tem um projeto político de edição, o qual influencia a escolha dos textos transcritos e a estrutura do livro. Independientemente de cada uma fazer escolhas conforme o interesse editorial, acredito que compor esse tipo de publicação, na contemporaneidade, seja uma

alternativa para ampliar o contato entre o leitor e os textos que vêm sendo editados e publicados no tempo presente. Um gesto historiográfico que memoriza uma das linhas de um tempo presente, uma atitude anacrônica, singular, que rompe com aquela linearidade temporal una da história dos cânones, materializada no registro nominativo, nos manuais, de autores, obras e escolas literárias. Cada antologia, portanto, narra uma história, um ponto de vista de um grupo de leitores interessados em expor a transcrição de um conjunto de textos e fazer com que outros também possam ler as manifestações poéticas que estão aí, nos arquivos das livrarias e da web].

Por consiguiente, planteo como *primeira questão* la necesidad de que se acepten otros criterios de elaboración de antologías —criterios diversos más allá del criterio canónico, dado que la recepción también puede ser diversa— y que se dé la oportunidad de un contacto con públicos diversos. Las antologías no canónicas solo tendrán la oportunidad de dar frutos cuando entren en contacto con los más variados tipos de público.

Expuestas —pero no resueltas— algunas aristas, cabe preguntar: ¿es posible elaborar una antología de poemas de resistencia a la dictadura militar de 1964? ¿Cómo seleccionar textos que no tratan de lo considerado canónico, sino de poemas de resistencia? ¿Cómo presentar textos en que se hacen presentes lo abominable y lo fantasmagórico? ¿El público tendría interés por tal antología? Además, ¿cuál público en general? ¿Solo los militantes de los derechos humanos? ¿Los militares de la época de la dictadura los leerían?

Después de esto, planteo como *segunda cuestión* la necesidad de apertura de los criterios de selección del público y de las funciones de esta antología, además de la formación de lectores exclusivos de literatura canónica. Esa ampliación se hace

necesaria, pues los poemas tratarán de problemas que tocan a todo el mundo, por ejemplo, los afectados por la trágica dictadura militar. En ese sentido, los textos causarán incomodidad por ir al encuentro de un momento fundamental de la cultura brasilera: la extinción de rastros de nuestros eventos traumáticos, conforme apunta Hardman y Chauí.

De esta manera, la antología serviría también para proponer una lectura diversa de la historia oficial brasilera. Sin embargo, ha de pensarse en la *tercera cuestión*, vuelta a la configuración literaria; pues una de las marcas expresivas de textos en contextos represivos se asienta en su conexión directa con el orden del día y, en consecuencia, con la datación, ya que los textos dependen de la época para ser comprendidos. Así, es importante que el antologista tenga un criterio de composición de su colección; aquí sugerimos la actualidad como dato orientador para una primera antología.

En las lecturas realizadas hasta el momento para la elaboración de una antología de la resistencia a la dictadura militar, los poemas actuales son los menos dependientes de explicaciones al lector acerca de su contexto de producción. Otro dato intere-

sante a registrar —en este todavía incipiente levantamiento— es que los poemas más desafiantes para el análisis son *los que evitan la representación directa de los traumas individuales y sociales ampliados por el régimen*. Se trata de una “opción” diversa al tratar el asunto; por ejemplo, el cine nacional de los últimos veinte años.

Por razones aún no comprendidas por la crítica, el séptimo arte brasilero viene presentando síntomas de una verdadera obsesión, con raras excepciones, en la representación en clave realista de la tortura física y psicológica impuesta a los presos políticos y a la población.

Volviendo a nuestra compilación en desarrollo, veamos el interesante comentario de Fortuna acerca del problema entre factura literaria y crítica a la dictadura de los años setenta:

Evaluado por muchos como la irrupción de la extrema vitalidad contra la dictadura militar instalada en el país, sus poetas practicaban casi siempre un ritual mórbido en torno de los grandes muertos de la contracultura —Jimi Hendrix y Janis Joplin, entre otros— y una intensa autoflagelación, presente desde el confesado uso de drogas hasta el desprecio paradójico por la cultura, sobre



todo, la literaria. La poesía que resultó de los años locos es el retrato bien acabado de esa inanición intelectual. Se argumenta hoy que la represión no permitiría cosa diferente. Se trata, con todo, de una idea primaria: ¿la poesía de García Lorca sería legible en nuestros días si hubiera sucumbido en calidad por la dictadura franquista y hubiera detonado en poemas-chiste e impresiones instantáneas como las que compusieron el lugar común de la poesía marginal? Cualquier dictadura quedaría agradecida con el nivel de contestación de los libritos vendidos de mano en mano, con un reducidísimo poder de fuego. (Fortuna 12)

[Avaliado por muitos como o surto da bio-tônica vitalidade contra a ditadura militar instalada no País, seus poetas praticavam quase sempre um ritual mórbido em torno dos grandes mortos da contracultura —Jimi Hendrix e Janis Joplin, entre outros— e uma intensa (auto) flagelação, presente desde o confessado uso de drogas até o desprezo paradoxal pela cultura, sobretudo a literária.

A poesia que resultou dos anos loucos é o retrato bem-acabado dessananição intelectual. Argumenta-se, hoje, que a repressão não permitiria coisa diferente. Trata-se, contudo, de uma ideia primária: a poesia de García Lorca seria legível em nossos dias, caso sucumbisse em qualidade à ditadura franquista, e detonasse poemas-piadas e impressões instantâneas, como as que compuseram o lugar-comum da poesia marginal? Qualquer ditadura ficaria agradecida com o nível de contestação dos livrinhos vendidos de mão em mão, de reduzidíssimo poder de fogo.]

Más adelante, después de destacar que el improviso y el descompromiso de los dichos marginales no trajeron resultados tan interesantes como se cree, Fortuna resalta, irónicamente, que el mejor poema de resistencia o marginal fue producido en el exilio:

El poema más significativo de los años 70 no fue escrito por ningún poeta del *des-*

*bunde*¹ u otro cualquier que haya perdido la marcha da historia, sino por un poeta exiliado. Con *Poema Sujo* (1977), Ferreira Gullar elevó a un solo tiempo la poesía comprometida, la poesía memorialista y las técnicas más modernas del verso. (13)

[O poema mais significativo dos anos 70 não foi escrito por nenhum poeta do *desbunde* ou outro qualquer que tenha perdido o bonde, mas por um poeta exilado. Com *Poema Sujo* (1977), Ferreira Gullar elevou a um só tempo a poesia engajada, a poesia memorialística e as técnicas mais modernas do verso. (13)]

Los argumentos de Fortuna apuntan para un complejo juego entre exposición de la materia urgente de la historia y la tesitura del poema, cuya variedad estructural es tan grande que exige del organizador una mirada receptiva y sensible para la diversidad, para la policromía de esta producción tan variada.

Para fines de ejemplificación, comentaremos dos poemas que podrían integrar una antología de la lírica de resistencia a la Dictadura Militar. La elección procuró valerse de los tres criterios presentados, los cuales son: 1) empleo de otros criterios de elaboración de antologías diversos además de los referentes canónicos; 2) necesidad de abertura de los criterios de selección del público y de las funciones de esta antología, más allá de la formación de lectores exclusivos de literatura canónica; 3) prioridad para los poemas que dispensan comentarios contextuales al lector.

Comentaremos dos poemas para indicar el potencial expresivo de este período histórico. El primero se llama “Semántica existencial” de Alex Polari, publicado en el libro *Inventário de cicatrizes* de 1978:

1 La palabra “*desbunde*” es un neologismo inventado en Brasil, en la década de los sesenta. Se refiere a aquellos que abandonaban la lucha armada, describe aquella vida de la contracultura a punto de vivir de acuerdo con sus ideales.

Semântica existencial

Debajo de la ventana de mi celda
desfilan la 1.^a compañía, la 2.^a compañía,
la 3.^a compañía y las demás compañías
que no solucionan mi soledad.
(Polari 15)

Semântica existencial

Debaixo da janela de minha cela
desfilam a 1.^a companhia, a 2.^a companhia,
a 3.^a companhia e as demais companhias
que não solucionam minha solidão.

El breve poema, de estrofa única, resitúa nuestra mirada de la sala de tortura para un momento y un lugar de pre- o posttortura, más directamente ligados a la ingeniería de la represión: el cuartel y la celda. Por medio de esta configuración concisa, basada en la descripción de los actos militares, la voz poética establece una reflexión a partir de la contradicción de su existencia: preso, torturado, sin saber de su futuro, él observa, solitario, el desfile de las compañías militares, que, en sentido literal o etimológico, deberían caracterizarse no sólo por su marca de agrupamiento militar, sino por la división del pan, de la idea de comulgar del mismo alimento, de la solidaridad y del acogimiento. Ahora, nada más irónico para un preso político, que lucha por transformaciones sociales, que ver diversos hombres desfilando en grupos llamados *compañías* en cuanto está encarcelado y solitario. En ese sentido, el metalenguaje del encarcelado apunta a una paradoja entre su condición de aislado y la situación de los militares.

La ironía del primer poema reaparece en el segundo poema como trazo de gran importancia en la poesía brasilera de resistencia:

Consejo

Nuestro negocio es la tortura
siempre que digan el nombre que de él
invente.
(Alvim s/p)

Conselho

Nosso negócio é a tortura
sempre que falarem o nome dele
invente.

El poema “Conselho” de Francisco Alvim, publicado en el libro *Dia sim dia não* (1978), también es construido por la marca del lenguaje sintético, rápido y casi enigmático. Notamos una compleja red entre el contexto y los versos, que ya se inicia en el título. Por el primer verso, percibimos que el consejo sería dado por un torturador que confiesa el *modus operandi* de la barbarie al preso.

El núcleo del consejo es justamente “inventar” la palabra que un torturador, en tesis, desea oír. Por eso, como diversos testimonios apuntan, inventar una “verdadera ficción”, verosímil y coherente con otras declaraciones de otros presos, en la mayoría de las veces, era el camino más plausible para evitar que otros compañeros fueran presos.

De esta forma, la inversión irónica del poema muestra al torturador como alguien que, por alguna razón, indica tal vez el único camino para que el preso salga vivo. Observemos que el efecto sobre el lector es también de impacto; dicho efecto se da por medios sutiles, sin exposición de imágenes abominables o procesos de agresión física o psicológica. El *yo lírico* expone las reglas del juego y apunta para su víctima la única posibilidad de escapar: la invención de la memoria, del testimonio sobre la óptica de quien comanda el juego. El poema presenta las piezas que componen la presión psicológica. La ironía está en el término *invente* que, solo, formando el verso final, cierra el poema con un ritmo quebrado. Sabemos, por ironía del destino, que los métodos de sevicia usados no alcanzan nunca su objetivo que es “la verdad”, por tratarse de una construcción sobre lo real, de ahí la necesi-

Por fin, entendemos que las tres cuestiones presentadas no pretenden solucionar los problemas inherentes a una antología, sobre todo a esta de carácter testimonial, ahora en curso.

dad de parecer verdadero, a entregar todo lo que sabe sobre los compañeros.

Para concluir, vimos que la elaboración de una antología de la lírica contra la Dictadura exigiría inicialmente *la revisión en los estudios literarios de los criterios canónicos de producción de antologías*. Sin esta revisión, los dos poemas comentados brevemente: “Semântica existencial” y “Conselho” serían sumariamente excluidos.

La segunda cuestión trata de *la necesidad de inversión de los criterios de recepción*, pues los poemas causarán disgusto al lector por ir al encuentro de un trazo fundamental de la cultura brasilera: la desaparición de los rastros de nuestros eventos traumáticos, conforme apunta Hardman (1998) y Chauí (2000).

Y, por último, la tercera cuestión es respecto a *la selección de textos que configuren productivamente la delicada tensión entre forma y contenido histórico*.

Por fin, entendemos que las tres cuestiones presentadas no pretenden solucionar los problemas inherentes a una antología, sobre todo a esta de carácter testimonial, ahora en curso. Nuestra intención aquí no fue solidificar ejemplos de textos, sino destacar la necesidad del análisis y la comprensión de las estrategias expresivas utilizadas por los poetas, entendidos como sobrevivientes; por tanto, son los únicos aptos para hablar, problemáticamente, por los muertos y para hacer nuestro luto todavía abierto en Brasil. ■

Referencias

- Alvim, Francisco. *Poemas* (1968-2000). São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- Andrade, Carlos D. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- Aulete, Caldas. *Dicionário Aulete*. Editora Lexicon. Web. 15 mar. 2012. <https://goo.gl/TEPXGr>.
- Bandeira, Manuel. *Poetas brasileiros da fase romântica*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1937.
- _____. *Poetas brasileiros da fase simbolista*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1938.
- Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- Fortuna, Felipe. *O que ficou da poesia marginal?* tv Brasil. Brasília. Web. 17 may. 2010. <https://goo.gl/kmnaUh>.
- Hardman, Francisco, org. *Cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: UNESP, 1998.
- Hollanda, Heloisa B. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor, 1976. 133.

- Moriconi, Ítalo, org. *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- _____. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- Marthe, M. *Intelectual, mas pop. Veja*. Web. 23 abr. 2012. <https://goo.gl/yJMMHD>.
- Osório, Júlia. Anais 9. Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre: PUCRS, 2011. 1005-1011.
- Polari, Alex. *Inventário de cicatrizes*. São Paulo: Teatro Ruth Escobar, 1978.
- Rosenfeld, Anatol y Guinsburg, Jaime. “Romantismo e Classicismo”. En Guinsburg, J., *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva: 1999.

Miguel Hernández: la escritura como conciencia

JORGE URRUTIA

Catedrático emérito, Universidad Carlos III de Madrid.

Es sabido que no hay ser humano totalmente transparente, persona que no ofrezca caras ocultas o misterios. Tampoco la obra de un escritor es una ventana a través de la cual podemos ver algo; ¿y, además, en ese caso, qué es lo que podría o debería verse?

Para algunos críticos y estudiosos o simplemente lectores placenteros, el texto literario es la transparencia de una realidad o, en todo caso, la imagen más o menos deformada del espejo puesto en el borde del camino.

Para otros, el escrito es la confesión del autor, la expresión de su sentimiento, sus emociones o manías, de su personalidad. En la novela parece más importante lo primero, el documento de una confesión, en la poesía lo segundo, la expresión sentimental.

No olvido a quienes defienden que ni una cosa ni otra, porque una vez cerrado el texto, el autor ha desaparecido, es como si hubiese muerto, ya no importa, y el escrito solo informa de sí mismo. Ni realidad ni poeta: solo palabra coherente.

Esas tres posturas, en las que veo la síntesis de la teoría literaria, tienen parte de verdad, pero no la poseen entera. El ejercicio de lectura consiste siempre en el enfrentamiento entre una construcción textual y una construcción psicológica. A la segunda la denominamos *el lector*. Cuanta mayor sea la competencia de este, mejores frutos obtendrá. De ahí que busquemos documentar el texto: dónde se publica, cómo,

cuándo se escribió, etc. En algunos casos el resultado de la búsqueda de documentación es muy poco fructífera, pero en otras, y sirve de ejemplo Miguel Hernández, viene a ser extremadamente productivo. Hasta tal punto que hay que desembarazarse de un exceso de información que nos conduciría a interpretaciones biográficas abusivas o innecesarias.

Hernández era de origen campesino. Se ha discutido de la capacidad económica de su familia que, en cualquier caso, no superaba lo que llamaríamos la situación de un pequeño propietario rural. Lo importante es que el padre permite que el niño, nacido en 1910, acuda al colegio hasta los catorce años, aunque tenga que colaborar en el trabajo de la familia. El poeta Leopoldo de Luis, en varias ocasiones, insistió sobre la excepción que significa ver, en el medio campesino español de los años veinte, cómo un hijo de familia modesta asistía a clase hasta los catorce años. Ello nos hace suponer que los frailes debieron insistir ante el progenitor sobre las cualidades del niño y sus posibilidades. Uno de sus poemas juveniles asegura que lo escribía mientras estaba cuidando las cabras:

A vosotros me dirijo
desde esta carta arrimada,
que escribo teniendo por
mesa el lomo de una cabra,
en la milagrosa huerta
mientras cuido la manada.

Tal vez lo que nos importa en este poema más o menos humorístico, escrito el 1.º de febrero de 1931 (entonces Miguel Hernández tiene 21 años), es que el autor quiera ofrecerse ante la sociedad como una persona ignorante. En otros versos, por ejemplo, incluso asegura no conocer a los grandes poetas. Pretende presentarse como una persona más del pueblo, sin mayor cultura que sus vecinos; alguien que ha aprendido en el colegio ciertos nombres de escritores de los que apenas si conoce algo más que eso, el nombre, y que escribe con faltas de corrección. No busca, por lo tanto, ser sino un campesino que hace versos sobre los temas de todos los días en torno a las experiencias que todos experimentan. De hecho, repasando esos primeros escritos, aparecen títulos como “Pastoril”, “El nazareno”, “Flor del arroyo”, “En mi barracuita”, “El alma de la huerta”, “La bendita tierra”, y otros, que remiten a la cotidianidad de un pueblo como Orihuela, donde nació, al sur de la provincia de Alicante, al este de España. El autor asume un papel que está muy próximo a la realidad, pero que, además, le interesa casi comercialmente. Téngase en cuenta que, en ese poema citado, está pidiendo dinero para conseguir publicar un libro. Esto nos obliga a preguntarnos si la imagen que obtenemos de Miguel Hernández es una transparencia o una construcción. En cualquier caso, no responde a la idea de un joven que solo se preocupase de volcar sobre el papel, en verso, sus emociones, sino —de algún modo— aparece ya como un profesional, un poeta de oficio.

Hernández sabe bien, desde luego, que no es aún un poeta original. Y lo confiesa. Probablemente, en el colegio, los jesuitas despertaron su interés por la poesía, y las amistades que va a ir haciendo le abren el camino de las pocas bibliotecas existentes en su entorno. Eso sí, el tono católico y conservador de aquella formación inicial no puede sino estar acorde con el ambiente del

Nuestro autor es todavía un poeta mimético que escribe según lo que va leyendo, que copia en hojas sueltas y cuadernos algunos poemas aparecidos en las revistas y en los periódicos de la época, y que busca abrirse camino en la vida para ayudar económicamente a la familia, trabajando de recadero o de oficinista.

pueblo. Al paso temprano de Hernández por la agrupación de las juventudes socialistas o su proximidad, en otros momentos, de organizaciones de signo opuesto, no debería dársele sino el valor de buscar integrarse en un grupo que llevase a cabo actividades culturales y sociales, y le permitiesen abrirse camino o situarse.

Las lecturas que hace son las posibles en aquellas circunstancias: poesía clásica, sin duda, aunque con restricciones, alguna incursión por el Siglo de Oro, y la obra de los poetas realistas de la segunda mitad del siglo XIX, con algún añadido romántico. Nuestro autor es todavía un poeta mimético que escribe según lo que va leyendo, que copia en hojas sueltas y cuadernos algunos poemas aparecidos en las revistas y en los periódicos de la época, y que busca abrirse camino en la vida para ayudar económicamente a la familia, trabajando de recadero o de oficinista. Debemos suponer en esto último, el evidente deseo de separarse del mundo rural, lo que le permitirá conocer a

personas algo distintas o, al menos, entrar en otro tipo de conversaciones del que hubiera tenido de haber permanecido ligado permanentemente a la huerta. Hay que hacerse una idea de lo que eran los pueblos agrícolas españoles de los años veinte y treinta del siglo pasado para comprender que Miguel Hernández, con ese leve cambio de orientación en su vida (y en su modo de vestir; ponerse corbata, por ejemplo), pasaba a integrarse entre quienes manejaban habitualmente la lectura y la escritura en la vida diaria y no de modo anecdótico o tangencial.

Eso es lo que le permitirá conocer a José Marín Gutiérrez, quien firmaría como Ramón Sijé, tres años menor que él, lo que a poco de salir de la adolescencia es una diferencia de peso, pero que se va a convertir en su primer maestro de estética literaria y a quien va a dedicar una de las elegías más hermosas de la poesía española. Habían ido al mismo colegio; pero, además de acudir a clases distintas, dada la diferente edad, Miguel había sido lo que se llamaba “alumno de bolsillo pobre”, mientras que Sijé lo era de pago. Una diferencia realmente importante. Se reencuentran en una tertulia de jóvenes atraídos por la literatura que tenía lugar en la trastienda del comercio familiar de un conocido común. Creció una amistad intensa y fructífera.

Miguel encontró en aquel estudiante universitario que era Sijé un guía estético para internarse por una poesía a la que no había tenido acceso todavía, la contemporánea. También fue el intermediario que le permitió conocer el mundo exterior, tener acceso a los escritores próximos, como los murcianos Raimundo de los Reyes, Carmen Conde y su marido Antonio Oliver Belmás. Por lo tanto, deja de pensar en los lectores pueblerinos para aspirar a ser leído por un público más intelectual. Entonces, debe cambiar el personaje. Lo curioso es

que, si de cara al mundo cultural de Orihuela aparece como un joven escritor con apetencias urbanas y no campesinas, no será lo mismo cuando emprenda su primer viaje a Madrid.

La amistad con Sijé le permite confiar en sus propias virtudes, pero también comprender sus carencias. El primer acercamiento a los poetas modernos lo hace igual que había tratado a los decimonónicos. Lee intensamente y se deja empapar por temas, modos e, incluso, expresiones. Por ejemplo, Rafael Alberti, en un poema famoso por ser de los primeros que en España tratan un asunto del deporte, mitifica al portero del Fútbol Club Barcelona, el húngaro Platko, quien se abriera la cabeza al golpearse contra el poste de la portería:

Nadie se olvida, Platko,
no, nadie, nadie, nadie,
oso rubio de Hungría
[...] Ni el mar, ni el viento, Platko,
rubio Platko de sangre,
guardameta en el polvo,
pararrayos.

Miguel Hernández toma la idea para glosar un episodio similar, aunque más trágico, pues Lolo, el portero del equipo de Orihuela, murió durante un partido a causa de un golpe en la cabeza con uno de los postes:

Fue un *plongeon* mortal. Con ¡cuánto!
tino
y efecto, tu cabeza
dio al poste. Como un sexo femenino,
abrió la ligereza
del golpe una granada de tristeza.

Hernández aplicó directamente el modelo literario y no glosó la experiencia vivida, lo cual es evidencia de que el poeta, en esta ocasión, no presencié el hecho, sino que lo leyó en la prensa y vio una fotografía:

Te sorprendió el fotógrafo el
momento
más bello de tu historia
deportiva, tumbándote en el viento
para evitar victoria,
y un ventalle de palmas te aireó la
gloria.

Por otra parte, Hernández, en plenas lecturas renacentistas y con la voluntad de conformar su capacidad de escritura, escribe el poema ni más ni en menos que en liras, estrofa de escasísima práctica en el siglo xx.

Otro ejemplo significativo es de Gerardo Diego, en el libro *Poemas adrede*, quien dedica el titulado “Azucenas en camisa” a Fernando Villalón, el cual empieza:

Venid a oír de rosas y azucenas
la alborotada esbelta risa.
Venid a ver las rosas sin cadenas
las azucenas en camisa.

No creo que pueda ofrecer muchas dudas que Hernández tiene el recuerdo de esa imagen de las flores en libertad, de las azucenas en camisa, cuando escribe en el poema que titula “El adolescente”:

¡Cuánto lirio en calzoncillos
se queda sobre los céspedes!

“Azucenas en camisa” frente a “lirios en calzoncillos”; hay una diferencia en la elegancia del léxico. Miguel siempre tuvo algunas caídas en un gusto no exquisito, que ni siquiera su paso por el cultismo gongorino va a eliminar del todo.

En su primer viaje a Madrid, nuestro poeta, que nos parecía estar ya en el hábito de la lectura y la escritura cultistas, busca ofrecerse bajo la imagen de poeta-pastor y así se manifiesta también en algunos documentos. Es, pues, un personaje peculiar, casi folclórico, presentado en las revistas como

un caso curioso. Miguel Hernández, que primero ha querido ser un vecino más del pueblo, no busca en Madrid ser uno más entre los escritores que procuran una salida para su obra, sino que vuelve a ofrecerse como un campesino que hace versos.

La sociología de la comunicación de la escuela de Palo Alto, en los Estados Unidos, especialmente los trabajos de Erving Goffman, ha explicado que, cuando se plantea una interacción, cada participante espera que el otro o los otros lo traten en virtud del modo en que se presenta a sí mismo. En su libro *The presentation of Self in Everyday Life* (1959), Goffman enseña muy bien cómo cada individuo interpreta el papel actoral que juzga apropiado para la situación comunicativa en la que busca integrarse y los demás reaccionan ante esa interpretación.

Resulta evidente que Miguel llega a Madrid en diciembre de 1931 representando el papel de pastor-poeta. No fue, como algún biógrafo ha escrito, esta imagen producto de una mala intención de Ernesto Giménez Caballero, director de la importante revista *La Gaceta Literaria*, sino que el propio poeta lo quiso así. Ello explica, precisamente, que Giménez Caballero dijese que era un “simpático pastorcillo”; que el poeta y novelista Arturo Serrano Plaja comentara que “daba la impresión de andar por Madrid disfrazado de campesino o, lo que es peor de pastor-poeta”; que, en su revista, Giménez Caballero lo tilde también de pastor-poeta y que la revista *Estampa* lo presente como un joven criado entre animales. Pero es que el mismo Hernández le había dicho en una entrevista: “Mi padre es pastor de cabras en Orihuela [ya sabemos que esto era una exageración], y lo mismo fui yo desde los catorce años”. Y a Giménez Caballero le había escrito sobre “la vida que he hecho hasta hace unos días desde mi niñez, yendo con cabras u ovejas, y no tratando más que con ellas...”. El fracaso de

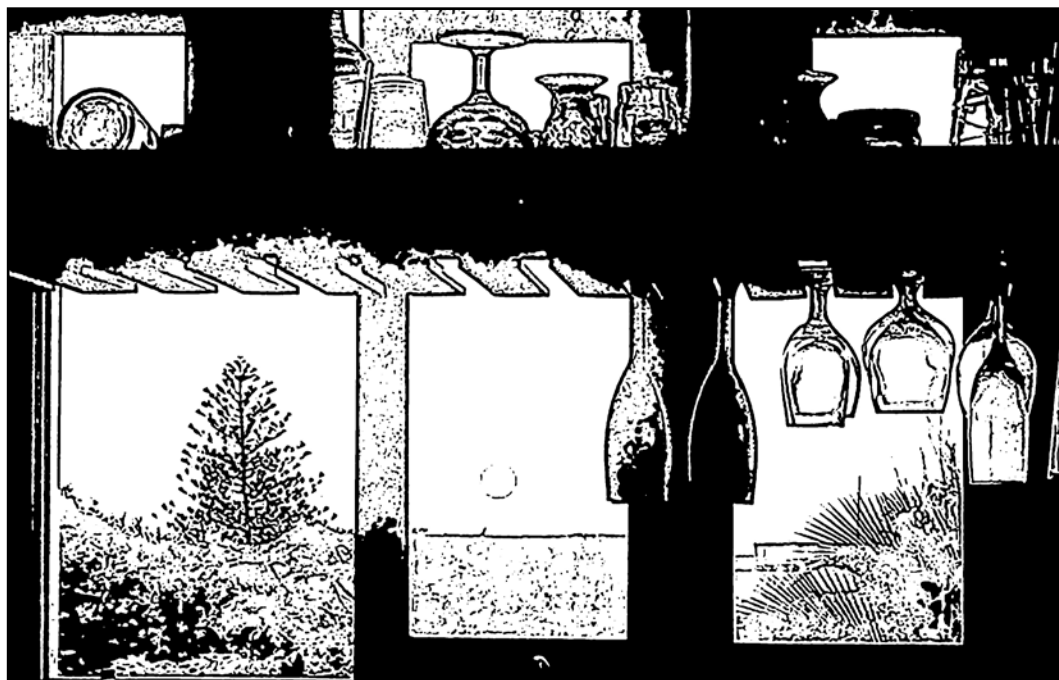
esa estrategia de presentación fue evidente. Al cabo de unos meses, Miguel Hernández tuvo que volverse a Orihuela arruinado, enfermo y medio muerto de hambre.

Su estancia en Madrid fue, sin embargo, importante, y no solo porque le sirviese para conocer a algunas personas, sino porque leyó mucho, tanto a autores antiguos como modernos. Sus lecturas gongorinas, entendiendo a Góngora como un modelo para la vanguardia, se hicieron a primeros de 1932 en la Biblioteca Nacional. Además, había resuelto el disgusto que tuvo cuando, por lo que se llamaba ser “excedente de cupo”, quedó libre del servicio militar obligatorio. Hoy será difícil para los jóvenes entender la razón de ese disgusto, pero debe tenerse en cuenta que la dificultad de los viajes en los años veinte y la casi inamovible impermeabilidad social hacían muy difícil, si no era a través del servicio militar, que un joven campesino modesto pudiera pasar una temporada en una gran ciudad, como Madrid o Barcelona.

En Madrid, llevó a cabo un aprendizaje fundamental: que la vida del poeta no

debe entrar en el poema como biografía, sino como experiencia. El *yo lírico* no es una simple proyección del sujeto del acto de enunciación en el enunciado, sino el compromiso textual con una opción estética y ética. Por lo tanto, para ser importante de algún modo en el Madrid literario y cultural, que era su primera meta, no tenía que presentarse como individuo peculiar, pastor o no, sino como poeta. Leopoldo de Luis se ha referido a la diferencia entre el pastor-poeta y el poeta-pastor. Lo que importa en ambas locuciones es el primero de los términos. En su primer viaje a Madrid se había presentado como pastor, en el segundo, deberá ya hacerlo como poeta, fuere cual fuere su origen social.

He tratado en otras ocasiones la razón y el sentido del título del primer libro hermandiano, *Perito en lunas*, de 1933. Ningún problema tiene la primera palabra, *perito*, que, como bien sabemos, significa conocedor, especialista, sabedor. Más problemática es la segunda, *luna*, que los críticos suelen considerar en su acepción astral, sin pensar



en las acepciones sexta y séptima del diccionario de la Real Academia Española: ‘Espejo cuyo tamaño permite ver a las personas de cuerpo entero’ y ‘Lámina de cristal, vidrio u otra materia transparente, que se emplea en ventanas, escaparates, parabrisas, etc...’. Es decir, la luna puede ser un cristal. Evidentemente, *cristal* es un término metafórico cuyo significado es preciso desvelar. Porque ¿qué puede ser aquí un perito cristalero?

En 1891, en su teoría del símbolo, que titula *Le traité du Narcisse*, el escritor francés André Gide decía que el poeta debe convertir la idea, que aparece con una forma imperfecta (nosotros podríamos recordar aquí el Bécquer de la *Introducción sinfónica*, cuando se refiere a los “extravagantes hijos de mi fantasía”), en su forma verdadera, “paradisíaca y cristalina”. Y lo justifica: “Car l’oeuvre d’art est un cristal [...] où les phrases rythmiques et sûres, symboles encore mais symboles purs, où les paroles se font transparentes et révélatrices” (Porque la obra de arte es un cristal donde las frases rítmicas y seguras, símbolos aún, pero símbolos puros, donde las palabras se hacen transparentes y reveladoras). Y en el párrafo siguiente utiliza el verbo *cristalliser* (cristalizar).

Algo parecido escribiría Ramón Sijé sobre la poesía de Alberti en un artículo publicado en la revista *El Gallo Crisis*: “Si la poesía puede cerrarse sobre sí misma — si puede concebirse una poesía pura— es por la conversión de la corriente en cristal, de la poesía en objeto”. Y en un libro que permaneció inédito muchos años, aunque fuera escrito por Ramón Sijé lo más tarde en 1934 —y cuyos conceptos Miguel Hernández, dada la amistad que los unía, debió de conocer o bien estar al corriente de la teoría poética que lo inspiraba—, el titulado *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas*, se dan con cierta frecuencia los términos “cristal”, “cristalino” y “cristalizar” con el significado de ‘poema’,

La influencia de Ramón Sijé lo conducía hacia posturas ultraconservadoras próximas al fascismo, como el propio Bergamín pudo observar e intentó disimular.

‘característica del poema’ y ‘escribir el poema’, respectivamente. *Perito en lunas*, por lo tanto, quiere decir ‘perito en cristales’, luego ‘perito en poemas’, ‘el que sabe escribir poemas’.

Miguel Hernández ha enterrado definitivamente su imagen de pastor poeta y puede volver a Madrid con otras pretensiones, lo que hará en marzo de 1934. Lleva también bajo el brazo un auto sacramental, pieza de teatro religioso. Cuando regresa a Orihuela, un mes más tarde, ya es un escritor prometedor, que ha conseguido contratar con la revista *Cruz y Raya*, de José Bergamín, la edición de *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*.

Pero para la intelectualidad madrileña, Miguel y su obra eran portadores de un estigma. La influencia de Ramón Sijé lo conducía hacia posturas ultraconservadoras próximas al fascismo, como el propio Bergamín pudo observar e intentó disimular. No olvidemos tampoco que los intelectuales militantes de la izquierda habían considerado que el famoso homenaje a Góngora de 1927 respiraba cierto tufillo reaccionario. De modo que cuando en julio de 1934 regresa Hernández a Madrid para una breve estancia, va con la intención de moldear nuevamente su personaje. Tiene que escapar del ambiente neocatólico del pueblo y

llegar a ser un escritor europeo. Para él, el europeísmo consistía, no tanto en un problema ideológico, sino en convertirse en un autor, a la manera de Federico García Lorca y otros, que fuese a la vez poeta y dramaturgo moderno. Emprende la escritura del drama *El torero más valiente*, a partir de la figura de Ignacio Sánchez Mejías.

A principios de 1935, regresa a Madrid ya con la intención de permanecer en la capital. Viene dándole vueltas a un libro que, en diciembre, será ya *El rayo que no cesa*. Para llegar a él, ha tenido que ir desechando numerosos poemas que aún arrastraban un excesivo gongorismo, es decir, una exhibición de saber hacer poético que ya no era necesario, así como cierto carácter místico. Sus modelos empiezan a ser otros, especialmente Quevedo. Su vida personal amorosa fundamenta la obra, pero consigue que importe el sentimiento del enamorado y no las mujeres que, en su caso, pudieran motivarlo, unidas aquí en un teórico personaje único. El libro es la tragedia del individuo cuyo amor siente no correspondido y, por eso, sufre una herida que parece incurable y solo eliminará la muerte.

El éxito entre los escritores es fulgurante, no tanto entre los lectores comunes porque el libro, como es por otra parte habitual, apenas si se vende. Ya es un poeta reconocido y, además, su estética ha marcado una barrera que el tiempo descubrirá más importante de lo que se pensó. Certifica la aparición de una generación nueva de poetas, que se han alejado de la experimentación y retornan a las formas clásicas. Es lo que se llamará *la generación del 36*: (frente a los mayores de la conocida generación del 27), generación que suele despacharse críticamente con dos juicios apresurados; sin insistir en que es la que permite el abandono claro de la vanguardia y la aparición de una literatura más comprensible y, por ello, de la escritura comprometida.

Ahora, a Miguel Hernández le quedan por hacer dos transformaciones ideológicas: primera, la ruptura con sus creencias religiosas; y segunda, el descubrimiento, ya no intuitivo, sino político, de la clase obrera. Para ambas transformaciones sería fundamental la influencia de Pablo Neruda y, también, la del poeta argentino Raúl González Tuñón.

La ruptura religiosa se hace a través de un largo poema en el que la influencia aleixandrina es muy evidente tanto en el ritmo como en el léxico. Se titula "Sonreídme":

Vengo muy satisfecho de librarme
de la serpiente de las múltiples
cúpulas,
la serpiente escamada de casullas y
cálices;
me libré de los templos, sonreídme,
donde me consumía con tristeza de
lámpara
encerrado en el poco aire de los
sagrarios.

Pero Miguel, que precisa de la escritura para organizar sus ideas, casi más que la experiencia personal, no puede desligar la cuestión religiosa de la cuestión social, lo que es fácil de comprender cuando se estudia la historia de España en los años treinta. Termina el poema con una llamada a la rebelión que parece necesitar una toma de postura decisiva:

Habrá que hacerlo todo sufriendo un
poco menos de lo que ahora sufrimos
bajo el hambre,
que nos hace alargar las inocentes
manos animales
hacia el robo y el crimen salvadores.

Esas manos alargadas hacia el robo y el crimen no pueden conducir sino a un movimiento revolucionario. Eso está en otro

poema de la misma época, primera mitad de 1936, titulado “Alba de hachas”:

Amanecen las hachas en bandadas
como ganaderías voladoras
de laboriosas grullas combatientes.
[...] Amanecen las hachas destruyen-
do y cantando.

El final ya anuncia la necesidad de una poesía de combate. En cuanto el hacha se convierte en poema:

Con nuestra catadura de hachas
nuevas,
¡a las aladas hachas, compañeros,
sobre los viejos troncos carcomidos!
Que nos teman, que se echen al cue-
llo las raíces
y se ahorquen, que vamos, que
venimos,
jornaleros del árbol, leñadores.

Este es uno de los poemas más duros de la poesía española, que anuncia algunos posteriores de los libros *Viento del pueblo* o de *El hombre acecha*.

A partir de ese momento, vendrán las opciones estéticas que Hernández habría de tomar en virtud de las circunstancias: un brevísimo paso por el surrealismo y, después, la poética realista de combate. En la rapidísima evolución de Miguel Hernández, parece que todo son ensayos, que está en una permanente búsqueda, o en una huida estética, que también podemos interpretar como la liberación sistemática de los moldes clásicos.

El compromiso político personal de Miguel Hernández no parece tan claro como el de su escritura, porque en septiembre de 1936 aún escribe al investigador José María de Cossío, con quien actúa de secretario, preguntándole cuándo quiere que se reincorpore al trabajo; lo que significa que no se veía en medio de una guerra civil pro-

longada sino, en todo caso, ante un golpe de Estado más o menos controlable. Es su propia actividad de poeta, al contrario de lo que suele decirse, lo que me parece que arrastra su implicación personal en armas que será, en cualquier caso, apasionada, como todo lo que hiciera en la vida.

Poco a poco, el poeta combatiente de *Viento del pueblo* irá cambiando el tono entusiasta por aquel que corresponde a quien ha experimentado la contienda, ya larga, y siente que una guerra es siempre una derrota, en *El hombre acecha*. Conviene detenerse en algunos de los poemas en los que el testimonio es primeramente personal y solo después político. Así, “El sudor” y “Canción del esposo soldado”, de *Viento del pueblo*, o “El soldado y la nieve”, “El herido” y “El tren de los heridos”, de *El hombre acecha*, para quienes defendemos que un poema no es una confesión, que la literatura es compañera de la vida, pero no la vida, son poemas que obligan a reflexionar. Es evidente que quien haya pasado por un hospital, y más si es un hospital de guerra, no puede leer la segunda parte del extraordinario poema “El herido” de la misma manera que quien tiene la suerte de no haber pasado por eso. El testimonio es más fuerte aquí que la retórica, aunque esta pueda no faltar sino que está totalmente domada.

Con respecto a esto, es muy importante un poema que nunca recogió en libro: “Las desiertas abarcas”. El autor parte de la noche del 5 de enero, cuando en la tradición española los niños reciben los regalos que les traen los Reyes Magos. En la mañana del 6, los zapatitos marcan el lugar donde la sorpresa se encuentra. Pero el niño Hernández nunca habría encontrado nada junto a sus abarcas, un tipo de calzado campesino extremadamente modesto. Toda su vida vino marcada por la pobreza, ridiculizada incluso por quienes poseían. Con este poema, Miguel Hernández comprende que

la guerra civil no podía limitarse a ser un enfrentamiento entre dos regímenes políticos. No podía limitarse a defender al sistema republicano frente a la rebelión fascista del general Franco, sino que sólo tendría sentido como lucha de clases.

Cuando, perdedor de la guerra y preso, venga el repliegue sobre sí mismo, recurrirá a sus orígenes culturales revistos desde su posición de intelectual moderno: el cantar popular del *Cancionero y romancero de ausencias*. Este constituye el mejor momento de su obra, porque ha conseguido plenamente restablecer el personaje en la personalidad. Es un período de su obra en el que los varios sujetos que se manifiestan en las distintas acciones se han aproximado hasta la unidad en un *yo doliente y abandonado* que busca sujetarse, no al pasado, sino al futuro.

Lo que más sobrecoge al ver los documentos cinematográficos de la España de los años treinta es la evidente miseria de las gentes. Salvo los políticos y los intelectuales de la Residencia de Estudiantes (donde estuvieron García Lorca, Dalí o Buñuel), solo caras mal afeitadas, moños medio deshechos, ropas arrugadas, harapos, sudor, telas negras, alpargatas modestísimas, rostros de angustia y hambre incluso tras una tímida sonrisa. Esa notoria distancia entre masas y élites más o menos cultas, y generalmente rentistas, está en la razón profunda de la guerra civil y es lo que el conservadurismo más empecinado se niega a percibir.

Lo que más sobrecoge al ver los documentos cinematográficos de la España de los años treinta es la evidente miseria de las gentes.

Creo que el poeta Miguel Hernández solo es comprensible desde esa ruptura social y entendiéndolo como el puente que, simbólicamente, pudo significar. No pertenecía —como sí García Lorca, Guillén, Aleixandre o Alberti, entre otros que pudiéramos citar— a la élite social ilustrada y burguesa, sino que procedía del mundo campesino, donde el problema no era leer a Bergson antes que a Kierkegaard, o preferir a Proust por delante de Joyce, ni escuchar una conferencia de Einstein o del príncipe Trubetskóy en el salón de la Residencia, sino asegurar el alimento del día siguiente, aunque se fuese un pequeño propietario rural. Sin embargo, supo Hernández, con vocación, esfuerzo y sufrimiento, ponerse junto a aquellos miembros de la élite intelectual y hablarles de tú a tú.

Ahora bien, a lo largo de su vida fue comprendiendo, tras una crisis religiosa y una tardía implicación política pero, sobre todo, según avanzaba la guerra civil y se enteraba, al volver del frente y de la sangre, de cómo muchos de sus amigos no sabían ni siquiera disparar, porque ocupaban su tiempo en embajadas o en instituciones de retaguardia, que su lucha primera no podía ser tanto ideológica como de clase. Como varios poemas muestran, no hablaba de teoría política, sino del hambre, de la soledad, del abandono.

La sociedad española ha cambiado mucho en los últimos decenios y la literatura parece haber entrado en un limbo en el que no existen compromisos profundos. Por eso, considero que todo lo anterior permitirá al lector entender mejor la poesía de Miguel Hernández. En sus escasos ocho años de producción, la obra de nuestro poeta muestra tres grandes etapas:

1. El aprendizaje que le permite ponerse a la altura de los escritores de origen burgués, poseedores de una herencia

cultural cosmopolita. Tras un libro exhibicionista y ya fuera del juego estético cuando se publica, *Perito en lunas* culmina en *El rayo que no cesa*.

2. La poesía que surge de la conciencia adquirida de clase, unas veces escrita para acompañar a la acción, otras veces compuesta como denuncia de otros modos de comportarse o de los efectos de la guerra. Produce poemas de dureza revolucionaria poco común, como “Alba de hachas” o “Sonreídme”, y un libro muy citado, *Viento del pueblo*, aunque tiene como libro mayor *El hombre acecha*.
3. Los poemas que nunca ordenará en libro, debido a su prisión, enfermedad y muerte, escritos cuando padece —¿Por la derrota? ¿Por la frustración? ¿Por la melancolía?— una interiorización profunda en sí mismo y en su propia tradición cultural que renueva. Son los poemas reunidos bajo el título *Cancionero y Roman-cero de ausencias* y el epígrafe *Poemas últimos*, en los que está presente el molde del cancionero popular de su tierra. Aquí es donde el lector actual encuentra al poeta “más auténtico”.

Es una poesía vital —en el mejor sentido de la palabra—, que camina a la par del transcurrir del hombre. Lo diseña como poeta del pueblo, no con el sentido partidista y combatiente que suele imponerse y que los historiadores relacionan con la llamada *literatura proletaria* (aunque él fuera, desde luego, partidista y combatiente), sino como dueño de una expresión que toma conciencia de su necesaria dependencia del saber y de la estética burgueses para superarlos en un acercamiento sabio, y lejos del casi instintivo de los creadores populares, a las raíces más auténticas. Tampoco se trata del neopopularismo que los poetas del 27

—incluido Alberti— hacen, no tanto por convencimiento ideológico como por ornamentación. Ese es el motivo de que haber dicho que la obra de Miguel Hernández debe comprenderse en la ruptura profunda entre las élites y las masas populares.

Pastor—poeta, poeta—pastor, perito en poemas, poeta amoroso herido, rebelde, combatiente animoso, combatiente cansado, poeta personal del dolor interiorizado sin perder la esperanza, Miguel Hernández es siempre un escritor que marca en cada etapa de su obra la definición del sujeto del enunciado, del portador de la voz, que va cambiando para defender la coherencia personal en virtud de un contexto vital, literario y de escritura que, a la vez que distingue al hombre, matiza al poeta. Un escritor que busca la liberación de la cultura y los usos campesinos, la liberación del ambiente provinciano, el barroquismo exuberante, las formas clásicas, la pobreza, la miseria intelectual y la soledad. Sobre todo, de la soledad a través de la escritura.

No debe pensarse que la poesía de Hernández se hunde en el tiempo. Se encuentra en ella una intensa experiencia de vida expresada en versos espléndidos y sonoros, pero también exactos y delicados. Y otra particularidad: nunca faltan el placer de la vida ni una esperanza que tiñe de luz el final del poema. La dialéctica entre dolor y esperanza, entre horror y belleza, produce un peculiar placer estético en el lector de hoy.

En la poesía de Miguel Hernández, su lengua, estilo, retórica y tradición se aúnan para construir un sujeto lírico dolorido y profundo que exterioriza los sentimientos más humanos y escondidos. En ese decir lo indecible, en ese logro verbal del sentimiento que pensamos inefable, está el poeta que leemos para encontrarnos, como él, combatientes en el frente del misterio más hondo de la vida. ■■

La pentalogía de la violencia. Análisis sociocrítico de la obra literaria de Daniel Ferreira*

LUISA FERNANDA CALDERÓN SÁNCHEZ
DIEGO GÓMEZ ESCÁRRAGA

Estudiantes de Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Humanidades
y Lengua Castellana, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Introducción

La violencia es un tema latente en la narrativa colombiana actual. Desde novelas como *Servo sin tierra* de Eduardo Cabello Calderón (1955), *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo (1964), hasta las más actuales, tales como *Érase una vez en Colombia* de Ricardo Silva Romero (2012) o *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez (2013); son muchas las propuestas narrativas que han tratado un tema social inherente a las realidades que enfrenta el país. Así, en Colombia se habla de “La Violencia”, para subrayar el papel que este tema ha tenido en el entorno social cotidiano y que ha permeado proyectos estéticos tales como el cine, la pintura y, claro, la literatura.

La historia nacional ha enmarcado la época de La Violencia como un periodo histórico que tuvo sus inicios en la década de los años cincuenta, después del levantamiento general popular que se desencadenó por la muerte de Jorge Eliécer Gaitán y que produjo la formación de guerrillas liberales. Pero esa premisa podría reducir el gran espectro de la violencia en el país. Desde la conquista española, pasando por los procesos de colonización, la falsa independencia,

la Patria Boba, la apertura arbitraria del sector industrial según las lógicas de la globalización; en consecuencia, la instrumentalización de la naturaleza, la explotación de las caucherías, la masacre de las bananeras y demás: los procesos de violencia han marcado un devenir histórico que orienta la construcción del Estado Nación.

No es extraño, entonces, que muchos escritores colombianos tomen esta realidad social como universo narrativo y, desde allí, construyan historias que recrean la violencia. Daniel Ferreira es uno de los escritores contemporáneos que retoma ese tema. Su proyecto literario se denomina *La pentalogía de la violencia*. Hasta el momento ha publicado tres de las cinco novelas, tituladas: *La balada de los bandoleros baladíes* (2010), *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011), y *Rebelión de los oficios inútiles* (2014). Con esta última novela, Ferreira ganó en el año 2014 el Premio Clarín de Novela de Argentina, el cual le permitió reconocimiento en los círculos lectores del país.

Bajo las precedentes consideraciones, este artículo plantea el análisis de las dos primeras obras de Ferreira, desde una re-

* Ensayo de reflexión producto de la investigación sobre literatura colombiana del profesor Ronald Bermúdez.

flexión sobre las siguientes preguntas: ¿Es válido hablar hoy de literatura de la violencia? ¿Cuáles son los elementos que hacen auténticas a sus obras? ¿Qué hay de novedoso en ellas en cuanto a la elaboración poética del tema, la opción de una perspectiva diferente y la identificación de recursos estéticos que ofrezcan una imagen distinta del fenómeno? Resolver tales interrogantes nos permitirá llegar a una conclusión parcial sobre el lugar de su novela dentro de la tradición colombiana de *la literatura de la violencia*.

Dividimos este texto en tres apartados: el primero, abarca una reseña general de las dos primeras obras de Ferreira. El segundo, parte de la pregunta sobre la validez de hablar hoy de *literatura de la violencia*. El tercer apartado analiza elementos endógenos —tanto formales, como de contenido— y exógenos de la novela. Por último, se formulará una conclusión sobre la posición que ocupa Ferreira y su apuesta literaria dentro de la tradición de la literatura de la violencia en Colombia.

Breve reseña de las obras de Ferreira

Balada de los bandoleros baladíes

Esta obra literaria, compuesta por 39 apartados cortos, reconstruye la historia de cuatro hombres marcados por la violencia en la década de los años noventa. La narrativa, en general, se desenvuelve por medio de dos elementos: la fragmentación espacio temporal de la trama, y la polifonía en las voces que la construyen. Esas voces son la de Malaverga, Escipión, el Enfermo y la Bestia. Los personajes entran en un estado de decadencia que les permite realizar una reconstrucción de la ciudad dividida terri-

torialmente por clases y ambientada en espacios llenos de connotaciones ásperas:

Al interior del callejón, se expendía droga. La policía lo sabía, el gobierno lo sabía, los ricos lo sabían, pero todos guardaban silencio, porque las ciudades para dormir tranquilas necesitan saber que hay un barrio bajo, donde la vida no vale nada, y que allí pueden mantenerse muy bien vigilados y muy bien resguardados los hijos del hampa. (Ferreira, *Balada de los bandoleros...*, 71).

Los personajes están situados en una historia nacional marcada por la violencia, a partir de hechos tales como las masacres, la limpieza social, los hogares decadentes; y, en un intento por llevar más allá de las fronteras del país la narrativa, la guerra entre Estados Unidos e Iraq. Esta cartografía no sólo se construye con la representación masculina pues, en las obras de Ferreira, la mujer transforma realidades: es la punta de lanza hacia los giros narrativos. En *Balada de los bandoleros baladíes*, la madre de cada personaje tendrá un papel relevante dentro del desarrollo de su personalidad. Los cuatro personajes principales son reunidos en el giro literario de la novela al que le da potencia el papel de las mujeres, lo que permite la construcción de una cartografía social de la decadencia, en la que habitan hombres sin esperanzas, faltos de identidad, corrompidos por las dinámicas sociales del facilismo y la falsa moral, y en estado permanente de desarraigo. Ello va a estar ligado a la noción de un no futuro, producto directo del entorno violento en el que se construyen los personajes.

Viaje al interior de una gota de sangre

En el año 2011, gracias al premio latinoamericano de Novela Alba Narrativa de La Habana, Cuba, Ferreira logra publicar la segunda novela de su pentalogía; dividida

en ocho apartados. En esta novela se siente una evolución del escritor en los recursos narrativos usados en el giro discursivo de la obra, ubicada en el desarrollo de una masacre desde donde se definen los personajes. Aquí son cuatro los personajes principales: una joven llamada Irigna Delfina quien, por el dinero y la búsqueda de ascenso social, es obligada por su madre a salir con el comerciante más importante de la región, Urbano Frías. Arquímedes, un profesor de historia que revive en un salón sin estudiantes el plan de rebelión armada realizado en 1929 por el Estado Mayor Bolchevique al que pertenecía su abuelo, Ulises, tratando así de recobrar la memoria colectiva en una escuela “donde nadie se quiere educar para el futuro, porque sabe que no tiene futuro” (Ferreira, *Viaje al interior...* 62). El cura Bernardo, quien al haber apoyado seis años atrás el paro campesino, y acusado de contribuir con la guerrilla, era llamado comunista. Y un niño, ojos testigos de la violencia. En este punto se puede observar que, al contrario de la primera novela, aquí la mujer no solo le dará el revés a la trama, sino que será uno de los personajes principales que alimenta el hilo conductor de la obra.

En esta novela no hay una exploración de diversos espacios, como en la primera obra de esta pentalogía, sino que hay un interés en la construcción de un único lugar como universo narrativo: el pueblo. Allí se perpetrará, sin justificaciones que valgan, una masacre. Un reinado será el ritual cultural profanado. En la plaza aparecerán muchos personajes que, al igual que en *Balada de los bandoleros baladíes*, construirán una cartografía del horror, del abandono, desde la descripción de realidades repulsivas de hombres y mujeres que pareciera no tienen futuro ni vías de escape; están rodeados y encarcelados por el polvo, la sangre y la sombra.

Aproximación a la literatura de la violencia

El siglo xx en América Latina estuvo cargado de hechos violentos. Las castas dirigentes del Estado colombiano afirman que, al contrario del resto del hemisferio sur del continente, este fue el único país que no sufrió una dictadura militar, enalteciendo así la idea de que tenemos la democracia más larga y estable en el devenir histórico latinoamericano. Sí, Colombia no vivió una dictadura; más eso no implica que no haya tenido dinámicas propias de violencia. En el siglo xix, y con la urgencia europea de una nueva geopolítica, Colombia se convierte, junto a los demás países occidentales, en un Estado Nación. Ello implica un aseguramiento territorial por medio del fortalecimiento del aparato militar, un sistema político definido y la promoción de una representación de patria compartida por una identidad nacional. Pero, aunque se forma un Estado Nación, este es un proyecto inconcluso que homogeneiza a la población desde un desconocimiento social y cultural, fruto del centralismo estatal, olvidando a las personas que viven en las zonas periféricas, pero no los recursos naturales que allí se puedan explotar.

Walter Benjamin, en su ensayo *Para una crítica de la violencia* (2009), afirma que la violencia puede ser legítima o ilegítima según sus fines. Desde esa mirada, el Estado genera un proceso dialéctico en donde la violencia, como medio, tiene como fin el derecho, y este derecho, a su vez, tiene la función de monopolizar y limitar la violencia. ¿Qué pasa cuando el Estado no es capaz de fundar el derecho que establece los límites de la violencia? Aparece la figura del *Gran Delincuente* como un individuo que pone la violencia a su disposición y de esta forma funda un derecho alterno. Así, otros acto-

res copan el ejercicio de poder que debería ostentar el Estado, y así establecen reglas dentro de los territorios. Estas reglas, en muchos casos, son aplicadas por medio de la violencia y la intimidación de los levantados en armas. Actores tales como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, el Ejército de Liberación Nacional, los Paramilitares, e incluso el mismo Ejército, dirigen dinámicas específicas de control dentro de los territorios en disputa en donde, en la mitad de la obra y sin subterráneos donde atrincherar, están las personas de a pie.

Son cien años de violencia. Cien años de soledad, diría García Márquez (2007), quien nos recuerda, junto a libros olvidados pero imprescindibles como *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio (2013), la Masacre de las Bananeras y, con ello, las primeras incursiones multinacionales dentro del país. Son más de cien años de violencia, como lo recuerda José Eustasio Rivera en *La vorágine* (2012), recreando La Casa Arana y con ella la explotación cauchera en el Putumayo, problema de finales del Siglo XIX y principios del XX. La violencia ha ambientado emblemáticas obras de la literatura colombiana. Tal vez porque es la realidad inmediata.

La elección de un proyecto narrativo atravesado por la violencia implica la adhesión del autor a una tradición que se ha venido desarrollando de manera continua desde la mitad del siglo XX en nuestro país con la aparición de la novela de la violencia, momento en el que, según Laura Restrepo (1985), la literatura nacional se asume como interlocutora de la realidad, y empieza a tratar en sus páginas los hechos que a la par se presentan en la cotidianidad, con la dificultad de que muchas de las obras terminan adoleciendo de la distancia necesaria entre la narración y el evento, lo cual genera testimonios descarnados de los hechos, con escaso valor literario.

La violencia ya no puede entenderse de una única manera, pues responde a distintas particularidades. Esto quiere decir que existe una fuerte relación entre la realidad social violenta y la producción estética y cultural.

La violencia ya no puede entenderse de una única manera, pues responde a distintas particularidades. Esto quiere decir que existe una fuerte relación entre la realidad social violenta y la producción estética y cultural. Raymond Williams afirma que la literatura es el “desarrollo histórico del propio lenguaje social” (69). Esta premisa es válida para una gran cantidad de obras literarias, pero no se puede tomar como un imperativo general del concepto de literatura. Si bien, tomamos de lo inmediato elementos prestados a la hora de escribir, eso que tomamos puede ser un pretexto para rechazar, para escapar, para transgredir la realidad, como es el caso de las vanguardias artísticas.

La excepción de las vanguardias tardías en América Latina no implica una deslegitimación de la literatura de la violencia que, frente a la rutinización de la guerra, se convierte en un espacio para la memoria colectiva; tal como lo señala Luz Mary Giraldo, “la literatura no guarda silencio frente a la historia: al contar, afirma y exorciza el dolor y el horror, hace señalamientos a conflictos internos y atiende a las crisis” (69). Sin embargo, son más de sesenta años de violencia, muchos otros de producción de literatura de la violencia,

¿cómo, entonces, se configura hoy en día la percepción sobre la literatura de la violencia? Lo que aquí podemos señalar es que, apoyándonos en Benjamin: “El modo de percepción sensorial cambia junto con el modo total de existencia de los colectivos históricos dentro de grandes espacios históricos de tiempo” (93).

Después de sesenta años de literatura testimonial, se esperaría un hastío hacia el tema. ¿Qué hizo que una novela de violencia ganara el Premio Clarín de Novela en Argentina? ¿Será acaso que, al tomar a la literatura como un ejercicio de construcción de memoria colectiva, y en pleno proceso de acuerdos para la paz, es necesario darle un estatus de privilegio a los temas relacionados con la violencia? Estas preguntas son parte de un debate amplio. Sin embargo, consideramos que se pueden tener en cuenta las siguientes premisas: la *literatura de la violencia* sigue siendo un ejercicio válido como exploración de los hechos sociales y la memoria colectiva de nuestra sociedad; pero así como existe literatura novedosa que tiene una significación política —no panfletaria—, hay literatura que explora estos temas desde una lógica netamente mercantil y económica.

Por otra parte, debemos preguntarnos por los otros temas de la literatura. Esos que exploran la condición humana, o que incluso, apoyados en la realidad, posan su mirada hacia otros problemas sociales que no tienen que ver con el proceso de la época de La Violencia. Con estos tres tipos de novela: la novela sobre la violencia con significación política, la novela sobre la violencia bajo las lógicas del mercado, y las otras novelas que buscan un cierto grado de universalidad, y, retomando la obra literaria de Ferreira, abrimos paso a la pregunta central del siguiente apartado: ¿Qué hay de novedoso en sus novelas en relación con la literatura de la violencia?

Análisis sociocrítico de la obra de Daniel Ferreira

Para realizar un análisis sociocrítico, es necesario establecer un par de relaciones que permitan dar cuenta de la forma en que la pentalogía, como propuesta literaria, dialoga con unas tradiciones específicas, y comprender en qué medida esta interacción textual sitúa dicha propuesta dentro de unos marcos específicos respecto al amplio espectro de la literatura nacional. Lo primero que llama la atención en las novelas de Ferreira, en una época en que predomina la novela urbana, es la elección del campo como el espacio narrativo en donde se desarrolla el grueso de sus tramas, factor que, visto de manera desprevénida, no parece ninguna novedad, pero que, en realidad, no debe ser pasado por alto.

Gustavo Álvarez Gardeazábal expresa que, a mediados del siglo xx, “la novela tenía que ser urbana si quería defenderse ante los ojos del mundo” (154), es decir, si quería ser moderna. Podríamos aquí lanzar una conclusión rápida al decir que el hecho de que, en contraste con lo planteado por Álvarez Gardeazábal, la novela de Ferreira se centre en la construcción de un universo narrativo rural es un punto de novedad dentro de las letras colombianas. Pero no; si bien la noción sobre los temas de la literatura esbozada por Álvarez Gardeazábal ha sido retomada por muchos escritores que, en los últimos años le han apostado a los temas urbanos, la violencia sigue siendo un tema vigente en la pluma de escritores contemporáneos.

Aunque el tema no representa una novedad real en la tradición literaria, hay dos elementos que no se pueden desconocer: primero, la joven edad de un escritor como Daniel Ferreira, y segundo, que el universo literario que recrea no es el de un hombre de ciudad que inventa una mirada

del campo, sino que es producto de su propia experiencia vital, pues el autor nació en 1981 y vivió hasta el año 2000 en un lugar alejado de la ciudad, un pueblo que sufrió la violencia: San Vicente de Chucurí. Ese lugar será clave en el desarrollo de su narrativa, pues no debe olvidarse que allí, el 4 de julio de 1964 se fundó el movimiento guerrillero Ejército de Liberación Nacional (ELN).

En consecuencia, la pentalogía de la violencia de Ferreira debe entenderse no solo como la selección de una temática abordada constantemente por las estéticas contemporáneas en el país, sino como una obra que dialoga con la experiencia vital de su propio escritor. En el lanzamiento de la novela *Rebelión de los oficios inútiles*, realizado en la Librería Luvina, Ferreira hacía referencia al pueblo como universo narrativo vital dentro de sus novelas, ya que la violencia era una realidad que lo envolvía desde la niñez. Para el autor, la construcción de un microcosmos que permita observar la afectación de la violencia en la nación, por medio de la recuperación de archivo, permite darle la voz a personajes no históricos que se sitúan en momentos y lugares no específicos, pero que tienen la potencia para direccionar la mirada del lector hacia distintos eventos reales de la historia de la violencia nacional.

La memoria es un elemento imperante en su narrativa, pues construye historia. Pero la memoria no debe ser reivindicada únicamente desde el archivo, sino que le debe prestar atención a la narración oral pues, en palabras del autor: “en los pueblos la memoria dura más”, y eso se debe a la creación constante de arquetipos y leyendas en espacios pequeños (como los pueblos).

El entorno social en el que crecen las ideas de Ferreira es violento. Dicha violencia cobrará un papel primordial en el hiperrealismo del lenguaje y las situaciones

dentro de la construcción del espacio físico y social de las novelas. En *Balada de los bandoleros baladíes*, como ya se ha nombrado, el espacio de la obra es amplio y ambicioso. Allí, el universo narrativo no solo se da en el campo, sino que sale hacia la ciudad e, incluso, se internacionaliza. El autor construye espacios de los no-lugares, los cuales pasan tan fugazmente en la obra que dejan al lector con una sensación de satisfacciones inconclusas.

Viaje al interior de una gota de sangre tiene otro estilo, otra apuesta. El espacio juega un papel primordial, pues desde allí el autor recrea un pueblo abandonado, que desde el comienzo brinda la sensación del desamparo con la descripción de sus vías de acceso restringidas. Así, el autor mueve al lector entre unos lugares y otros, enmarcados en un pueblo de dos calles y diez carreras. La narración sale del pueblo a lugares cercanos, como el lago en el que Irigna Delfina sumerge su cuerpo desnudo mientras recuerda a su padre, o la hacienda de Urbano Frías, construida con la frivolidad y la exuberancia propia de un hombre comerciante.

En ese pequeño espacio van a ser tres los hechos principales que han marcado un siglo de violencia: el fracaso del levantamiento armado del 28 de julio de 1929, del Estado Mayor Bolchevique, que terminó con la muerte de siete obreros, entre ellos el abuelo del actual maestro de la escuela del pueblo. El paro campesino que se gestó seis años antes del tiempo narrativo actual de la novela, el cual terminó con la muerte de campesinos supuestamente colaboradores de guerrilleros. Y la masacre actual, perpetrada en la década de los ochenta, siguiendo la línea cronológica a la inversa de las obras de la Pentalogía de la violencia. Los hechos recreados son reales, pero a la vez ficcionalizados por una pluma que no pierde el enlace a tierra con la violencia.

El elemento simbólico central de *Viaje al interior de una gota de sangre* es el puente que crea la pintura entre los tres hechos recreados en la novela. En el desarrollo del último bolchevique, Ulises, el abuelo del profesor Arquímedes, es un pintor comunista y homosexual. Sus pinturas tomaban como modelo a su amante, un obrero de la *Petroleum Company*, que termina muriendo de sida ocho días antes del levantamiento armado planeado por el Comité Central Conspirativo de los bolcheviques. Sus pinturas llegarán a las manos de su nieto, el profesor, quien las pondrá en la escuela sin nadie que las entienda o les dé el valor que se merece, pues el conflicto central de Arquímedes es el de ser un profesor de historia al que nadie escucha, lo que muestra la indiferencia que constipa la historia y la memoria en una sociedad deprimida.

El otro elemento artístico va a ser el cuadro que pinta el sacristán de la iglesia, llamado *Una hoguera para que arda Goya*. La significación en la historia de este mural va a ser central, pues son dos los elementos que para su análisis podemos extraer: el primero es el concepto propio de la pintura, que recrea la violencia y que escoge un título sugestivo en el que nombra al gran

pintor de la Guerra Civil española, Goya. La quema de Goya es la quema de la conciencia política, la muerte de la memoria. El segundo elemento sobre este cuadro es el puente que genera con la masacre, pues los hechos que se cuentan en esa especie de tríptico de la guerra —a la manera de Otto Dix— crean una narración de la violencia y, así como mueren los hombres en la pintura, mueren los habitantes del pueblo en la masacre perpetrada, con lo que la estética traspasa los lindes de lo irreal.

La violencia va a ser un elemento central en la narrativa de Ferreira; pero para el autor, el objetivo central de su obra en cuanto a los recursos literarios va a estar centrado en la construcción psicológica de personajes atravesados por un entorno social violento, lo que convierte a la violencia en un ruido de fondo. Al acercarnos a sus dos primeras obras, podemos observar dos cosas: lo primero es que, aunque el autor considere a la violencia como un elemento decorativo, en realidad, en su adscripción a un hiperrea-



lismo crudo y visceral, es el discurso protagonista. La segunda consideración sobre la obra es que sí es visible la construcción psicológica de los personajes, objetivo que, conforme van pasando las novelas de la Pentalogía, se va solidificando. En ese sentido, el personaje que hasta el momento nos ha sugerido mayor fortaleza narrativa es el de Irigna Delfina, la primera mujer protagonista en su narrativa que, sumergida en el agua, construye todo el universo narrativo del pueblo visto por una mujer víctima de la ambición de su propia madre. Son muchos los conflictos que, narrados en primera persona, atraviesan su conciencia. Logra, como el lienzo de *Una hoguera para que arda Goya*, pintar un cuadro, pintar a Delfina como una joven con sueños, pero que no logró salir de la realidad que la determina, con un rostro de cansancio, hastío y miedo. Ese determinismo social, aunque cuenta con un interés de denuncia social, puede ser un filo peligroso, pues conduce hacia la representación de personajes incapaces de transformar su realidad.

Volviendo al desarrollo de la trama de la novela, se debe considerar que no sólo el espacio es primordial. Tenemos también que referirnos al uso y control del tiempo narrativo. La narrativa puede desarrollarse desde dos grandes perspectivas de la construcción del tiempo: *la lineal y orgánica* que toma al libro como una unidad; y, *la fragmentada* que tomó fuerza con las vanguardias artísticas, influenciadas por el encuadre y el movimiento en la fotografía y el cine. En definitiva, la exploración narrativa temporal de Ferreira no es lineal. La fragmentación, acompañada por la polifonía, es uno de los recursos narrativos que le imprimen un aire fresco a la novela de Ferreira. Claro está que esto antes ya se había hecho, como en el caso de *La Casa Grande* de Álvaro Cepeda Samudio. Pero en la novela de Ferreira este ejercicio es impreso con radicalidad.

En *Viaje al interior de una gota de sangre*, el niño, que son los ojos testigos de la infamia, viene y va en el tiempo. Así, construye un personaje que supo leer desde que nació, que vivió a los cinco años el paro campesino y que a los once vio muerta a la bañista de la que se enamoró, poniendo sus labios en los pezones del cuerpo inerte de la mujer, que guardaba la mezcla del sabor entre aceite de almendras y sangre oxidada. Pero todo esto no se cuenta de una manera lineal, sino que va desenredándose como una madeja vieja y molida. De tal talante es la fragmentación narrativa, que a lo largo del libro no parece siempre ser el mismo niño. La voz del personaje cambia, los recursos que el autor usa varían. Es un personaje que en su crecimiento cambia de una manera abrupta. Tanto así que al final de la novela, pareciera que el que hablara no es un niño de doce años sino un adulto.

Conclusiones

En definitiva, las novelas analizadas están influenciadas por la experiencia vital de su autor. Ferreira, al igual que sus personajes, es una persona marcada por la violencia, las imágenes de la guerra y la miseria de este país. Pero la literatura de la violencia por la que él apuesta no está hecha de la manera tradicional; como él mismo afirma, es una mezcla en su narrativa de elementos sutiles y evidentes. Lo sutil está en sus personajes, en la forma como la violencia configura sus subjetividades. Lo evidente está en la violencia; esa realidad inmediata que nadie que viva en Colombia puede ignorar, así acelere, al verla, su paso.

Dejamos hasta aquí más preguntas que respuestas, que van desde las lógicas del mercado hasta los recursos de forma y contenido de la obra. Como se pudo observar, hemos tomado solo las dos primeras obras de la Pentalogía de la violencia, con

un proyecto que, como Ferreira, nosotros también nos hemos planteado: la realización de una trilogía de artículos. Este es el primero de ellos. El segundo tomará la novela *Rebelión de los oficios inútiles* y la cuarta novela que el autor publique, para así dejar para el final la novela que cierre su pentalogía. Nos llevamos, entonces, una conclusión parcial: Daniel Ferreira es un escritor que puede ayudar a levantar, desde

los cimientos de la literatura de la violencia, una nueva tradición de la novela que, desde la memoria colectiva, reconstruya el tejido histórico del país. Quedamos, entonces, a la espera de la evolución que pueda presentar, con la intuición de que será positiva, pero hasta ahora no lo suficientemente fuerte como para liderar una nueva generación de la narrativa contemporánea colombiana. ■■

Referencias

- Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *La novela colombiana, entre la verdad y la mentira*. Bogotá: Plaza & Janés, 2000.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Benjamin, Walter. “Para una crítica de la violencia”. *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Ferreira, Daniel. *Balada de los bandoleros baladíes*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011.
- Ferreira, Daniel. *Viaje al interior de una gota de sangre*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2011.
- Giraldo, Luz Mary. *En otro lugar migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Colección Estudios Literarios, 2008.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Bogotá: Oveja Negra, 1982.
- Miranda, Álvaro. “Panorama de la novela en Colombia entre 1999 y 2009”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* XLV.79-80 (2011): 82-111.
- Pineda Botero, Álvaro. *Del mito a la postmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo Editores., 1990.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2004.
- Restrepo, Laura. “Reflexiones sobre el fenómeno de la violencia”. *Once ensayos sobre la violencia*. Martha Cárdenas. Bogotá: Fondo Editorial CEREC, 1985.
- Suárez, Jorge Eduardo. “La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura, las violencias y la literatura”. *Universitas Humanística* (2011): 275-296.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península Ediciones, 1997.

La poesía en Joseph Brodsky y Wislawa Szymborska

DANIEL POTES VARGAS

Poeta, narrador, ensayista y traductor de textos literarios y científicos.

Aparte del filósofo Wilhelm Dilthey (1833-1911), quien en su libro *Vida y poesía* exploró la dimensión esencial de lo poético, y de Martin Heidegger (1889-1976), quien analizó el núcleo de lo poético, pocos poetas han sido filósofos de la poesía, por decirlo así. Rusia amargó la vida de tres escritores que lograron el premio Nobel, Boris Pasternak, Alexander Soljenitsin y Joseph Brodsky. Curiosamente ellos sufrieron todo el rigor de lo que podemos llamar *coletazos del realismo soviético*.

En un discurso que pronunció durante la inauguración de la primera Feria del libro de Turín en 1988, Brodsky comentó que “la poesía era hija del epitafio y del epigrama, concebida al parecer como un atajo hacia cualquier tema concebible por la mente humana”. De allí que en esa visión la poesía impone a la prosa una gran disciplina; es al mismo tiempo una imagen focal y universal. El poeta tiene un conocimiento instintivo de las cosas y con su subjetividad extrema evita los clisés en el arte, y logra que este se distinga de la vida. Para Brodsky la poesía es la manera más condensada de transmitir la experiencia humana y nos ofrece los criterios más elevados para cualquier operación lingüística, en especial, la escrita; aunque la poesía es anterior a la prosa y nació como un canto, como universo de lo oral, como en la visión de Walter Ong.

La poesía enseña la destreza para evitar lo evidente, ofrece alternativas a una composición lineal como la de la prosa, que ha mostrado ser algo zángana frente a la

capacidad de la poesía de generar el anticlímax y enfatizar en el detalle. La poesía es más antigua que la prosa y por ello, ha recorrido más distancia. La literatura comenzó con la poesía, no con la prosa. Ella es la expresión de la economía y ahorra, cuando es de calidad, una buena cantidad de materia impresa inútil, sin fulgor polisémico. El cuerpo de la poesía es menos denso y voluminoso que el de la prosa y de sí, ello debería ser la primera ventaja observable en su dimensión.

Brodsky cree que en las últimas décadas del siglo pasado la mejor poesía se escribió en polaco. Señala a Szymborska y a Milosz como sus emblemas. En español convoca a Luis Cernuda y Juan Ramón Jiménez; en sueco, a Harry Martinson; en portugués, por supuesto, a Fernando Pessoa; en ruso, a Osip Maldelstam; en italiano, a Eugenio Montale, y en francés, a Blaise Cendrars y Guillaume Apollinaire. Cuestión de gustos, cuestión de gusto de un poeta sobre poetas. Los poetas seguirán existiendo y sus poemas tendrán lectores, ya que es una adicción muy fertilizante y, a propósito, Brodsky recuerda que, para Montale, la poesía era un arte sobre todo semántico. El sentido de la poesía brota con rapidez y la calidad de su lenguaje. Cuando es verdadera poesía, se hace sentir de inmediato. Es como una magia, como una mirada que parece puesta sobre un punto y en el fondo está puesta sobre todo el universo. Con la poesía, el relámpago de lo imposible se hace crónica de un fulgor a mediodía.

Por su parte, para Szymborska, premio Nobel de Literatura en 1996, la poesía, así sea imperfecta, como viene en pequeñas dosis, es más soportable que las muchas veces inacabable prosa. Recuerda la útil inutilidad de la poesía que llevó a la detención del poeta Brodsky por la policía soviética por no portar un carné que lo acreditara oficialmente como poeta. Como ninguna entidad pública podía extenderle el salvoconducto de poeta, fue detenido por parásito. Le fascinaba al poeta llamarse a sí mismo así, con orgullo. Hay certificación de oficios y profesiones, fontanero, abogado, médico pero no lo hay de vate. Al menos el filósofo puede decir, si es detenido, que es profesor de filosofía, ¿pero el vate? Antes los poetas eran parte del equipo de entrenadores de los poderosos de la tierra, al lado de los enanos, los feos o los bufones. Vestían de modo extravagante y sus conductas muchas veces no eran entendidas por sus contemporáneos. Pero, en su intimidad, era la confrontación con la hoja en blanco la que decidía quién era poeta de verdad.

Hay películas sobre pintores, científicos y músicos. Sobre poetas casi no hay filmes, lo que indica lo poco fácil que resulta atrapar la esencia de sus trabajos. Quizás haya algo común a los que aportan algo al mundo, llámese químico o poeta: la inspiración. Ese instante revelador existe en todos los oficios cuando son sutiles y aportadores a la historia. Los beneficios de este mundo interior son lo único que aflora en la superficie cuando se quiere escrutar la esencia inspiradora de un verso o una ecuación.

Para la poeta polaca, aquello que no se puede entender bien menos se puede explicar mejor. Pero hay algo claro, la inspiración, cualquier cosa que sea, parte de un *no sé*. El saber del poeta es diverso de todos los saberes. Él parte de un *no sé* pero ahí voy. No es que los poetas tengan el monopolio

Es también la poesía otra forma de hablar de la cruel indiferencia del mundo hacia los seres, animales y plantas.

de la inspiración, pero su selecto grupo está muy destacado en tal sentido. Aún más, dice ella: “el poeta, si es un verdadero poeta, tiene que repetirse perpetuamente ‘no sé’.”

Es cuando advierte que toda respuesta es temporal y, en ningún caso, de manera satisfactoria total. Por eso un gran poeta no puede decir, ya he escrito todo. Menos cuando existe la intertextualidad en la literatura. Julia Kristeva, la semiótica rusa, decía que alguien, en algún lugar, de algún tiempo, ha escrito algo parecido a lo que ha escrito fulano de tal o tal poeta.

En el fondo, todo poema canta a lo pasajero, a la nube que se fija un instante pero que sigue su marcha gloriosa de disolución. Es también la poesía otra forma de hablar de la cruel indiferencia del mundo hacia los seres, animales y plantas. En este teatro inmenso, para el cual tenemos un billete de entrada con una vigencia ridículamente corta, lo que le queda al poeta es el asombro. El poeta es un pozo de asombros que lleva a otros a verlos. El habla cotidiana, la prosa cotidiana, deslustra el brillo sagrado de cada palabra, el fulgor de cada vocablo. La poesía, al sopesar la mágica dignidad de cada una de ellas, restablece cada vez que un poeta hace un buen poema, la majestad feérica de la misma realidad. Es la pureza de un sentimiento que otros pueden sentir.

Tuluá, enero de 2017. ■

Wilmer en los espejos de la memoria

JOAQUÍN PEÑA GUTIÉRREZ

Escritor y docente de Creación Literaria en la Universidad Central.

Escena 1

El cuadrado imperfecto de la cafetería ha acallado sus voces de platos, hervores y frituras. Puede que ellos estén allí pero no se escuchan. Sus voces, sus apetitosos sonidos han desaparecido tragados por las voces de los líderes estudiantiles y las consignas exclamadas por cuántos estudiantes de la Facultad de Educación de la Universidad Libre que la llenan más arriba de las orejas. Los dos jóvenes morenos, de indudable entonación costeña, igual de delgados, pero uno más alto que el otro y de pelo ondulado y quieto, han dejado cuánto hace la oficina, el cuarto de lo que era la organización estudiantil y, a la vez, la oficina, el cuarto de los Núcleos Ocho de Octubre; ni más ni menos nuestra organización política y todavía no militar.

Tomás y Wilmer presentan con qué énfasis la necesidad de la lucha, compañeros. Hoy y ahora. Recuerdan argumentos suficientes, las fallas y falencias de la Universidad en nuestra facultad; las fallas de la universidad colombiana en la educación superior del país; recuerdan los chanchullos administrativos, políticos, militares del gobierno; recuerdan los vínculos del movimiento estudiantil y político de la universidad con los estudiantes, solidaridad, compañeros, con los estudiantes del país entero, de Latinoamérica y del mundo; recuerdan los asesinatos más recientes de campesino, obreros, periodistas y otros

colombianos dirigentes o no de organizaciones sociales, sindicales, estudiantiles, o políticas; recuerdan, por si fuera poco, que el imperialismo y no cualquiera, no el griego, no el romano, no el español, no el inglés. No. Nada, compañeros, el más duro cruel e impiadoso que ha existido en la historia entera de la humanidad: El gringo, El norteamericano. Tiene sus garras sembradas en nuestra yugular. En nuestras venas abiertas. Así que la circunstancia está madura.

A esta hora los compañeros de cuántas universidades se aprontan a tomarse las calles en protesta, en reclamo y lucha de conquista porque, compañeros, los derechos, la injusticia no se mendigan, se arrebatan y se ganan. ¿Qué hace falta? Nada. Wilmer, por la puerta de acá, la que da al callejón que comunica la Facultad con la Avenida Rojas Pinilla, lidera, comanda el movimiento que ya es, por poquito, una marcha; la toma de las calles, la lucha. En la Avenida no se presenta titubeo alguno. La dirección en este caso muy particular indica seguir a la derecha. ¿Para qué se sigue hacia la izquierda? A la izquierda queda la Avenida 26 y potreros. A la derecha, hacia el lado del barrio Las Ferias, ¡ufff, eso está poblado! Allá está, vive la gente. Quién quita que se pueda establecer una parte de la alianza estudiantil obrero campesina. No. Campesina, no.

La marcha, la manifestación avanza resuelta, encendida. ¿Cuántas veces el im-



perialismo, la injusticia han muerto en los estruendos de las consignas que levantan estremecida a la noche? Y no solo eso. Sacan, traen señoras de casa a las puertas a ver qué es lo que pasa. ¿Qué les sucede a esos muchachos? Deben ser los de La Libre, otra vez. Los de la Libre siguen hacia el norte. Mi espejo de memoria llega hasta donde se encuentra estacionado un camioncito viejo, de trasteos, fuera de la vía, sobre el pasto, junto al caño. ¿Había un caño por ahí? ¿Ya estaban los asaderos? Ese trasto viejo tan pobre se convierte en símbolo, debió ser la noche en la que andábamos, de la burguesía del barrio, de la ciudad, de Colombia, del mundo y en candidato de facto para ser convertido en llamas y en cenizas. ¡La revolución le va a meter candela ya! Menos mal que la revolución en el instante, esos revolucionarios se portaron tan ineptos que no encontraron cómo prenderle fuego. Nadie parece ha hecho aquí el curso con los *boy scouts* de prender candela con las uñas. En esas tal vez llegué yo o Wilmer o alguien, algún tricitito de razón a detener la calaverada. Sindéresis, compañeros. Quieren es una fogata o la revolución. Ajá. ¿Y la vas a hacer quemándole la comida a un infeliz? La marcha, la manifestación siguió entre la noche. Acaso hasta hoy.

Escena 2

¿A quién se le ocurre proponer en la ceremonia de grado que yo sea profesor? A Villarreal, secretario de la Facultad. ¿Y Wilmer? Wilmer no está. Ha desaparecido. ¿Desaparecido? Sí. En su sentido lato; original; aunque el poder y su ejercicio en el continente ya habían estrenado ese otro significado nefasto; inhumano. Desaparecer a la gente. Miles habían desaparecido. Lapsus muy profundo e inaceptable. Habían sido desaparecidos. Wilmer había desaparecido. Estaba seguro. Una noche, su cuerpo delgado, largo y moreno esperó al final de su primera clase bien avanzado el semestre. ¡Ajá! ¿Y tú qué? He vuelto. Wilmer había vuelto, se había reintegrado a la academia, iba a sacar adelante la carrera. Ahora mi amigo y compañero de estudio me coloca en la incómoda posición de ser alumno. ¡Ajá! ¿Y a estas horas del semestre, saltó la voz del profesor, qué quieres que hagamos? Lo que ocurrió, secreto entre amigos. El hecho visible es que hubo una conversación, de un lado, el que habla es él, sobre *Amalia*. La literatura, una novela, otra vez nos botaba estruendos sobre el continente y nos enmugraba la cara. Oye, y las cosas, allí, en *Amalia* están tan idealizadas para que se

la siga considerando como romántica. O es romántica porque tiene nombre de mujer y pertenece a la época. ¿Por qué no puede ser tan realista como el *Matadero*? La literatura y la vida de una persona; de unas personas; la vida de un país; de un continente. La vida social y política tan convulsionada, tan signada de contradicciones, de persecuciones de muerte. La vida. Luego, de qué otra manera podría ser, resultamos metidos en el Grupo Literario Contracartel. Años. Casi los años.

No escena 3

Wilmer había venido de Santa Marta; Lilia Gutiérrez Riveros, de Macaravita. ¿Quién conocía Macaravita? Duramos como diez años para aprendernos ese nombre tan bonito, hacia arriba, en los canjilones de Santander; Mariela Zuluaga parecía de aquí, de la capital; pues no, venía del llano, Villavo; y nunca había olvidado el juego de aquella niña con las culebras. Andrés Elías Flórez Brum se había desprendido de Sahagún; Jairo Restrepo Galeano nos trajo en su silencio un nombre brillante: Léri-da; Cristóbal Valdelamar Moreno había llegado desde la luz de Cartagena; Benhur Sánchez Suárez y yo cuánto hacía que habíamos salido de Pitalito en distinto día y sin saber nada uno del otro. ¡Cuántas personas más desprendidas de algún rincón anónimo de la nación! ¿Quiénes de los miembros de Contracartel eran bogotanos? Alguien, alguna chica que nos acompañó, como Inesita, entró en razón y se apartó. Algún hombre, López, Estupiñán, Pacheco, el marino que no perdió la gracia del mar y volvió a él; también, ellos como ellas, entraron en razón y se apartaron. La vida junta y aparta. Hay que reconocerlo, ese lugar común es cierto. También en el Grupo Literario Contracartel Colombia se juntaba en Bogotá. Y continuaba siendo provincia

Debíamos ser o considerarnos suficientemente pobres para esperar algo; para embarcarnos en una literatura que no podía transigir con la injusticia, los desmanes contra lo humano, los desafueros del poder; esas cosas tan visibles, elementales y tan decisivas por su presencia en el país y en el continente.

y era cosmópolis. Además, ¿de dónde venía esta gente? De sectores sociales medios, sin medios económicos y sin una tradición letrada. ¿Es posible, entonces plantear que el grupo Contracartel estaba habitado por gente emergente? Por supuesto.

Continuaba la pauta establecida por los escritores colombianos y acaso no solo colombianos apenas un tanto mayores, para no decir, de la generación anterior. Y como ellos, si vivimos o empezamos a vivir sobre los setentas, tal como se insinuó en la escena 1, nos afiliamos en el partido de la esperanza. Debíamos ser o considerarnos suficientemente pobres para esperar algo; para embarcarnos en una literatura que no podía transigir con la injusticia, los desmanes contra lo humano, los desafueros del poder; esas cosas tan visibles, elementales y tan decisivas por su presencia en el país y en el continente. De ahí a una militancia en la izquierda política que hay, o al contrario. Serlo era en realidad fácil. Los desastres económicos, políticos, culturales del país

y del continente presentaban argumentos en exceso y muy a la mano como para que unos emergentes más o menos pobretones asumieran una posición al margen de la corriente oficial.

De ahí el nombre que salió oficializado en una reunión muy democrática del grupo: *Contracartel*, que, entre otras cosas, lo primero que sugirió fue un problema. ¿Cómo escribir una literatura no panfletaria, pero que fuera capaz de poner las cosas chuecas, las que no le gustan a la decencia humana, contra el cartel? Seguramente los compañeros vieron bien a un cartel con sus buenas palabras encima. De acuerdo. Que nuestro grupo literario se llame así, *Contracartel*. Y así quedó. Y cuánto queremos que quede. Pero si queda, quedará merced, gracias, en virtud de la literatura que hayamos sido capaces de escribir. Porque como militantes, con alguna excepción, no pasamos de acompañar la manifestación del primero de mayo. Así que no tenemos un muerto en combate como Paco Urondo; un desaparecido como Haroldo Conti; ni siquiera un detenido en las caballerizas de los militares como el ya anciano en el momento, el poeta Luis Vidales. Recuérdese una mención hecha arriba.

Wilmer desapareció de la Universidad, de Bogotá; y al cuánto tiempo reapareció sin parecerse en nada al perdido cuando aparece. No ha hablado al respecto. Hasta ahora no se sabe dónde anduvo esos años. Sospechamos que andaba, sin saber, en el oficio de vivir, de realizar la escritura anticipada de esta novela que hoy se presenta ante ustedes. El país político oficial andaba atareado en el desmonte del Frente Nacional, que no se sabe si ya terminó; y como el continente, más atareado todavía en sobrevivir en medio de percances de todo tipo, con la sombra y no solo la sombra de la Revolución Cubana que no hallaba cómo quitarse de encima con movimientos sociales,

políticos y militares muy merecidos y muy fuertes en contra.

El imperio continuaba su actuación defensiva, de sostenimiento y fortalecimiento en Latinoamérica. A instancia suya y con su ayuda y orden, el continente es militarizado. Y los países que no poseen régimen militar, como Colombia, no se quedan atrás en el registro de estatutos de seguridad, muertos, más muertos; desaparecidos, más desaparecidos, hasta llegar a las formas casi más abiertas y más refinadas de la actualidad. Aunque, pero lo de ahora tal vez no aparezca en nuestras letras, casi que no aparece ni lo contemporáneo nuestro de antes. ¿Quién sabe si el dictamen de *De La Rochelle* siga siendo cierto? Solo se puede escribir sobre la muerte. Sobre el pasado. Tal vez ocho años antes a este momento, Wilmer escribía una de tantas veces la novela. Alguien sugirió por qué no estiraba el caucho hasta nuestros días. “Párala ahí”, dijo. “Voy hasta donde voy y se acabó”. Parece que para ver los días, hay que dejarlos pasar. Corresponde, seguramente, a lo que se llama la toma, la formación, el establecimiento de una perspectiva —recuérdese, Gabo llegó en su narrativa hasta el treinta del siglo pasado; algo así como hasta el momento en que nace—.

Escena 4

En *Contracartel*, la gente sabe algunas cosas de los compañeros de vida y de palabra. Pero no ejercíamos de sabuesos ni en la literatura. Por ejemplo, no me consta que Wilmer haya conseguido una admiración por esa especie de señor del silencio llamado Juan Rulfo. Se sabe, Rulfo escribe sus menos de 300 páginas, intenta escribir otras cosas y escribe algunas mínimas en cantidad. Intenta otra novela y, según su propia versión y a pesar de que la gente llegó a intimar con la historia que no era

más que hipótesis, la obra no resultó. Trataba de nacer y lo que nacía, nacía muerto. Es como si el mexicano se exprimiera por seguir sacándose resplandores esenciales sobre el humano y no lo lograra. Entonces entra en el silencio. Decide callar aunque, él lo sabía, cualquier cosa que dijera no podía ser tan malo y la gente de él, cada vez más numerosa, la esperaba y la conseguiría. No hay remedio, Rulfo entra en eso que hemos dado en llamar *la dignidad del silencio* y la ejerce a cabalidad. Eso fue, señores, lo que tenía para decirle al mundo. Es mi parte. El resto es silencio. No sé por qué veo la conexión con Wilmer de esta naturaleza que se me ocurre calificar de frugal.

Wilmer ensaya con un cuento. El cuento no lo hace quedar mal, aparece en un concurso nacional —¡Qué importantes son los concursos! Aparecer o no aparecer en ellos. Sé de alguien que decidió ser escritor, escribió cuentos, los envió a concursos, no apareció. Abandonó el intento de ser escritor—. Wilmer se le mete a un libro de poemas y lo saca casi de la nada. De aquella parte que no es. La inexistencia,

esa maravilla del creador. Colocar en este lugar vacío hasta el momento de la creación algo que antes no existía. Escribe un libro de literatura sobre el Pibe. Alguien podría decir, qué tan jodido el Wilmer. Coge a un personaje para hacer su literatura. Pues no sucede así. Sucede que ha cogido a un amigo que, además, se convierte en símbolo en este país y afuera.

Siempre me ha parecido chistoso, por lo menos, que un grupo musical de la Argentina, donde por lo demás escasean los futbolistas buenos, se llame *Illya Kuryaki and the Valderramas* debido al *Pibe* nuestro. Ocurre que Daza, el Pibe, Retat y otros cuantos más, se echaban de pibes, de adolescentes y casi que de adultos más que el picadito en Pescaíto y que fueron compadres, panas, llaves, amigos hasta cuando el Cachule Daza tuvo que decidir una vaina muy jodida. La del destino. Tuvo que decidir entre entrar a la primera del Unión Magdalena o venirse a este frío, ahora bastante caliente, a estudiar en la Universidad. Hoy, esta noche está la respuesta a la decisión, casi más del padre que propia.



Escena 5

Una vez, en alguna reunión de Contracartel, Wilmer soltó un deseo: voy a escribir una novela. Yo lo miré con la envidia propia de quien no nació ayer por la tarde y no ha podido escribir ninguna, y me dije: ¡este es capaz... Ufff! Un día de estos, una tarde, una noche de estas, al terminar la reunión, ya lo veo, saca de un costal tremendas fotocopias y nos dice: “Vea compañeros, como no tenemos nada que hacer, para la próxima, aquí les hago entrega, con el mayor respeto”. No soy adivino. Simplemente lo conozco un poco. Wilmer no da vueltas como yo para salirle a la vida en el cruce de los caminos. El cuento de su novela no duró mucho tiempo como cuento. Creció rápido a obra. Y, en efecto, un día y otro y otros ocupó al grupo de qué manera.

No voy a aturdirlos con lo que se puede llamar la bitácora, al menos la mía, en los diversos talleres del grupo sobre la obra. Qué saco, sino aburrirlos si les cuento cosas que si acaso interesan a quien esté en la decisión de escribir literatura narrativa. Sin embargo, me refiero a dos aspectos que el autor tuvo que decidir. La historia que llenaría la obra y la manera como una historia cercana que toca lo personal tanto como la vida del país pueden aparecer en una novela. La vida visible del país tanto como las existencias de unos colombianos normales, clase media (El bloque grande tanto como el pequeño) en una relación inseparable (y siempre indistinguible). Las décadas políticas del país desde el gran fraude en las elecciones de abril de 1970, hasta que el país cae en un derrumbadero más profundo. Como lo dijo el optimista, siempre es posible empeorar; caer más abajo. También estaba decidida la manera de contar, en un aspecto problemático. ¿Cómo contar un país de manera reveladora si la ficción, amparada en esas cosas del símbolo y de la

metáfora y la transformación de la realidad real en realidad ficticia, termina ocultando o prestándose al ocultamiento?

A este escritor no le interesa que la realidad que lo ha hecho y él ha colaborado en hacer parte oculta entre los años, y quiere, decide fijarla en una novela. Wilmer decide hacer una ficcionalización un tanto al revés. Si lo normal es tomar personajes de la realidad real, ponerlos a hacer lo que hacen en esa realidad, pero con los nombres cambiados para evitarse problemas, Wilmer hace (un tanto) lo contrario y lo aguanta y lo deja así. No le cambia el nombre a nadie. A ningún personaje nacional visible, menos visible y hasta a los no visibles desde la prensa; visibilizados en virtud de la escritura literaria. Wilmer los toma con los nombres propios, los parlamentos, comportamientos de acuerdo con lo que corresponde a la historia real y requiere la novela.

Extrañados, alguna vez le dijimos que qué hacía allí la gente de Contracartel como personajes de su novela si ni siquiera nos había pedido permiso ni nos había preguntado qué tan bien habíamos quedado. ¿Las personas que éramos o considerábamos que éramos nos reconocíamos en los personajes que éramos en ella? (Aquí hay un aspecto que eludimos hoy: la relación entre la realidad real y la novela). En aquel momento y tal vez ni ahora, nadie recordaba que algunos llaman al pan, pan y al vino, vino. No se recordó que en uno de los principios, Troya se llamaba Troya, Agamenón, Agamenón y Ulises se llamaba Ulises. La única diferencia es el tiempo. ¿Juega el tiempo una función estética? Allá, entre el episodio y su relato median cinco siglos; entre el relato y nosotros 27. Acá entre el episodio, el relato y nosotros no hay diferencia. En el largo palo de la historia no hay diferencia, menos cuando somos y no somos parte de él. Para noso-

tros estas circunstancias, estas decisiones, estas presencias constituyen propuestas de valentía frente a la realidad que siempre es caótica y confusa y, en una combinación que se olvida algunas veces de una ética y una estética que la novela *Espejo de la memoria* se encargará, junto con las miradas de la historia, de decidir si es justa. Así ocurre —ni más ni menos— con las propuestas nuevas. Más si los días no han pasado; si apenas empieza para ellas. Nuestro deseo es que alcance la ventura, la justicia deseada en su proyecto con los días y más allá de ellos.

Wilmer cumplió con el compromiso consigo mismo, con el cuento ante Contracartel y los amigos; con el compromiso nunca fijado por nadie de él para con el uni-

verso de la sociedad y la cultura. Escribió la novela. Ha creado no cualquier novela; una buena novela acerca de un duro trayecto de la historia colombiana que, como las mejores obras, se lee en sobresalto y nos revela en la complejidad que somos. Es bueno, provechoso, no olvidarlo. Pero nosotros, los hombres, lo olvidamos. Wilmer, su *Espejo de la memoria*, tan meticulosa con la historia y con la literatura, está para recordarlo. Las historias de amor, las luchas y los muertos, los tantos, los muchísimos muertos, si entre el humano un muerto es un exceso o debe serlo, y los mejores partidos de fútbol que conforman esta novela amorosa y terrible más que merecen nuestros ojos, nuestra conciencia y voluntad, también la merece y la necesita el futuro.

Casablanca 32. 6.5.2016 

La literatura fantástica en Colombia

MAURICIO VARGAS HERRERA

Egresado de Estudios Literarios de la Universidad Autónoma, escritor.

Si escribir pensando en ser adaptado al cine es una ofensa a ojos de muchos, Álvaro Mutis tendría que haber sido condenado a la hoguera. Su novela *La mansión de Araucaima* era, ante todo, la tentativa de convencer a Luis Buñuel de que lo gótico también podría ser posible en el trópico. Y pese a que nunca pudimos ver el resultado de una fusión tan prometedora, Carlos Mayolo fue quien la materializó, con lo que parió un nuevo género denominado “Gótico tropical”. Su consolidación, sin embargo, quedó a medias, anclado como el intento de una generación de cineastas que ya murió, pero que se empeña en resucitar como si no hubiera futuro posible. Pese a todo, de una cosa estoy convencido: viéndolo objetivamente, lo gótico no es más que un entramado, una fusión de decorados tales como bosques, niebla, cementerios y castillos emplazados en lejanos parajes. El miedo no obedece a oscuras y siniestras filigranas, sino a la mente y, como sentimiento y respuesta orgánica que es, no tiene fronteras demarcadas. Si hay peligro hay miedo y si hay misterio, mucho mejor. Y parece que, después de muchos años, nuevamente hemos empezado a caer en cuenta de esto.

La literatura fantástica en Colombia parece estar atravesando por un pequeño despertar, cosechando lectores con mayor éxito que en años anteriores, cuando algunos aventados como René Rebetez y Germán Espinoza quisieron escribir este tipo de narrativa “a la colombiana”. Quizá se deba a la hipótesis que esgrimen algunos autores

norteamericanos: cuando los países atraviesan por alguna crisis, los géneros fantásticos gozan de acogida, en una especie de ciclo de diez o veinte años. O tal vez este auge en ciernes sea producto del aluvión de series y películas en el que cada vez nos vemos más inmersos y que permea la imaginación de los autores y las estrategias de los editores. Sea como sea, es agradable que los intentos por incursionar en esta rama de la literatura popular no sean en vano.

Haciendo un repaso por uno de los subgéneros que viven bajo el manto de lo fantástico, nos encontramos con un horizonte prometedor.

Laguna Libros, quienes reeditaron tres novelas de nuestra ciencia ficción temprana, parecen interesados en engrosar y posicionar su colección fantástica. Fernando Gómez fue publicado con una nueva edición ilustrada de su novela *Microbio*, que propone una pandemia. Gabriela Arciniegas publicó con ellos *Rojo sombra*, una novela sobre canibalismo y extrañas criaturas que habitan bajo las calles bogotanas, junto con su más reciente obra, *Bestias*, un libro de cuentos ilustrado en el que se homenajea a las criaturas más espeluznantes. Finalmente, Carolina Sanín, para nada cerca a estos géneros, publicó con ellos *Los niños*, una breve e insólita novela —reeditada en España por Siruela— que, según algunos críticos, huele a *Twin Peaks*, aquella famosa serie de suspenso dirigida por David Lynch.

La Editorial 531 tiene entre sus filas a Álvaro Vanegas, autor de *Despertares atroces*

(disponible solo en formato digital), *Mal paga el Diablo*, *No todo lo que brilla es sangre* y *Virus*. Pactos con el demonio, intrigas que coquetean con la novela negra y una historia de zombis bogotana, todas ellas han sido sus propuestas. Es uno de los autores con más constancia que ha salido a escena hasta el momento y que más temas ha propuesto en su narrativa. Y la editorial Calixta Editores, que parece tener una alianza con 531, también tiene un buen número de obras de corte fantástico, mucho más cercanas al género de la novela juvenil, que tanto éxito está teniendo entre los adolescentes: *Oscura redención* y *Calvario*, de Yeniferth Carranza, son las más visibles de su catálogo.

Collage Editores publicó con éxito total su libro de cuentos *13 relatos infernales*, en el que participaron Álvaro Vanegas, Gabriela Arciniegas y Esteban Cruz Niño, antropólogo famoso por su libro sobre asesinos en serie *Los monstruos en Colombia sí existen*. La editorial gozó del privilegio de haber editado el libro, si no el más escalofriante, sí el más vendido de la Feria Internacional del Libro de Bogotá del 2015, cosa que no deja de sorprender al tratarse de un libro de cuentos.

Penguin Random House se apoderó de la obra vampírica de Carolina Andújar mientras Planeta atesora a Mario Mendoza, que ahora se mueve entre dos públicos: su saga juvenil, inicialmente editada por Arango Editores, es una aventura épica ambientada en los verdes parajes andinos de nuestro continente y, junto a ella, su libro de investigación *Paranormal Colombia*, en el que cambia las fronteras de las ciudades por las fronteras de la mente.

Porque no solo de literatura hablamos aquí. El gusto por lo extraño ha hecho que, aparte del libro divulgativo de Mendoza, otros se lancen a tratar estos temas desde diferentes puntos de vista. Vale señalar la particular conexión que tienen sus autores

con la proliferación de contenidos radiales y televisivos al respecto. Hablo de “El cartel paranormal” de La mega, “Luna Blu” de Blu Radio y el polémico “Ellos están aquí” de RCN. Edwin Robles, parasicólogo del cartel paranormal, publicó con Collage Editores sus *Archivos paranormales* y *El rebaño de la Matrix*, así como Xavier Piñeros, otro frecuente colaborador extrasensorial del mismo programa, publicó con ellos *La escuela invisible de un clarividente*. Su conductor, Daniel Trespalacios, escribió sus experiencias en el programa bajo el título de *Quié-ro entrevistar al Diablo*. Por otro lado, desde la competencia, Esteban Cruz Niño, quien ya lleva un buen tiempo haciendo parte de la competencia con el programa Luna Blu, recientemente sacó su nuevo libro *Vampiros, canibales y payasos asesinos*. Y desde España, Mado Martínez ya lleva dos entregas de *Colombia sobrenatural*. Estos tres últimos escritores han sido cobijados bajo el manto de Ediciones B, que parece la más decidida a sacar adelante estos temas extranormales vistos desde nuestro territorio.

Son estas las manifestaciones de un fenómeno que se niega a sufrir una muerte prematura y que, junto con lectores jóvenes, se está fortaleciendo con éxito moderado. Sin embargo, el peligro acecha a la vuelta de la esquina.

Somos novatos en promover la fantasía, condenada históricamente por la crítica. Debemos luchar con una tradición norteamericana y europea muy fuerte. Ver un nombre castizo en la portada de un libro de ciencia ficción sigue siendo extraño. Y la solución no es, precisamente, inventarse seudónimos que suenen gringos para solventar el problema.

Las sinopsis en varias de las contraportadas parecen titubear cuando tratan de vendernos las historias. Omiten deliberadamente los términos *terror* o *fantasía* como si fueran algo sucio e ignominioso.

En una dura pero justa reseña publicada en el boletín cultural de la biblioteca Luis Ángel Arango, el autor calificaba *Mal paga el Diablo* como un “Fausto para *dummies*”. Lo malo no es el apelativo —que de cierta manera se lo gana con creces—, sino la capacidad para juzgarla desde el género al que pertenece, prefiriendo condenarla por no dejarse ajustar con calzador dentro de la novela urbana o novela negra, siendo estos, posiblemente, géneros mejor aceptados por la crítica. Si nuestra nueva literatura fantástica, apenas una resurrección imberbe, vuelve a caer en manos de estos sujetos que, al parecer, la última historia de miedo que leyeron fue escrita por Edgar Allan Poe o H. P. Lovecraft —no ver los elementos sobrenaturales en el libro de Vanegas es preocupante—, será una llama que se apague pronto porque, aunque a algunos les suena mal, la literatura fantástica es escapista y no se avergüenza de ello. Ya lo dijeron Guillermo del Toro y John Carpenter: estas historias no son para el escritor del tipo serio, y tampoco serán para cualquier lector.

Y de allí deviene otro problema, esta vez editorial: los precios, que llegan a asustar más que las historias que nos ofrecen estos autores. Las malas decisiones de los

editores pueden ser la otra palada de tierra que sepulte a esta literatura.

Viajemos en el tiempo. Estados Unidos, década de los ochenta. Los libros de bolsillo invaden los anaqueles y vitrinas de las librerías y hasta farmacias. Un cardumen de autores ve publicadas sus obras, no todas de la misma calidad, pero sí merecedoras de un éxito similar. Las carátulas de estos libros, la mayoría en ediciones de bolsillo, resaltan en las estanterías por sus vistosas ilustraciones, a veces potenciadas con troquelados y hologramas. Más que ganas de leerlos, son objetos preciosos que invitan al coleccionismo. Y todo esto por no más de seis dólares. Si volvemos al presente, veremos que los precios siguen siendo muy bajos, oscilando entre los diez y quince dólares. También continúan siendo bellos objetos. No faltará quien diga que fijarse en tales trivialidades mercantiliza a la literatura, pero de algo estoy seguro: los norteamericanos sí que saben tratar los libros que, siendo sinceros, son mercancía. Ellos entienden que el lector es una criatura fetichista por naturaleza, que aprecia el libro como algo más que un montón de papel entre dos tapas. A los editores colombianos poco les importa eso. Su sensibilidad es nimia. Y es que para



editar se necesita de la misma sensibilidad con la que se lee y la que se escribe. Es un acto poético. Saber manejar programas de diseño no es suficiente. Siempre he dicho que *el problema es del indio y no de la flecha*.

No sé, tampoco, de dónde sacan a los ilustradores. Mejores dibujantes hay a lo largo de la Carrera Séptima que en la industria editorial colombiana. Si no fuera porque están en mi idioma, no compraría nada impreso en este país. Hasta preferiría comprar el *Cien años de soledad* editado con altura por Barnes & Noble, una económica pero lujosa edición en pasta dura que le da tres vueltas a cualquiera de las ediciones hispanas, incluso, a la de Alfaguara, esa que viene con el árbol genealógico. Basta ver el tratamiento editorial a las obras fantásticas de Rebetz y Espinoza para lamentarlo en el alma. Afortunadamente, las nuevas editoriales independientes han entendido el valor del libro como objeto. El trabajo de Laguna Libros es meritorio, aunque no espectacular, y el nuevo diseño de toda la obra de Mario Mendoza por parte de Planeta es de agradecer.

Lo siguiente sonará como un capricho infantil, pero es que nosotros, lectores de lo fantástico, somos niños eternos: para la literatura fantástica debe reclamarse algo que sea atractivo a la vista, pero también económico. El género lo ha merecido durante años y no responde solo a mecanismos de venta, sino a una necesidad para lectores a los cuales debemos ir acostumbrando.

El público consumidor de este tipo de historias es adolescente. J. N. Williamson, famoso autor y editor norteamericano del género, además de profesor en la Writer's Digest School, analizó estas conductas gracias a sus cursos de escritura creativa. La mayoría de los estudiantes que pasaron por varios de sus cursos eran muchachos que no superaban los veinte años. Gran parte de ellos manifestaba interés por el horror.

Asimismo, advirtió la sensatez de los editores al vender a bajo precio: estos consumidores están en la escuela, no trabajan, sus gastos provienen de la mesada y sus ahorros no son más que las obras de gastos más inmediatos.

Williamson descubrió que las ventas de los libros se debían a estos chicos, lectores fieles por excelencia, y halló una conexión interesante: las historias de miedo simulan esa oleada de cambios que se atraviesan en la pubertad; sentimientos, pensamientos y experiencias extrañas, difíciles de asimilar, tal y como las situaciones a las que se enfrentan los personajes de los libros. Asimismo, advirtió la sensatez de los editores al vender a bajo precio: estos consumidores están en la escuela, no trabajan, sus gastos provienen de la mesada y sus ahorros no son más que las obras de gastos más inmediatos. Ese capital restante es el que va destinado a los libros que ni por asomo son artículos de primera necesidad para ellos (pero que terminarán siéndolo con el pasar del tiempo). Por lo tanto, un muchacho no podría ir tranquilamente a comprar una novela de miedo colombiana, pues algunos títulos superan sus capacidades económicas. Mario Mendoza vende sin problemas pues, al fin de cuentas, ya es un autor conocido. Pero con autores noveles es a otro precio: una novela como *Rojo sombra*, por ejemplo, cuesta más de cincuenta mil pesos. Y viene la toma de decisiones: ¿gasto sesenta y cinco mil pesos por la historia de

un autor colombiano que no conozco, en una edición de bolsillo y modesto diseño, o mejor me compro el nuevo tomo de *Juego de Tronos* de George R. R. Martin? La respuesta es obvia. Frente a los autores que nos llegan de otros países, con una fuerte garantía de calidad y manejo de la fantasía, tenemos todas las de perder, pues estamos compitiendo en un terreno que durante años han gobernado nuestros vecinos.

Si no se toman decisiones inteligentes con prontitud, nuestra literatura fantástica quedará en el olvido nuevamente, como sucedió hace años, sepultando estos mundos a los que los lectores siempre

desearán acceder, ora para alejarse de su entorno y mirarlo con objetividad, como el pintor que analiza la proporción de su obra distanciándose del lienzo, ora para, sencillamente, escapar.

Nuestro pasado y nuestra tradición imaginaria son un recurso inagotable para extraer historias de esta naturaleza. Siento que aquí, en nuestro país y en nuestro continente, la imaginación todavía desafía a la realidad. Quizá, pese a todo embate y pronóstico, ha conservado una virginidad que espera por ser explorada antes de que otros lo hagan por nosotros. El momento es ahora. ■■

Creación



Poemas de Piedad Bonnett

Poeta, narradora, docente universitaria. Ganadora de premios nacionales e internacionales, entre ellos el XIX Premio Internacional de Poesía Generación del 27, Málaga, España (2016).

Vigilante

Pinté un perro para que cuidara mi puerta,
un perro triste y feroz al mismo tiempo
que disuadiera a cualquier atacante.
Pero cuando fui a colgar el perro en mi puerta,
vi que no había puerta ni ventanas.
Pasé mi mano por la pared rugosa buscando una grieta,
tal vez un agujero. Comprendí que yo era la pared,
que iba a morir sin aire,
que la única grieta estaba en mis adentros
y que por los agujeros de mis ojos,
miraba un perro triste,
triste y feroz al mismo tiempo.

Ora pro nobis

(Variación de “Esta es la casa de los locos” de Elizabeth Bishop)

Por el sobreviviente
que viene de lugares tan hondos que no he visto;
por el que mira al piso, como Pedro,
que hoy me dijo que lleva su mal como una culpa;
por el que ya no espera a nadie los martes y los sábados;
por Nelson, que se presenta como Margarita;
por el soldado que hace del comedor una trinchera;
por Melco, que llegó aquí cuando tenía seis años;
por los que convulsionan y llevan cascos plásticos;
por el que nunca encuentra la cuerda salvadora.

Por los rotos, los crónicos, los tristes
a los que mira Dios desde su altura.

En el borde

Lo terrible es el borde, no el abismo.
En el borde
hay un ángel de luz del lado izquierdo,
un largo río oscuro del derecho
y un estruendo de trenes que abandonan los rieles
y van hacia el silencio.

Todo
cuanto tiembla en el borde es nacimiento.
Y sólo desde el borde se ve la luz primera
el blanco-blanco
que nos crece en el pecho.

Nunca somos más hombres
que cuando el borde quema nuestras plantas desnudas.
Nunca estamos más solos.
Nunca somos más huérfanos. ■■



Poema de Fredy Yezzed

Licenciado en Lenguas Modernas de la Universidad de La Salle y profesional en Estudios Literarios de la Universidad Javeriana. Poeta, narrador e investigador.

Carta de las mujeres de este país*

Aquí estamos, con la espuma en la mano frente a los trastos,
escuchando el sonido de la sangre. A través de la ventana, la luz de la
/ luna ilumina
los metales y las pompas de jabón. Estamos ya viejas y recordamos
/ cosas frágiles.

Todas nosotras estábamos allí. Nos dejaron vivas para que
/ pudiésemos
decir las manzanas podridas. También para que susurremos
/ mientras gotean nuestros dedos: “No nos arrebataron el amor”.

Quisiese que el dolor se fuese como se va la grasa por el sifón.

Pero el dolor está ahí como un hijo creciendo adentro nuestro.

El dolor nos dice: “Hijas mías, mirad cómo han mudado de alas”.

Hay brillo en las cucharas y los tenedores, pero el recuerdo, el dolor,
/ el apellido de nuestros hombres aún sigue latiendo entre
/ las manos.

Mientras lavamos una olla, un sartén, un colador, hay una que
/ imagina
bañar y acariciar el pecho, las manos, los pies de su hombre.

Son otros los que hacen la guerra, pero somos nosotras las que
/ cargamos
las carretillas de lodo de un cuarto al otro.

* Poema tomado del libro *Carta de las mujeres de este país*, Mención de honor en el Premio Casa de las Américas, La Habana, 2017.

Entre nosotras y el grifo de agua, la luna y nuestros difuntos
/ cantando.

No nos marcharemos sin más. Vamos a lo profundo del misterio.
Buscamos en el humilde jarro de nuestro pozo las palabras más
/ sencillas
para decir con exactitud la costilla rota, su mano tronchada, sus ojos
/ abiertos y quietos.

¡Cuánta pena hay en esta tarea diaria de lavar los platos, los vasos,
/ nuestras sílabas!

La guerra tiene el nombre de un varón, pero la memoria, las vocales
/ temblorosas de una mujer.

Nadie mejor que nosotras lo sabemos: “Todos somos culpables en la
/ pesadilla”.

Y no hablar, lo creemos casi doblando las rodillas, es morir frente a
/ los hijos.

Ninguna se oculte en la casa limpia, ninguna diga nunca, ninguna
/ deje de desollar el alma.

Aquí estamos las mujeres de este país sacándole brillo a nuestros
/ muertos.

Aquí estamos las mujeres de este país edificando con espuma
/ el amor. Aquí estamos las mujeres de este país
con la luna entre las manos. ■■

Poemas de Armando Orozco Tovar

57
Creación

Licenciado en periodismo en la Universidad de La Habana (Cuba), poeta, profesor universitario, pintor. Obtuvo el primer premio en la Bienal de Poesía Novel de la Provincia de La Habana, Cuba, en 1974. (†)

Gustos

Estamos felices de vivir.

EDUARDO ESCOBAR

De la vida me gusta la música de Mozart,
pero también el vallenato. Caminar
y escribir un poema. Leer a Roque Dalton.
Recordar La Habana:
los bares donde nos sentábamos, Rafael, Reynaldo
y Luisa, en aquellos días de la gran zafra y las naranjas.
Ver los rostros a través de la ventana. Abrirla
para sentir la lluvia. Me gusta abril, Isabel
y su ternura. Mi hijo arreglando (para mañana)
sus pistolas. La risa de Alejandra y de María Fernanda
el llanto. Volver
a la infancia con sus nísperos, solares donde jugábamos
peleándonos con los amigos muertos. El tango, el Jefe.
Mi cama donde repaso el amor, donde envejezco
la tristeza.
Las cartas sin herirnos. Las palabras.
Me gustan las puertas y los puertos con árboles, pájaros
y gatos...
En fin, me gusta la vida, la vida con su muerte.

* Poemas tomados del libro *Asumir el tiempo –Poemas reunidas–*, que será editado por Ediciones Isla de Libros.

Desencuentro

Ya es hora de que pregunte por mí,
que me vaya con los ausentes,
que regrese con la lluvia.

Debo salir pronto a caminar,
pero no encuentro la calle,
los escalones de mis piernas.

Sé que debo irme en los trenes,
amarillos de barro,
subirme en el polvo de mi corazón.

Hermanos

I
De pronto, tu rostro con espejuelos
en diarios,
entre fechas en negrita,
como si hubieras muerto.

Las noticias,
los comentarios de la calle,
las aulas de la universidad,
la guagua,
el comedor,
mi casa donde vienen mis amigos,
a contarme lo que yo presentía.

Abro la puerta, la ventana, me asomo
al balcón que da a la calle Línea,
para que entre a mi pecho el viento
y los recuerdos.

Voy hacia un día sin fecha y llego
a ese otro territorio libre,
que era nuestra universidad, donde
podíamos cantar con Alejandro:
¡Cuba Sí, Yanquis No!,

Echar abajos al gobierno,
poner murales en las paredes: Bandera Roja,

por ejemplo, o la Juco, con sus hoces,
estrellas, martillos.

La cafetería era otro sitio importante,
allí planificamos más de una vez,
la toma del poder, la rectoría,
la próxima pedrea,
la solidaridad con los presos políticos,
el mitin en la iglesia San Francisco,
el apoyo a la huelga, la comida al compañero preso.
Todo menos querer ser buenos bachilleres,
ciudadanos católicos,
como lo ordena el Ministerio de Incultura,
la Constitución, cardenal o presidente de turno...

Queríamos ser libres solamente,
cambiar el estado de sitio, el lugar a las montañas,
sembrar los llanos orientales,
colonizar las selvas, recuerdo.
Llevábamos la foto de Fidel junto al retrato
de la madre o la novia y algún poema
de los que se quedaron para siempre inéditos.

Éramos la Universidad Libre de Colombia:
cátedra libre, círculos literarios,
mesas redondas, reuniones políticas, legales,
semilegales, clandestinas.
Prepararnos para las invasiones de la policía,
el intento de cierre, las elecciones
que debíamos ganarle a la derecha.

De pronto, te vuelvo a encontrar en las fotos
que trae la prensa esta semana,
como mar de invierno que golpea los muros
de La Habana.

II

Cuarenta y cinco minutos nunca pudieron
con el hombre, la vida, sueños, esperanzas.
La quebrada del Teche, como antes la del Yuro,
son el mar donde la vida siempre nace, inmensos
gualandayes de agua, cámbulos, planetas rojos
de tu sangre.

Los siete mil bandoleros del ejército
especializado en la lucha contra-insurgencia,
las cuatro brigadas de asesinos helitransportados,
lanchas patru-Lleras, personal de mando norteamericano,
no pudieron contigo ni tu vida.
Se gastaron cien millones de dólares
para hacer de la patria de Bolívar
un Jardín del recuerdo.

En octubre, el 18, a las dos en punto de la tarde,
Manuel y Antonio cumplieron con su pueblo.

Marilyn

Todavía te levanta la falda el tiempo,
Marilyn,
y la muerte no puede con tus senos
ni muslos,
por donde corría veloz la adolescencia.

Íbamos al cine del barrio
para acompañarte en la soledad tan tuya
de Los Ángeles. Aquella
que no pudieron remediar Dougherty,
Di Maggio, Miller, los millones,
la Twenty Century Fox, los barbitúricos,
el teléfono
y aquel último disco de Sinatra.

Todavía te levanta la falda el viento,
Marilyn,
y vuelve con tu cuerpo a nosotros la nostalgia.

Para Alberto Duque López ■

Poemas de Santiago Espinosa

Poeta y ensayista. Profesor de la Universidad de los Andes y del Gimnasio Moderno. Su libro *El movimiento de la tierra* ganó el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines, 2016.

La casa ilusoria

Como un árbol
que se abre camino en la mitad del mar,
la casa, su olvidado lenguaje de peldaños,
de redes y vacíos luminosos,
nació en el sueño del arquitecto.

“Una casa”, se dijo,
“huella de la vida,
que tenga por rostro
la prudencia del anónimo...”
“Que interprete la montaña
sin cortes sin remedos.”
“Pura y aislada como la hoguera.”

Y de la casa surgieron moradores.
Sus altos muros
fueron perdiendo la extrañeza,
cuando por el pasillo circularon las visitas
haciendo de los rincones escondites,
refugios,
donde la hombría pudo llorar las deudas
de rejas para dentro
y habría de llegar el sexo
a la lengua de los niños.

Sonaron los estruendos de cada noticiero.
El abandono
en las caídas del fútbol.
También hubo películas dobladas
que hablaban del África,
de una aridez distinta

a la que comenzó en los muslos
y terminó en el trazo de los rostros.

Fueron muchos los recuerdos
que se robó la mansarda.
La capa adusta del abuelo,
caracoles de ecos prófugos.
Los niños jugando a la guerra
con sombreros de copa
o emprendiendo la caza del Mohán
en la selva imaginada.
Mientras tanto, en la noche, los otros
oían a su conciencia traquear en la madera,
dando sus primeros pasos.

En medio de los aromas del melón, siempre distintos,
viendo la luz colarse en los vitrales,
por la ventana entró el sonido
de un antiguo clarinete,
poblando la casa de fantasmas
y de barcos que se hunden.

Con el adiós de los nardos, creciendo en la portada,
quizás solo hubo tiempo de mirarse a los ojos
para estrellar las copas de cara a la montaña.
Hubo tiempo de alzarlas
y volver a brindar por los ausentes.

La obra estaba completa.

Para Giuseppe Volpini

*...y el viento podría
Con otra sal enrojecer los ojos...*

GIUSEPPE UNGARETTI

Podría tu nombre
iluminar otros ojos
la lluvia, su escándalo lejano
en los sucios ventanales,
traer algo distinto
a las derrotas.
Pero escucha, detente.
Ahora el niño que fuiste
deja en la mesa los juguetes
y mira el verde en las montañas
detenidamente.

Va por la calle, la furia de tu urgencia
escoge sus caminos. Míralo
haciéndose a tus propias expresiones.
Escogiendo las canciones, los libros de segunda.
Va con la madre y su saco nuevo, a rayas.

Zapatos de otra era, uno detrás de otro.
Su golpe de segundos
por los parques, los cuartos al blanco,
y un suave rumor que se teje en los huesos.

El árbol se hizo a sus anillos.
Cambió la moda, cambiaron los tiranos.
Sonoro pasó el siglo en su barco de ebriedades
y otro cráneo adornó el anaquel.

Podría ser otra casa,
la abuela no debió haber muerto tan temprano.
Podría ser otro mar
el que sacude desde el fondo.
Pero persiste, no se doblega.
Ahora un hombre se afeita ante el espejo
en completa soledad.

Dibuja a su padre a cuchilladas.



Distante cercanía

Te veo de frente
padre,
sentado en el bar de los sesenta,
y busco tus pasos rectos
en las huellas de la nieve.
Las nuevas de un joven
que hablaba del progreso
—Whisky, algo de soda—
y leía las revistas de vanguardia.
Era tu nariz el trazo de la mía:
no había porque temerle a la sangre
cuando la sangre corre.

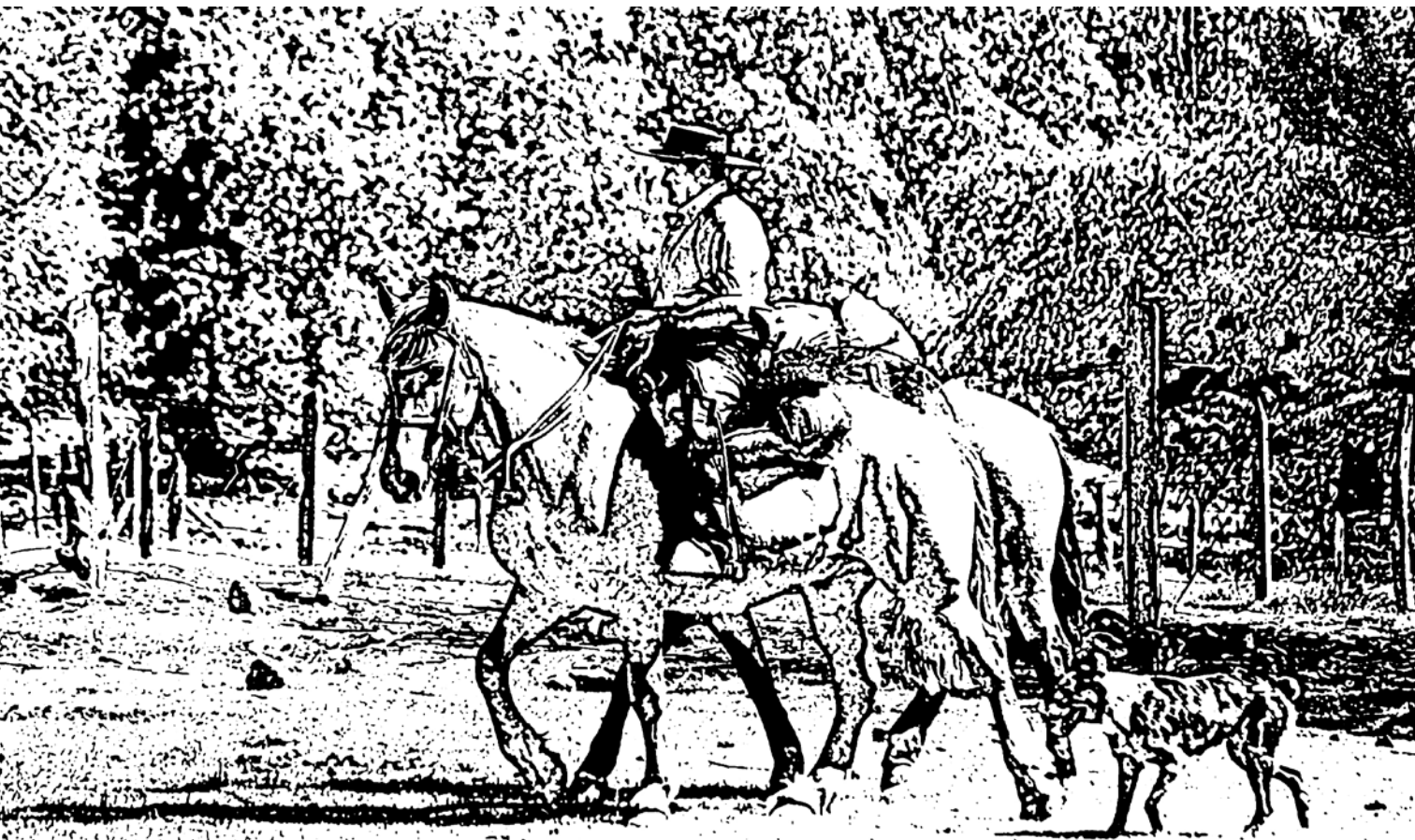
Entrabas a la casa, lejano.
Hacías sonar las puertas con tu andar tortuoso.
Sabíamos, padre, que algo tenías de perseguido
que a tu espalda la curvaban
los múltiples adioses.
Entrabas, con tu bastón de roble,
y en los pasillos
por el biombo chinesco,
un suave olor de eucalipto impregnaba la casa.
Allí aprendimos que hay parte de daño,
parte de asceta
tras el digno silencio de los árboles.

Acreedores. Bancos. Tipos de sombra adusta.
Pero siempre hubo tiempo para entrar al cuarto,
a oscuras,
y dejar un billete doloroso
en la mesa de noche.
Hubo para comprar los discos
—un rincón para no huir más—
lejos del ruido y los escombros.

Y así, mirándote sin verte.
Sabiendo de ti por la música
que lenta
llegaba del estudio, respirándote,
nos enteramos de un mundo
que era menos cansado.
Pues era la historia un hacer fila, ¿recuerdas?
y no este fatigar entre difuntos.

Ahora, a la distancia, hojeo los libros
de segunda mano. Durrell, Stendahl,
y tus subrayados a tres tintas.
Así supe de tu amor por el paisaje,
que te gustaba el erotismo
sin ninguna culpa. Que aquello que te rondaba
era también un cuerpo.

Y el libro abierto, rumoreando a solas.
Cruzan tus sueños a caballo
dejando en los rincones de la casa
algo de niebla,
algo de los aplausos que ellos, tus amigos,
te supieron aplazar.
Padre, no era esta tierra de cálculo
un lugar para ti, y quizás no era para nadie.
Mas nunca olvidaste al niño de los campos,
eras uno con la noche
cabalgando en Santander.
Te negaste a desmontar las bestias
cuando tus piernas lo quisieron.



No hubo muchos abrazos. Sólo una distante cercanía.
Pero decirte que el café sigue humeante en la cocina,
como la hoguera que un ángel prolonga
y las vidas alimentan.

Que tus nudillos rotundos
siguen golpeando a mi puerta,
con un pocillo, la sonrisa de siempre,
y apagas cada una de las luces.
Tú, padre, y el verde olor del accidente,
sus calmantes de eucalipto.

Decirte que era duro.
Que tus caídas nos dolían hasta los huesos
pero había que mantener la dureza.
Envidio tus ejemplos de silencio.
La odiosa calma que no heredé.

No hubo muchos abrazos. Tampoco tragos compartidos.
Y, sin embargo, lo sé,
habremos de asomarnos a la misma música
mientras se hilvana la vida en paralelo.
¿No oyes los barcos, su aviso en los parlantes?
¿El amplio mar y los pájaros que vuelan al reencuentro?
Tú con tus planos, las placas tectónicas. Yo y mis cuadernos,
pero oigámosla, padre, una vez más,
antes de que una tierra sin palabras, menos geológica,
blandamente nos reúna.

El Carnicero

La materia,
“diáspora de estrella”,
es para Don Orlando
kilos
peso tibio entre las manos.
Y el tiempo, del negro al blanco,
le zumba al oído
como moscas en la tarde.

Entre lomos, caderas,
blancos puñados de grasa,
pasan los días de Don Orlando.
Por eso alza las carnes al hombro
sin pensar en los cortejos.
Lee los mensajes de las fibras
sin detenerse en augurios.

No hubo pudor cuando
besó a su hijo entre placentas.
Cuando lo tuvo en los brazos,
y en los ojos del uno y del otro
la misma bruma,
sus manos, sin saberlo,
imitaron la balanza romana.

Las vísceras del hijo se velaron,
al ver la luz por el cuchillo de otros.
Don Orlando no hace conjeturas,
su madre le enseñó que era malo especular.
Y sin embargo,
no olvida la bendición
antes de hacer los cortes.
Hay que lavarse bien las manos
sin importar el precio del jabón.

Soliloquio de un raspachín

Con estas manos
planto semillas de viento.
Espero su floración
de limbos pardos
antiguos como el suelo.
Las hojas son los rostros
de los niños sin descanso
creciendo en la selva,
estrellas o corales
olvidados
que silban entre los árboles.

Desayuno. Pienso en el padre
de los lunes
frente a un pocillo roto,
reparo cicatrices.
Limpio las hojas secas
sobre una tablilla,
en calma,
como el que lava un aluvión de oro
en lo profundo de su casa.

En la semilla está el sol negro
de los puertos,
respirando a la distancia.
El viento llega a los bolsillos de la noche.
Recorre plazas que no conozco, avenidas desiertas.
Tiendas donde se paga una promesa
en la oficina de recaudos.
Descansa en la furia de las llaves,
traza dos líneas de fuego en la repisa del bar.
Construye palacios y destierra casas viejas,
casas de rejas blancas junto al espejo del lago.

Mi oficio es el oficio de mi padre.
Cuido la sal, el puño, mido los cristales,
espanto de mi casa pajarracos negros.

Con estas manos
he cosechado tempestades.

Pájaros barranqueros

Pájaros barranqueros
traen el péndulo del mar

grabado sobre las plumas
que les cubren la cabeza.

Reptiles siguen su vuelo
desde abajo,
con esplendor mortífero,

se disputan los cazadores
su heráldica sexual.

Ellos demoran la nieve
y me visitan

otra mañana,

llevan hasta mi casa
las migajas
de un paraíso clausurado

y esta belleza
que excava.



Fosa común

Te abres el pecho
largamente
y allí encuentras

dos libros

casas que no alcanzaron
su estatuto
de moradas

el ojo de los dormidos
como un carbón
bajo la niebla

sigue cavando

los rostros de tus abuelos
amarillos
por el cáncer

el uno era político
y soñaba con los trenes

el otro, un músico
que le cantaba
a las luciérnagas

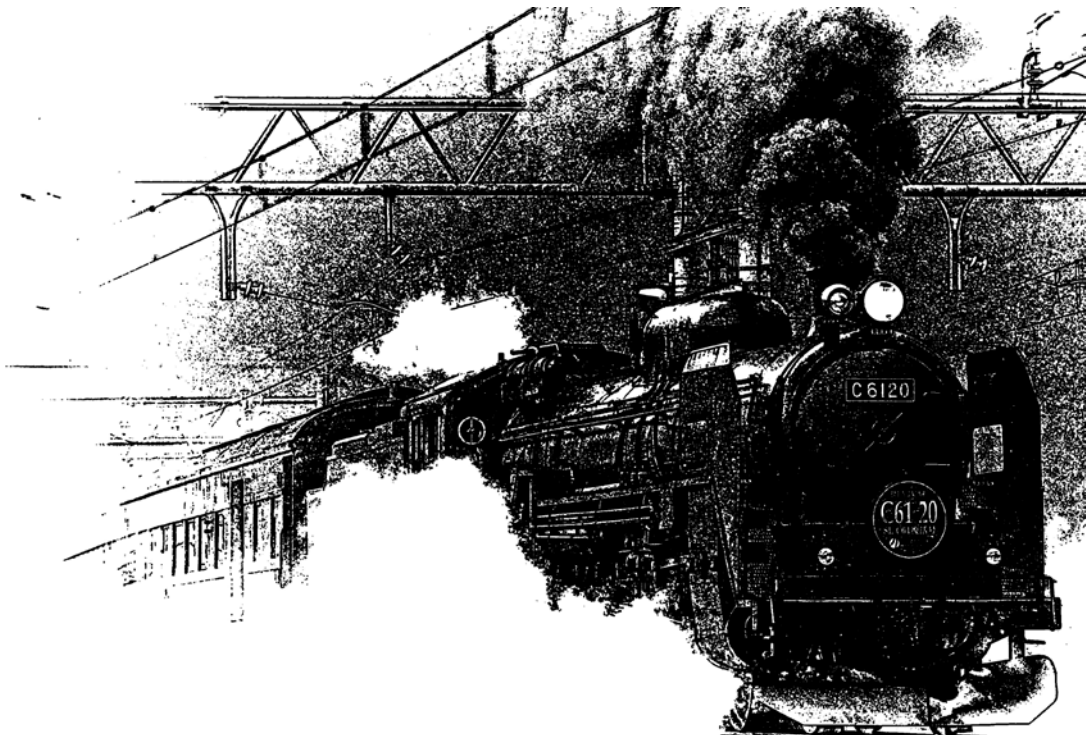
Montañas arrastradas
por un río
de voces
pedregosas

y más abajo
el mar,

ha sido inútil el arte
de cavar huellas.

Abrir un agujero
entre la hierba
y los
papeles
dispersos

para mirar de nuevo
las estrellas.



Tormenta lejana

Un edificio. La habitación a oscuras
se alumbra con la secuencia del televisor,
como a través de una tormenta lejana.

Nada sabemos de ellos pero ahí están.
Todas las noches
comienza un mundo por sus manos.

El barco se hunde ante las costas
y no podemos hacer nada.
Miramos los vidrios
que se encienden o se apagan.

De pronto sean estas ráfagas de luz
la habitación donde termina un amor
y apenas escuchamos la última sílaba del ruido.

Pensarán ellos que somos nosotros
los fantasmas,
prendiendo las luces en los cuartos
o amándonos los sábados.

Y creerán que no están solos.
Y al otro lado de las ventanas
verán el resplandor,
parecido al encuentro de una música amiga.

Para Federico D. G.

Interior au violon

Matisse le ha dado luces a un encierro
que no era la alegría de la vida.
El negro abisal de una ventana entreabierta,
el violín en su estuche de oscuridad
incapaz de traducir las gradaciones del océano.

Similar a un sueño, cuesta entender
qué es el arriba o el abajo.
El esplendor de lo sencillo
sobre una superficie en reposo
donde no llega el invierno ni la muerte.

Por un momento podemos sentir
la vecindad de la palmera y las olas
imaginar que el violinista
se ha ido a la playa o a morir
y en el estudio ha quedado
toda la música del mundo.

Se necesita olvidar mucho para pintar de esta manera.
Aprender a mirar los objetos como umbrales
entre el fuego y la semilla
hasta hacer de la luz un niño que se asoma.

Mi padre heredó esta réplica. La imagen lo acompañó
en los mejores años de la vida.
Allí supe que él también quiso huir, antes de nosotros,
perderse en su mar, también que quiso hacer del interior
un espacio propicio para la música.

Miro este cuadro donde un sonido deslumbrante
está a punto de abrirse. Y es otra vez el mar
el que espera por nosotros, mi padre y yo,
es otra vez la música. Como un vacío
que aún en la huida de los cuerpos
hace que triunfe el color sobre la gravedad y los días.

Oda a Celan


73

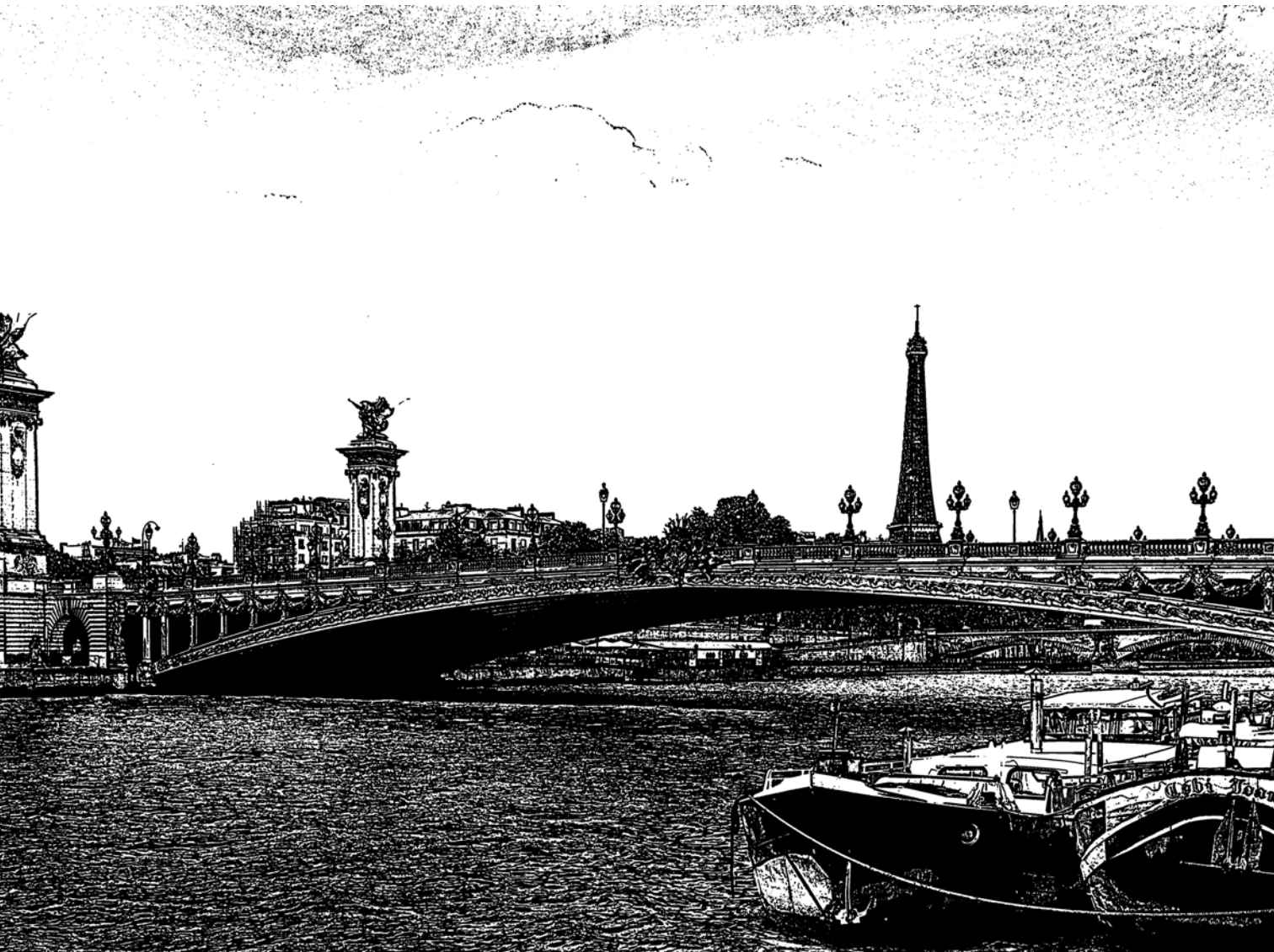
Sous le pont Mirabeau coule la Seine.

APOLLINAIRE

Creación

Fuimos al puente Mirabeau
para pagarte una promesa.
Las horas pasaban
sobre el Sena, las vidas
cada vez más diminutas
y más rápidas. Confiados,
pensando que un suicida
escogió el lado de la Torre,
que nada termina de caer,
arrojamos al agua
una moneda.

Para Carolina Londoño 



Poemas de Carlos Daniel Ortiz

Docente, poeta e investigador. Doctor en Arte de la Universidad de Antioquia,
magíster en Literatura Hispanoamericana, Instituto Caro y Cuervo.

Todo amor

Leve, lento
como los perros en el sopor del medio día.
Sin sed, sin hambre ni dueño,
tan solo la angustia de seguir rendido.

Todo amor proviene de la misma agua,
la misma sangre, la misma brizna
como Dios y el universo.
Toda sed, en cambio, es apremio.

El amor en sí mismo es delicia y dolor
como Dios
... y tu cuerpo.

Epílogo

El tiempo dirá el resto
retomará la escena final
justo antes de la sal en el viento,
las rocas al borde del horizonte y el beso tras la marquesina.

... Los dedos se asomaron desnudos
las palabras se precipitarán hacia el atardecer,
y el espectador desplegará las alas a ras del suelo
para que la imaginación haga su magia.

Alevosía

Amaneces como sol en agua mansa
abres los ojos retando al rayo
te desperezas
transitas mi aliento
como niebla en la costa
... te harta de las mieles de un fruto seco.

Si nos ungimos de silencio más que de miradas
de fracasos y furias más que de sábanas
¿Qué pasaría si no ulularas?
¿Qué pasaría en tu vientre
si desde un principio
yo fuese tu Adán clandestino?

Océano

Ola
voz que brota
cielo-útero
útero o seno-cielo
ala de Dios que se torna ola
mariposa que cada siglo
vierte su boca en Dios
otro cielo más cielo
que las piernas de este mar.



Retrato


Solo olas de un mar embravecido, telón de fondo a un rostro apenas
/ perfilado.

Me es familiar su orilla, el silbar de las piedras del tajamar
el aleteo loco del ángel recién nacido
la mariamulata oculta en el manglar somnoliento del limo.

La silueta evoca a un barrio que mezquina el pan a sus vecinos
a un patio en silencio... a los peces muertos en la frontera
/ de la ciénaga.

Las pinceladas son débiles y su estilo deliberado.
Los fragmentos escritos a lápiz han desgastado su sonrisa
y ese dejo de dualidad en sus ojos merece más sol...
Aun así, la textura de su presencia ilegible inquieta desde el primer
/ trazo.

No sé...
puede que tan solo sea el pregón de la palenquera que anuncia
/ cocadas —con coco y anís— cada tarde
un recuerdo que leí en el asiento del café-tinto o en las palabras
/ ancestrales de abuela Rosa...

Quizás...
solo es Dios que susurra sus miedos. 

LUIS NORIEGA

Cali, 1972. Reside en España y ha publicado las novelas *Iménez* (2011), *Donde mueren los payasos* (2013) y *Mediocristán es un país tranquilo* (2014).

No hagas tocar la trompeta delante de ti.

MATEO 6:2

1.

No pudo dormir en toda la noche. O casi. Varias veces había ocurrido que cuando sus ojos empezaban a cerrarse, su cerebro volvía a encenderse y revivía de nuevo la escena. Uno de los jurados del premio leyendo el acta. Un nombre entreoído: Salinger. La desconfianza con la que intentó inútilmente contener las palpitations del corazón, la cabeza, los pulmones y un pensamiento: “un pseudónimo demasiado común, debí haberlo sabido”. Luego, su nombre en labios de la ministra, la incredulidad, la tentación de salir corriendo para no tener que ser testigo de la felicidad de otro, los aplausos, y entonces sí, por fin, la euforia. “Yo: Salinger”. Había ganado. ¡Mierda! De verdad, había ganado.

Dos whiskies y una sesión de fotos con la ministra después, en el taxi que lo llevaba de regreso a su apartamento, las emociones confusas de la última hora terminaron en un ataque de llanto incontenible en el que la dicha se mezcló con el moco y la risa y los sollozos.

—¿Una vieja? —quiso saber el taxista.

—No, hermano. Peor todavía: ¡una novela! —confesó entre risas nerviosas.

—Eso son güevonadas —concluyó su improvisado psicoanalista—. No se deje joder.

—Sí, tiene razón —concedió.

Y realmente, pensó, eso era lo que debía hacer de ahora en adelante: no dejarse joder. ¿De quién? ¿De qué? ¿Por qué? No tenía ni idea, pero eso no restaba validez a su propósito.

2.

La foto con la ministra que había publicado la sección cultural del periódico no lo favorecía. Parecía uno de esos profesores apoltronados, más cerca de los cincuenta que de los cuarenta, que se han rendido al sobrepeso, la calvicie y, ¡ay!, la halitosis. Kilos más, halitosis menos, eso es lo que era, pero para nadie es un misterio que no por ser lo que se es se deja de desear parecer lo que se quiere ser. O algo así. En las mañanas siempre estaba algo espeso. Y el café no había despejado las brumas del insomnio y el whisky.

Volvió a toparse con su cara al ir a lavarse los dientes. Le pareció más ama-

* Este cuento pertenece al libro *Razones para no desconfiar de sus vecinos*, que obtuvo el Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez edición 2016, organizado por el Ministerio de Cultura y la Biblioteca Nacional de Colombia. Es tomado del diario *El País*: www.elpais.com.uy/cultural/salinger.html.

ble que la de la foto con la ministra.
—¡Salinger! —se saludó.

Y volvió a reírse.

Y volvió a llorar.

Iba a ser un día muy largo.

3.

De camino a la universidad no pudo dejar de preguntarse cómo reaccionarían sus alumnos ante la noticia. Él también había sido estudiante y sabía que no era lo mismo tener delante a un profesor voluntarioso, quien, en el mejor de los casos, se limita a repetir mal que bien lo que ha leído en otra parte, que sentirse frente a un escritor de verdad, un novelista, alguien bendecido por un don reservado a un puñado de espíritus especiales, la capacidad, como tantas veces había repetido a lo largo de esos años, de ser la voz de la especie.

Estaba tan ansioso que no podía dejar de mirar una y otra vez el horario. Martes. Siete de la mañana. Sexto semestre. Narrativa francesa del XIX.

Los de sexto eran difíciles, sobre todo el cretino ese que siempre estaba corrigiéndole la pronunciación. ¿Cómo se llamaba? ¿Camelo, Carmelo, Camero? Como fuera. Un pobre hijueputa, en cualquier caso. Más ahora que estaba decidido a no dejarse joder.

Sin embargo, también era el grupo de la señorita Ortegón, que siempre parecía tan atenta, y de Ochoa, muy buen lector. Gente sensible, se dijo.

Al bajarse del taxi, se topó con uno de esos rostros que le resultaban conocidos pero no lograba asociar a un nombre:

—¡Huy, profe, en taxi! ¡Estamos botados!

Los novelistas reconocidos no montamos en buseta, pensó.

—¡Y madrugadores! —exclamó otro rostro anónimo que estaba junto al primero—. Nos tiene malacostumbrados.

Los novelistas reconocidos... No se le ocurrió nada ingenioso como réplica mental, pero tampoco le dio importancia. A fin de cuentas, no tenía que darle explicaciones a semejante par de, nunca mejor dicho, don nadies.

4.

Una vez en el salón, con un café aguado sobre el escritorio, tuvo que esperar casi media hora hasta que el curso le pareció completo. Durante esa larga espera pensó varias veces en largarse a su oficina sin dictar la clase; sin embargo, la curiosidad era superior a la indignación y terminó diciéndose que tal vez era cierto eso de que tenía malacostumbrados a los estudiantes. Por desgracia, una vez empezó a hablar —*romanticismo de la desilusión... modernidad... secularización... ilusiones perdidas... educación sentimental... alegría de vivir... blablablá... blablablá...*— le resultó evidente que nadie allí con excepción suya sabía que él era “Salinger”. Después de veinte minutos de generalidades de manual frente al tablero se dio por vencido: se sentó, pidió a los alumnos que sacarán las fotocopias del ensayo sobre el realismo que debían haber preparado, hizo un par de preguntas que le demostraron que ninguno las había leído (ni siquiera la señorita Ortegón) y encontró así, como esperaba, la excusa perfecta para dar por terminada la sesión con cierta dignidad.

Que no vuelva a ocurrir. Etc., etc. Habría sido tan diferente si alguno de esos idiotas hubiera ojeado el periódico.

5.

Antes de entrar en su oficina se dio una vuelta por la secretaría del departamento. Ninguno de sus colegas estaba a la vista y el saludo de Gloria, la secretaria, fue amable, no efusivo. El periódico para el personal docente estaba sobre la mesa, pero no parecía haber sido abierto.

—¿Está Dolores? —preguntó señalando a la oficina de la directora.

—No, profesor —contestó Gloria—. No llega hasta después de la diez. ¿Alguna razón?

—Nada. Que pasé.

Tenía que calmarse, pensó de camino a su oficina, de lo contrario la impaciencia iba a terminar arruinándole el día, su día, el primero de muchos. Sobre su escritorio, un marco vacío le devolvió la confianza que había empezado a flaquear ante la docena de zombis que ese día había tenido por alumnos. Ese marco vacío era la foto de Salinger.

Había empezado como un chiste, seis años atrás, cuando se convirtió en profesor de tiempo completo y sus compañeros, tanto los envidiosos como los indiferentes, lo

homenajearon en la sala de reuniones con “una copita” de champán imbebible y un marco plateado de gusto dudoso que no estaba dispuesto a dejar entrar en su casa. El marco se había quedado sobre el escritorio de su oficina tal y como lo había recibido, en blanco, hasta que a una alumna suspicaz se le había ocurrido preguntar si ese vacío significaba algo y él había dicho que sí, que era la foto de Salinger. El apunte le había valido cierto efímero reconocimiento entre el alumnado como el profe de la foto de Salinger.

Ese marco se había convertido ahora en todo un símbolo.

—¡Salinger! —le habló a la foto que no era foto—. ¡Lo hicimos! ¡Lo hicimos!

6.

Lo hicimos. Sí.

Nunca se había sentido muy cómodo como profesor de literatura francesa, menos aún cuando lo que más entusiasmaba a sus alumnos era esa pandilla de relamidos afec-



tados que conformaban el club de amantes de la palabra justa y la sintaxis asmática: una superstición. Esa posición le había traído problemas serios en su primer año como profesor, cuando tanto para sus colegas como para sus estudiantes terminó siendo evidente que él no era el especialista barato que el departamento necesitaba sino un exalumno oportunista dispuesto a aceptar una cátedra que le tenía sin cuidado. En esa época todavía era un tipo irreverente y defendió su postura con uñas y dientes y sarcasmos y, ¿cómo no?, “distanciamiento irónico”, hasta que el decano le llamó al orden señalándole que era mejor no tirar piedras contra su propio tejado, que era también el tejado de sus colegas. Entonces cedió.

¡Ay, la gran prosa francesa! Una prosa que tanto él como sus alumnos leían en español. Si es que leían. Salinger, en cambio, era otra cosa. Un ermitaño (casi) sin rostro que no había escrito nada que no fuera esencial. O eso creía (aún). Un artesano. Sic.

7.

Sentado delante del computador, contemplando la página web en la que se reseñaba el premio, le asaltaron de nuevo las dudas. ¿Qué hacía él, “Salinger”, mirando su foto en la prensa delante de la no foto del auténtico Salinger?

—Disfrutar de mis quince minutos —se respondió en voz alta dejando escapar una risita nerviosa, la misma risita que había estado sonando intermitentemente en su cabeza cada vez que recordaba que ahora era un autor, un autor premiado, ¡el “Salinger” criollo! Mientras fuera capaz de ironizar sobre sí mismo, se le ocurrió, estaba salvado. Al instante, sin embargo, había regresado al punto de partida: la fama. La suya, indudablemente.

Estaba en su derecho, pensó, intentando atajar los escrúpulos. Puede que se necesite mucho valor para no ser nadie en absoluto, pero eso era algo que él ya había probado durante demasiado tiempo. El premio era un triunfo, un triunfo que le había costado esfuerzo, y aunque lo importante, como llevaba más de diez años repitiendo en clase semana sí, semana también, eran las obras, no los autores o el prestigio materializado en bibliografías y notas a pie de página, negarse a disfrutar de esos warholianos quince minutos que le correspondían sería una estupidez, si no una arrogancia. Ese era el problema: ¿cómo disfrutar de los quince minutos que eran su derecho inalienable de escritor premiado si nadie se daba cuenta de que habían empezado a contar?

8.

Regresó a la secretaría decidido a coger el periódico, recortar la noticia y pegarla en la cartelera del pasillo donde todos (o por lo menos alguien) pudiera verla.

—Una cosita, Gloria —se decidió a preguntar al no encontrar el diario sobre la mesa—: ¿el periódico?

—Creo que se lo llevó el profesor Urías.

¡Mierda!

Eso era casi lo peor que le podía pasar. Urías, un dinosaurio quejumbroso que no se decidía a jubilarse ni a morirse, había alcanzado a ser profesor suyo casi veinte años atrás, cuando él era un joven arrogante e ingenuo convencido de que estaba en la facultad de paso mientras escribía la novela que iba a cambiarle la vida a su generación. La novela, que, como pedía el maestro, iba a ser algo más allá del ingenio y la técnica narrativa, nunca había llegado a escribirse (no era, por supuesto, la obra premiada) y el estar de paso se había convertido en estancia permanente, con excepción del par

de años que había pasado en el extranjero preparando un doctorado que no llegó a terminar. Lo único que quizá nunca había cambiado era la actitud de Urías, que siempre lo había mirado con desprecio. Al principio había pensado que se trataba de envidia, él era un joven prometedor y el profesor un cuarentón fracasado; luego, no hacía mucho, cuando él mismo se había descubierto convertido en un cuarentón fracasado, había concluido que el problema era de reconocimiento y que era mutuo: Urías reconocía en él lo que había sido y le detestaba por ello, él reconocía en Urías lo que acaso estaba llamado a ser y le detestaba con igual intensidad. No obstante, todo eso había cambiado ayer. Para siempre. Por desgracia nadie quería darse cuenta.

9.

De vuelta en su oficina ideó un plan desesperado. Echó un vistazo al horario. Martes. Once de la mañana. Segundo semestre. Géneros II: Novela.

Tenía poco más de una hora para hacer conocer la noticia y prepararse una entrada triunfal a clase con los pelados de segundo, un grupo que le gustaba y, sobre todo, al que todavía movía la ilusión, no el escepticismo.

Entró en la red de la facultad y, cruzando los dedos, introdujo no su contraseña de docente, sino la que le habían asignado en su obligatorio período como personal administrativo para encargarse del “boletín electrónico” del departamento. Todavía funcionaba. No pudo recordar quién estaba ahora a cargo del boletín, pero una rápida ojeada al archivo le permitió comprobar que llevaba meses sin distribuirse. La publicación era un chiste. Periodicidad: amenorreica. El último número era un corta y pega de convocatorias de becas, la mayoría de las cuales se había cerrado a finales del

año anterior. Eso, de algún modo, le convenía: el irresponsable que estuviera encargado no iba a acusarle de haber hecho su trabajo por él.

Buscó en la red la nota de prensa del Ministerio de Cultura y la noticia publicada por el periódico, foto incluida. Nuevo mensaje. Copiar. Pegar. Enviar. En cuestión de segundos, todos los destinatarios que figuraban en la lista de distribución del boletín (y otros más, estratégicamente seleccionados) tenían en sus buzones la noticia del día. Alguno, se dijo, tenía que echarle un vistazo al correo electrónico en la próxima hora, con suerte uno de los que no había marcado todavía el boletín del departamento como correo basura.

10.

Se despidió de la foto de Salinger con un pícaro “no me mires así” y se fue a leer en la cafetería. O, al menos, a intentarlo. La idea de que todo estaba a punto de cambiar para siempre lo sobrecogía. A lo largo de estos años se había sentado tantas veces en esas mismas mesas a mascar la derrota y ahogarla en café barato mientras representaba la farsa del profesor apóstol dedicado a motivar a los estudiantes para que no se les pasara por la cabeza que su destino, en el mejor de los casos, era convertirse en alguien como él. Pero ahora eso era el pasado. Hoy era el primer día del resto de su vida. Una frase sin pedigrí, es cierto, pero tan eficaz que le producía envidia. El futuro es ahora. Ídem.

Estaba tan ensimismado que no se dio cuenta de que tenía a la señorita Ortegón delante:

—¿Profe?

—Sí...

—¿Es verdad que se ganó el premio de novela? —preguntó la muchacha.

¡Por fin! No se lo podía creer.

—¿Quién le dijo eso?

—El profesor Urías. Encontró la noticia en el periódico mientras contestábamos el parcial y nos la leyó en clase.

¡Urías! Era increíble que hubiera sido Urías. Tal vez el tipo...

—¡Felicitaciones, profe!

—Gracias —dijo casi tartamudeando, sorprendido al sentir el contacto de la muchacha en su torpe intento de darle un abrazo.

—¡Qué berraquera, profe! En serio: me alegro mucho —la mirada que acompañaba esas palabras no tenía nada que ver con la que apenas algo más de dos horas antes había visto en clase. Ahí había admiración. Auténtica admiración. El futuro es ahora. Sí. El cambio es ya—. ¿Por qué no nos contó nada en clase?

—Bueno, no sé —dijo sin convicción—. No quería publicidad.

—Pues prepárese, profe: todo el mundo lo está buscando.

Había llegado el momento, se dijo. ¿Quince minutos? ¡Warholadas a mí!

11.

Cuando llegó al salón, había algunos estudiantes esperándolo en la puerta para felicitarlo: eso había estado bien. Pero luego, al encaminarse al tablero, empezaron los aplausos y la gente se puso de pie y los aplausos continuaron: eso había estado mejor.

En la cafetería había planeado actuar como el académico impasible de sus fantasías vocacionales y dictar la clase en una demostración suprema de amor al trabajo. El profesor. El auténtico. Y, de hecho, mientras oía el aplauso de los alumnos, pudo imaginarse el impacto que semejante actuación produciría en ellos: —Y dictó la clase como si nada... —se contarían después unos a otros con asombro y, acaso, veneración.

No obstante, cuando los aplausos comenzaron a decaer, le asaltó la idea de que nada de lo que pudiera decir estaría a la altura de lo que en ese momento se esperaba de él. El profesor. El farsante. Aprovechó la interrupción involuntaria de un par de rezagados para sentarse sobre el escritorio y, tras sacudirse el nudo que se le había formado en la garganta, dejó escapar un sincero “gracias”.

¿Qué podía hacer a continuación? Era evidente que no tenía cabeza para pensar en nada que no fuera el aquí y ahora, su aquí y ahora, y ese no era el mejor estado para iniciar una charla de cuarenta y cinco minutos sobre, echó un vistazo a sus notas, *realismo*, *naturalismo* y *crítica social*, mucho menos para decir algo original, lúcido e inolvidable al respecto. Una palabra y el hechizo se haría añicos. La tiza de la que por reflejo se había armado al entrar al salón le molestaba ahora en las manos sudorosas. El silencio era incómodo. Una tos. Dos toses. Y cuando finalmente se decidió a ponerse de pie para dejar la tiza de nuevo en el tablero, alguien habló:

—¿En qué tradición se enmarca, profe? —oyó decir a una voz a sus espaldas.

—¿En qué tradición? —replicó algo atónito ante la pregunta.

—Su novela, profe. ¿A qué tradición pertenece? —insistió la voz, ahora encarnada en un joven en el que reconoció al espontáneo del curso: un tipo bajito y malencarado que disfrutaba repitiendo las grandilocuencias que sus colegas (y él) vendían como conocimiento.

Su primer entrevistador, se lamentó, era un lameculos.

La pregunta, con todo, no era tonta.

Llevaba meses hablándoles de tradiciones narrativas y tradiciones críticas y tradiciones tradicionales y tradiciones tradicionalísimas, era predecible que le pidieran que se aplicara su propio discurso.

—Tradición... —empezó a decir, vacilante, a medio camino entre la pregunta y la respuesta, hasta dar con la solución que buscaba—: bueno, supongo que es una novela de menosprecio de corte.

Menosprecio de corte. Eso había estado excelente.

Habían quedado con la boca abierta.

12.

Aunque no tendría más clases en el resto del día, no sentía el afán que normalmente lo empujaba a marcharse de inmediato de la universidad y la inyección de autoestima que acababa de recibir lo llevó de regreso al departamento. Esta vez, Gloria se puso de pie apenas lo vio entrar:

—¡Ay, profesor! ¿Por qué no contó nada? —le recriminó acercándose para abrazarlo—. ¡Mis felicitaciones!

—No quería... —empezó a decir.

—El profe: siempre tan tímido —lo interrumpió ella—. Ahora sí va a saber lo que es bueno. Ha llamado hasta el decano.

Saber lo que es bueno. La pregunta era inevitable: ¿le interesaba a él, “Salinger”, saber lo que es bueno? Y la respuesta, después de vencer muchos obstáculos, o “prejuicios” como había dado en llamarlos, era, sí. Piensa lo bueno y se te dará. Otra frase sin pedigrí, es cierto, pero, se consoló, no todos los novelistas somos Joyce.

Mientras consideraba si debía devolver la llamada al decano o esperar a que este volviera a llamar, Gloria había corrido a anunciar su llegada a la directora y los profesores que estaban en el departamento, y antes de que hubiera tomado una decisión (quizá lo mejor era dejarse caer por la decanatura, así, por casualidad...) se había convertido en blanco de los abrazos, palmadas en la espalda y pellizcos en el estómago que constituían el testimonio tangible del afecto de sus colegas.

Recurrió a su risa nerviosa, que era, pensó, el sello contrahecho de su pudor, de su honestidad, de su deseo de anonimato, el triunfo del entusiasmo sobre el ego, en fin.

Entre elogios de su modestia, ironías malintencionadas sobre el atractivo que le había dado el baño de milloncitos a cuenta del erario público y sonrisas torcidas por la envidia, lo llevaron a la sala de reuniones.

Le esperaba, se temió, otro champán marca *Le chat*.

Estaba equivocado. El “doctor” Jaramillo, el único miembro del departamento que de verdad era un doctor y no un simple candidato, llegó con una botella de aguardiente anunciando que iba a ser un brindis patrio. El cambio no le satisfizo, pero era bienvenido.

Se distribuyeron vasos de plástico. Se alzaron. Se chocaron. Se vaciaron. Algún cretino entonó el *tilín, tilín* antes de pedir, como era de esperarse, “unas palabritas”. Era extraño estar ahí. Y pese al trago, se sentía mucho más incapaz de decir algo que frente a los estudiantes.

Recurrió a su risa nerviosa, que era, pensó, el sello contrahecho de su pudor, de su honestidad, de su deseo de anonimato, el triunfo del entusiasmo sobre el ego, en fin. Intentó rebajar la imagen que había creado la referencia a los “milloncitos” señalando que seguía siendo un asalariado. Procuró desviar la conversación hacia lo que de verdad importaba, esto es, la difusión que garantizaba el premio. El texto, lo que cuenta

es el texto. Claro que sí, por supuesto, evidente, faltaba más, cómo no, etc., etc.: no había nadie entre ellos que no hubiera repetido esa perogrullada miles de veces para llegar ahí.

Al final, alguien, tal vez la profesora González (Introducción a los estudios literarios, Poesía colombiana, Géneros 1: Poesía), se decidió a preguntar de qué trataba la novela, un interrogante que ninguno de sus alumnos se había atrevido a formular después de que la intervención del repetidor hubiera marcado la pauta de lo que podía preguntarse sin temor a resultar prosaico.

La novela. Sí.

—Pues, no sé —empezó a recitar—, supongo que es una obra sobre la desesperanza...

—¡Eh, Mutis! —intervino Fabio Alvarado (Sociolingüística, Teoría literaria II, Literatura latinoamericana), al que quizá se le había ido la mano con el aguardiente—. ¡No estamos en clase!

El resto de los presentes se identificaba con la posición del borracho. La carcajada fue general. No le dejaron pronunciar el discurso que, se suponía, no había preparado. Se le pasó por la cabeza la posibilidad de echarles en cara que era una novela sobre el fracaso, el tedio y el trabajo estéril: sobre sus miserables vidas, en resumen. Los vio mirarlo dominados por el desconcierto, aterrados. Y se imaginó a Alvarado escupiendo el aguardiente que le llenaba la boca. La novela como desenmascaramiento. Al instante, sin embargo, se replicó a sí mismo que si esto era aburrido así, por escrito tenía que ser mucho peor, y prefirió callarse y celebrar las gracias de sus compañeros antes que darles la oportunidad de hacer más chistes a su costa. No se iba a dejar joder, sí, pero la fama también podía ser una corona de espinas. Era día de rebajas en el almacén de tópicos.

La sala se vació en cuestión de minutos después de que Alvarado propusiera ir a a-

morzar. Él, sin embargo, no tenía ningún deseo de seguir a sus compañeros a la cafetería, y diciendo algo sobre las muchas cosas que todavía tenía que hacer, emprendió el camino opuesto sin aclarar si se reuniría o no con ellos después. Por suerte, el trago les había abierto el apetito y nadie propuso esperarlo.

De camino a la secretaria, mientras fingía revisar sus papeles, se tropezó con Urías a quien no había visto en la sala de reuniones.

—Felicitaciones profesor —le oyó decir sin ninguna clase de efusión: se trataba de una mera formalidad.

—Gracias —respondió usando el mismo tono.

No obstante, lo inesperado del encuentro le llevó a añadir una desafortunada sugerencia sobre la celebración (*in absentia*) que iba a tener lugar en la cafetería de la facultad. Urías, impasible, se excusó:

—No. Sé cómo funcionan esas cosas —le dijo. No se lo podía creer. ¿Estaba el gran Urías intentando comparar sus premiecitos universitarios (de poesía) con el suyo? ¿Ese era su mejor recurso para restarle importancia?

—Yo no —replicó con sequedad: no tenía ningún interés en esforzarse en ser ingenioso.

—Aprenderá rápido —anunció Urías como si él fuera todavía el alumno embelesado por la sabiduría que parecía manar del maestro.

¡Pobre hijueputa!

Urías siguió su camino. Él, en cambio, se quedó en medio del pasillo, presa, de repente, de todas las dudas que el premio supuestamente había desalojado. Desesperanza. Fracaso. Tedio. Trabajo estéril. La novela como farsa. De ese abismo lo salvó Gloria:

—¡Profe! ¡Acaban de llamar los del noticiero! —prácticamente gritó desde la puerta de la secretaria—. Vienen a entrevistarlo.

14.

Tras lavarse la cara, practicó en el espejo la leve sonrisa con la que, se le ocurrió, debía enfrentarse a la cámara. Y tras el obligatorio “un, dos, tres: probando”, recitó algunas frases que le confirmaron que el poco aguardiente que había bebido no había alterado su dicción: *la adolescencia desconoce la ironía..., la novela es el refugio del loco, sí, pero también del idiota..., se escribe sobre lo que no se sabe...*

Cuando creyó estar preparado, volvió a pasar por la secretaria para decirle a Gloria que estaría en su oficina.

—¡Qué emoción, profe! —exclamó la secretaria por tercera o cuarta vez.

En el fondo, se dijo, le gustaría no estar de acuerdo.

Una vez en su oficina, reorganizó los pocos libros que tenía en la estantería para que ciertos títulos quedaran en una posición

estratégica si la cámara se situaba, como esperaba, frente al escritorio. Introdujo algo de desorden “creativo” combinando lápices despuntados, carpetas viejas y trabajos que nunca había devuelto a los estudiantes, y ladeó la pantalla del computador de tal forma que resultara visible para su potencial interlocutor.

Al tomar asiento, su mirada se detuvo sobre la foto de Salinger, que repentinamente había vuelto a ser un marco plateado de mal gusto que desentonaba por completo con el aire de intelectualidad e indiferencia del resto del decorado.

—Lo siento, camarada —dijo con una sonrisa mientras escondía el marco en uno de los cajones.

Casi al instante, golpearon en la puerta.

—¡Pasen! —dijo. ■



Rábanos

LUIS MIGUEL HERNÁNDEZ

Narrador, magíster en Creación Literaria, Universidad Central.

La tarjeta estaba escrita en letra cursiva. Venía en un sobre de manila dirigido a Clarissa Durango. Bill lo había pisado al abrir la puerta del apartamento. Vivía solo desde la muerte de su madre.

Leyó de nuevo: “Clarissa, falleció su hermano. Entierro mañana. Sentidas condolencias”.

Dentro del sobre había también una fotografía de tío Gil. Por la época cuando se tomó aquella fotografía, tío Gil tendría unos treinta y cinco años, la misma edad que él ahora.

A tío Gil lo habían hecho desaparecer de su vida. Durante años, Bill extrañó las tardes de los sábados cuando agazapado bajo la ventana del cuarto, él escuchaba aquella música extraña pero agradable a sus oídos. Pensaba que tío Gil regresaría algún día, así como él regresaba a casa, cuando Clarissa lo llevaba a consulta médica cada vez que enfermaba y volvía con un dulce relleno de chicle, obsequiado por la enfermera en recompensa por su buen comportamiento.

Con el tiempo, los rasgos de la cara de tío Bill se habían desfigurado de la memoria de Gil, la música esfumada en apenas un recuerdo de melodías vagas. A ello contribuyó la prohibición que pesaba sobre cada uno de los integrantes de la familia de hablar de tío Gil. El cuarto clausurado, la música prohibida.

Seis años habían transcurrido hasta aquel domingo cuando Clarissa lo hizo levantar temprano, le puso su mejor vestido y salió con él hacia la estación. Era la prime-

ra vez que viajaba tan lejos de su casa. Las montañas y los árboles que veía desde la ventanilla del autobús eran de formas exóticas; las mismas personas que iban allí lo eran. Un campesino con ruana, una mujer con enaguas de flores. Era mediodía cuando llegaron al pueblo. En el centro, una plazuela sembrada de altos árboles, una iglesia. Nada parecido a la ciudad de grandes edificios, de avenidas congestionadas llenas de personas, de autos que conocía.

El rumor lejano de un río, el sonido de las copas de los árboles movidas por el viento produjeron en Bill una sensación de bienestar. Su madre lo condujo de la mano hasta un *jeep* que los esperaba frente a la iglesia. Él, con la cabeza levantada hacia el cielo, se dejó llevar mientras aspiraba el aroma de los eucaliptos. Clarissa lo haló bruscamente hacia el *jeep*. Al cabo de unos minutos de transitar por una sinuosa carretera pavimentada, pasaron a una interminable trocha cuesta arriba.

En el trayecto, nada perturbó el ruido del motor que luchó contra la empinada montaña, ni siquiera el sonido de las piedras que rebotaban contra el chasis; ni siquiera la voz del chofer que cantó todo el trayecto; ni siquiera el hermetismo de Clarissa.

El *jeep* se detuvo ante una puerta de madera que alguien abrió apenas el conductor hizo sonar el claxon.

Clarissa agradeció de manera fría al conductor. Su voz pareció nueva a los oídos de Bill. No fue la voz cálida que le era característica; sonó espesa como la niebla que apenas permitía ver los contornos de una

edificación hacia la cual se dirigieron por un sendero sembrado de guijarros. Apenas estuvieron frente a la construcción de ladrillo y piedra, Bill vio cómo la puerta se abrió por arte de magia. Pero no, no era magia.

Una mujer con una toca blanca sobre la cabeza, un vestido largo negro hasta los pies, con un lazo amarrado a la cintura y un crucifijo en el pecho apareció frente a ellos.

Era la primera vez que Bill veía una monja. Casi suelta la risa al ver sobre la cabeza de ella una especie de gorro con dos puntas extendiéndose hacia los lados y una punta hacia arriba. Pensó en una pieza de origami e imaginó que esas puntas eran alas, y que con ellas la monja había descendido volando hasta la puerta; que ahora cerraba y casi en la misma acción, sin mediar palabra, tomaba del brazo a Clarissa y la llevaba hasta el otro extremo de la sala mientras le murmuraba algo para que él no escuchara.

Al momento llegó otra monja y llamó a Clarissa.

—Espera aquí. No te muevas. Ordenó su madre desde el extremo de la sala antes de seguir a las dos mujeres y desaparecer por una puerta al fondo del salón.

Dos sillones, una mesa de centro, una chimenea con troncos secos quemados a medias, dos cuadros, era el mobiliario del salón. La primera de las pinturas que llamó la atención de Bill mostraba a dos hombres desnudos entrelazados en una lucha cuerpo a cuerpo. Otro hombre vestido todo de negro los amenaza con una fusta.

Sentado en el centro, otro hombre, indiferente a la pelea, hace muecas simiescas. Otro está de pie con las piernas abiertas y los brazos cruzados y apretados contra el pecho. El cuerpo desnudo lo cubre una especie de camisón sin mangas, sobre la cabeza lleva un sombrero de paja.

La otra pintura muestra en el rincón de una habitación un anciano vestido todo de azul, sentado en una silla, cubriéndose la

cara con los puños cerrados en un gesto de desesperación.

Bill intenta indagar en estas pinturas algún sentido, pero unos pasos lo distraen. Es Clarissa. Llega secándose las lágrimas con un pañuelo.

—Ven conmigo. Tío Gil quiere saludarte.

Luego de atravesar un laberinto de puertas y pasillos llegan hasta la habitación que ocupa tío Gil.

Mira por la ventana hacia el jardín. Se da vuelta y sonríe al niño que acaba de entrar tomado de la mano de Clarissa. Se acerca. Bill no puede apartar la mirada de las cicatrices que surcan los brazos de tío Gil.

—No te asustes. Son heridas de guerra. No tengas miedo. Ven y saluda al tío Gil. Pero vaya si has crecido desde la última vez que nos vimos. No tengas miedo. ¿Acaso no me recuerdas?

Sus palabras van acompañadas con una mezcla de nerviosos tics que a Bill le parecen cómicos.

Bill balbucea un tímido sí y mira a Clarissa.

—Los voy a dejar solos. Pórtate bien.

Tío Bill ha cambiado mucho desde el día que llegaron unos hombres vestidos de blanco y lo obligaron a subir en un auto. Ahora tiene una barba rala, el pelo largo y desordenado bajo un sombrero y hace gestos extraños con la boca. Le recuerda a uno de los hombres del cuadro que acaba de ver en el salón.

También sus movimientos han cambiado. Son medidos como los de un gato en estado de alerta. Para su alivio no ha cambiado la nariz aguileña, los ojos inquisitivos detrás de las gafas gruesas; la sonrisa amable.

Al salir Clarissa, tío Gil cierra la puerta.

—Es para estar más tranquilos. Para que no nos escuchen. Aquí molestan mucho; no me dejan en paz.

Bill se acomoda en la única silla que hay en la habitación.

—¿Quieres?

Tío Gil le ofrece una bolsa de papel.

—Rábanos. Pruébalos. Son deliciosos.

Con cautela y para no defraudarlo, Bill toma uno y lo prueba. Le sabe a picante. Lo escupe. El tío Gil suelta la carcajada ante la muestra de desagrado en el rostro del niño. De la bolsa toma tres rábanos y se los echa a la boca. Los mastica ruidosamente.

—Exquisitos. Soy algo maniático, como lo comprobarás, pero no te asustes. Mis manías no afectan a nadie. Ríe de nuevo con la boca llena. Permanecen en silencio durante varios minutos. En la silla, Gil balancea los pies sin alcanzar el suelo.

—¿Te gusta la música?

Bill asiente con la cabeza.

—¿Sabes que es la música? Te lo voy a contar. La música es algo que cuando te atrapa, lo hace a traición, y de ella nunca más puedes escapar. Es como un cordón umbilical por el cual corre una savia especial que alimenta tu espíritu, te pone en sintonía con el universo, pero no cualquier música te engancha, tiene que ser una en especial, una que vaya de acuerdo con tu manera de vibrar con la vida.

Bill lo escucha. Lo mira moverse y no deja de compararlo con un gato. Tío Gil le hace una señal con la mano y él se acerca hasta el baúl. Con la mano izquierda sostiene la tapa levantada mientras con la derecha hurga en el fondo.

—Mira. Una luna negra —le confía en voz baja.

Pero Bill solo ve un disco.

Deduce que las conversaciones familiares en las que se afirma que es una vergüenza para la familia son verdad. No puede creer que tío Gil, con quien aprendió a montar bicicleta, que le hizo sentir una especie de éxtasis de libertad pedaleando los domingos en el parque en aquel primer

vehículo que había sentido como propio y parte de sí mismo, esté loco. Para él las imágenes de la locura están representadas en violencia y dolor, lágrimas y camisas de fuerza. Aquel hombre en cuclillas, que mastica rábanos, que le mira, le sonríe, le muestra un disco y le dice que ese objeto es una luna negra, es un hombre solitario y triste que quiere compartir con él un secreto que está dentro de aquel baúl. Se arma de valor.

—¿Es cierto que estás loco? ¿Por eso estás aquí en esta casa? ¿Estás loco como los hombres del cuadro colgado en el salón de la entrada?

Tío Gil no responde. Se incorpora con el disco en la mano y lo pone en el tocadiscos junto al baúl. Gradúa la velocidad a 33 RPM. Descarga el brazo sobre el tercer corte.

La primera vez que Bill escuchó aquel sonido tan particular, una especie de rasguño continuado sobre una superficie dura, acompañado de música, tenía siete años y se había apostado bajo la ventana del cuarto de tío Gil.

La fascinación seguía intacta y él era ahora partícipe directo del hechizo. La música salió a borbollones. El cuarto en penumbras se iluminó. Cesó el frío. La niebla se disipó. Los hombres del cuadro no luchaban, danzaban, sus muecas eran risotadas. Los rábanos sabían a terrones de azúcar. Al brazo del tío Gil lo cruzaban notas musicales.

Comenzó a llevar el ritmo, primero con las manos, luego con los pies. El tío Gil hizo lo mismo. Danzaron al ritmo frenético de la canción. Al terminar, Bill se sentó sobre la cama, agitado y sudoroso.

—Esa es la música, Bill. Ya te dije hace un momento, ella llega hasta ti para poseerte, para entrar en sintonía con tu vida. Hoy fue tu bautizo en el jazz. Tal vez cuando seas mayor, cuando sepas más del mundo, cuando hayas experimentado otras

Lo dejaron tan maltrecho que su madre lo internó en una clínica de reposo. En las clínicas por donde deambuló, soportó todo tipo de tratamientos, terapia de electrochoque, duchas de agua amoniacal, palizas.

clases de música, te cases, o estudies, o tengas hijos; olvides este momento. La única certeza que tendrás es que Bud Powell fue tu padrino en el jazz.

Hizo una pausa para secarse el sudor de la frente con el dorso de la mano. Ofreció a Bill más rábanos y este los recibió con agrado. Continuó.

—La gente decía que estaba loco, así como mi hermana Clarissa y todos los demás piensan de mí que lo estoy. Pero a fin de cuentas todos los humanos estamos un poco locos. ¿No te parece? Pianistas, albañiles, lecheros, escritores. ¿No crees?

Bill asintió.

—Este Powell del que te cuento era genial; el más grande de los grandes pianistas. Pertenece a esa clase de genios capaces de componer música maravillosa, pese a que sufrían depresión, ansiedad o lo que fuera. Powell no contó con mucha suerte. Luego de un recital en un bar, unos policías lo golpearon tan fuerte en la cabeza que le hicieron perder el juicio. Lo dejaron tan maltrecho que su madre lo internó en una clínica de reposo. En las clínicas por donde deambuló, soportó todo tipo de tratamientos, terapia de electrochoque, duchas de agua amoniacal, palizas. ¿Pero sabes que

lo mantuvo en pie? ¿Sabes que impidió renunciara a la vida?

Tomó el disco del tornamesa y lo mostró a Bill.

—Esto es lo que me mantiene vivo en este maldito lugar al que mi familia me ha confinado por no ser “normal”, como dicen ellos. Cada hora que paso en este lugar, en este edificio de ladrillo y piedra, me digo: ¿Acaso la música no es un síntoma de locura, sino la forma de combatirla? Cuando despierto a las tres de la mañana, lo único que me mantiene con vida es la música. Si no, me volvería loco.

Bill no comprendió muy bien todo aquello que tío Gil había dicho mientras se movía dentro del cuarto, como el león que había visto alguna vez en el zoológico. En su cabeza aún estaba la música y la frase *bautizo en el jazz*.

Clarissa llamó desde el otro lado de la puerta.

—Bill, hijo, es hora de marcharnos.

Tío Gil lo abrazó y le dio dos rábanos.

—Para el camino, muchacho.

Le guiñó un ojo.

Fue la última vez que vio al tío Gil.

Bill vuelve a mirar la fotografía. Tío Gil aparece encorvado sobre un piano con sus gafas de carey. Su pelo largo y ondulado llega a pocos centímetros de sus largos dedos.

Mira hacia el foco de la cámara. Parece absorto en una especie de comunión íntima con las teclas de marfil. Bill y él tienen los mismos rasgos. No son como dos gotas de agua, pero sí muy parecidos.

—Esta fotografía, seguro la tomó mamá en la segunda visita que hizo a tío Gil. A la que no fui. En aquel año le llevaron el piano que tenía en el cuarto.

Consideró su deber ir y sepultar a tío Gil. Nadie excepto él, lo recordaba con afecto. Entre los papeles que Clarissa guardaba encontró el nombre del pueblo

y del sanatorio. Empacó los antidepresivos, algunas cosas y salió hacia la estación. Pensó el viaje como unas cortas, merecidas vacaciones.

En el bus buscó el lado de la ventanilla. Una mujer se sentó a su lado y le sonrió. Se conectó a unos audífonos, abrió un libro y se sumergió en otra dimensión.

*Es indudable que todo cambia con los años, inclusive la percepción que tenemos de las cosas, de las personas. Aquellas montañas ya no son las grandes moles que parecían tocar el cielo, los árboles ya no son los que parecerían moverse; los campesinos con sus ruanas, sus vestidos de flores, no son tan pintorescos. Tío Gil murió. No volverá a comer rábanos. Eso piensa Bill mientras el autobús se acerca a su destino y de soslayo sigue la lectura de *El extranjero* que lee la mujer.*

Camus había formado parte de las lecturas adolescentes de Bill. Le había mostrado realidades absurdas, le había despertado una apatía hacia lo convencional que se movía en el mundo. Había subvertido el concepto que tenía de la autoridad. Le había evidenciado que la felicidad no estaba en lo externo ni en religión, ni en la sociedad, ni en la familia. Estaba dentro de él mismo. En la seguridad de la propia existencia. Todas aquellas ideas fueron cuajando en él. Fueron fermentándose como la levadura del futuro pan.

Un día, cualquier día, mientras la familia se reunía para hurgar en las heridas morales que Gil había causado a la familia; porque a alguien debían echar la culpa de los fracasos en los negocios, de las enfermedades, de la mengua de la economía familiar; Gil decidió comenzar a vivir según sus propias reglas. Lo hizo a pesar de Clarissa, que murió reclamándole la falta de aspiraciones en la vida. Reprochándole ser, una prolongación horrorosa de tío Gil. Ahora ella tampoco estaba.

El hecho de llegar hasta allí; de poner los pies sobre el camino de piedra, de intentar hacer volutas con el vapor que salía de su boca, de acercarse a la puerta que una monja voladora abriría; de entrar al cuarto ocupado por tío Gil por más de cuarenta años; de abrir el baúl, tomar en sus manos la luna negra, ponerla en el tornamesa y escuchar como la primera vez *Tempus fugit* de Powell; es una forma de escapar de la rutina obstinada de ocho horas en un cubículo de oficina, de escapar a la existencia hipotecada de un vínculo matrimonial, escapar de mañanas de dentífricos gastados a medias; de fines de semana abúlicos.

De la bolsa que tiene en la mano toma dos rábanos y los masticó ruidosamente tal y como lo hacía tío Gil. ■

FADIR DELGADO

Poeta, narradora, tallerista. Comunicadora social y periodista, magíster en Creación Literaria, Universidad Central.

I

Abre la boca y mueve la lengua de un lado a otro. Frunce los labios cuando su madre toca la puerta.

—Ya es hora. Tienes que irte.

Ella da vueltas en la cama y grita. Se queja de un dolor de estómago, se retuerce y encoge el cuerpo. La madre entra a la habitación y se sienta a su costado izquierdo. Rafaela estira la mano y toca la mejilla de su madre. Le pide con la mirada que haga algo por ella.

Rafaela no va a la escuela los jueves. Siempre encuentra la manera de ausentarse, de dar la explicación precisa, la enfermedad acertada. Esta vez el turno es para el dolor de estómago. Su madre le dice que la ve mal; que es mejor que se quede en casa. Ella recoge las piernas y se voltea de lado; mira a su madre de reojo hasta que se cierra la puerta. En ese momento comienza a saltar y se tapa la boca con las manos.

—Que no me vayan a descubrir. Una enferma no debe gritar —dice.

Por la ventana entra el ruido de los carros. Se escucha el sonido de una ambulancia. Rafaela corre a asomarse. Siempre le ha gustado verlas, sobre todo en las noches cuando las luces titilan en los vidrios de la ventana. Pero esta vez es de día. La luz de la sirena es consumida por los rayos del sol. Le agrada ver a la gente, contar los carros, ver el perro de enfrente que corre detrás de las motos que pasan y les ladra hasta que desaparecen al doblar la esquina. Su madre

no le dijo que se quitara el uniforme del colegio, pero debe hacerlo.

—¡Qué extraño! —piensa. Eso es lo primero que le ordena cuando se enferma los jueves.

Va hacia el armario que se encuentra en un rincón de la habitación. Abre las dos puertas y se queda por un largo tiempo moviendo la ropa con sus manos: de derecha a izquierda; de izquierda a derecha. Cierra los ojos y escoge al azar un vestido. Así le gusta vestirse, al azar. A su madre no le gusta la costumbre de su hija. A veces se pone combinaciones extrañas y no adecuadas para determinadas ocasiones. Una vez eligió una blusa amarilla con una falda verde fosforescente. Cuando bajó la escalera de la casa para ir al cumpleaños de una prima lejana, la madre la tomó del brazo y la llevó a la habitación. Puso sobre la cama la ropa que debía usar.

Rafaela prefería esa imposición, antes que ponerse ella a pensar sobre las vestimentas adecuadas. A veces el azar se salía con la suya: lograba unas combinaciones precisas que su madre aplaudía y le celebraba con una torta de zanahoria, para recompensarle el esfuerzo por haber seleccionado bien la ropa. Ella se comía la torta en honor al azar.

Escoge del armario un vestido que tiene un tigre pintado en el centro.

—Perfecto para mi dolor de estómago— dice. Se ve en el espejo y finge para

sí el dolor: arruga la frente y rechina los dientes. Luego regresa a la ventana. Desea que jamás anochezca. Piensa en la escuela, en sus puertas altas, en la pérgola del patio. Antes de ser un colegio, fue un convento y una cárcel. Ella guarda el artículo de un periódico viejo que habla sobre eso. No es que le moleste la escuela; solo le gustan los jueves en casa. Ese día, aunque llueva, aunque haga sol, siempre irradia una luz que tiñe las paredes.

Regresa a la cama. Escucha los pasos de su madre en el corredor. Siente cómo limpia los adornos y cómo mueve las sillas.

—Quizás barre —dice—. Quizá lame las paredes para cerciorarse de la limpieza de la casa.

—Una casa que enferme tu lengua, lo enfermará todo —le recalca siempre a Rafaela.

II

Este jueves finge un dolor de cabeza. Se pega muy fuerte con las manos para sentir dolor. Se va a la cama y se aprieta la cabeza con la almohada mientras estruja los dientes. Su madre entra en ese momento.

Ella la mira con esa mirada brillante que sólo puede hacer los jueves.

—¡Por Dios niña, ¿qué tienes?!

Ve en los ojos de su madre lo que parece ser una telaraña. Estira sus manos para tocárselos.

—Es la catarata; solo la catarata —responde la madre.

Cuando pronuncia esa palabra, Rafaela escucha el sonido del agua. Es un bonito nombre para una enfermedad. Una vez pensó que podría fingirla, y se echó en los ojos la nata del café con leche del desayuno. Comenzó a frotárselo para que la nata se dispersara en el ojo, pero lo único que consiguió fue irritárselo. No veía nada. Al moverse, tumbó la lámpara de piso de

la sala, se tropezó con el mueble rojo del corredor de la casa. Corrió hacia el baño y se frotó agua en la cara. Cuando cayó la primera gota, sintió que la respiración volvía. Vio el baño más luminoso que nunca y no se asustó con las muñecas de trapo colgadas de las paredes.

Nunca ha entendido por qué su madre ha convertido el baño en una especie de repisa para muñecas. Les tiene miedo. Por eso se baña con los ojos cerrados. Cuando entra a él, nunca los abre. Pero esta vez lo hizo, y sintió que ella era quien asustaba a las muñecas con sus ojos irritados y natosos. Su madre, al verla, creyó que tenía conjuntivitis. Le ordenó que se quedara en casa. Era jueves. No pudo fingir la catarata, pero el azar le regaló una enfermedad nueva.

Aún mira a su madre con los mismos ojos húmedos que tiene los jueves.

—Es raro, mamá.

—¿Qué te enfermes todos los jueves?

—No. Eso que tienes en los ojos.

Debe ser raro mirar así.

—Es la catarata. Solo eso.

Y con esa palabra, Rafaela cierra los ojos y duerme.

A la media hora se levanta y se dirige a la ventana. Los carros están detenidos, los conductores pitan y se desesperan. Dicen palabras que su madre les ha prohibido pronunciar. Las copia en una libreta de tapa dura, de color gris. Escribe esas palabras y también los diálogos sueltos que escucha. Escribe todo, hasta cuenta el tiempo en el que se tardan las ambulancias para vencer las filas de los carros embotellados en la calle.

Su madre entreabre la puerta y dice desde afuera:

—¿Cómo sigues?

III

El lunes siguiente, realiza un examen de la escuela que debió hacer el jueves pasado.

Está sola en el salón de clases. Es raro ser la única estudiante sentada en uno de los pupitres de color marrón. Son viejos. Los pintan cada año antes de entrar a clase. Tienen un olor a pino mojado. En el piso se ven las sombras de tres ventiladores con sus aspas encurtidas que hacen un ruido, exactamente, cada cinco minutos.

—¿Sabe cada cuánto los abanicos hacen ruido? —le pregunta a su profesora mientras hace el examen.

La profesora Judith es de esas mujeres que se agarran los senos para correr y huelen a talco de bebé. Ella le dice que se concentre; que si en el examen no está esa pregunta, no le importa la respuesta.

Rafaela alza los ojos hacia los ventiladores, encoge los hombros y continúa la evaluación. Eso de hacer sola los exámenes tiene su encanto para ella. Cuando los realiza con sus compañeros no soporta las miradas sobre su espalda, los cuchicheos y el correr de los papeles sobre los pupitres. Esos pequeños sonidos sí que dan dolor de cabeza. Una de las ventajas de no ir los jueves a clases es tener el privilegio de hacer las evaluaciones sin compañía.

IV

Se viste y arregla los cuadernos en su mochila. Sale de su cuarto y camina como si llevara bultos de cementos amarrados a los tobillos. Es el momento de fingir calambres en las piernas. Cuando está en la cúspide de la escalera, se agarra del retrato de su abuelo muerto que cuelga del lado izquierdo y se tambalea. Antes de seguir se persigna. Su madre la observa desde la sala. Sube a ayudarla y la lleva a la cama.

—Tu día definitivamente no es el jueves. Llamaré al colegio.

Besa su frente y la cubre con sus manos. Luego va hacia la ventana y mira por un momento la calle. Rafaela la observa

desde la cama. Nota que su madre entrea-bre los ojos para mirar.

—¿Ves bien, madre? ¿Ves los carros?

—Es la catarata.

Cierra los ojos y se duerme con el sonido de aquella palabra. Al levantarse, corre hacia la ventana y ve una pareja debajo del semáforo de la esquina. El hombre le toma las manos a la mujer, y ella se las suelta de manera violenta. Toma su libreta para escribir todo lo que dicen, pero el ruido de los carros no la deja escuchar. Entonces, comienza a inventarles un diálogo. Al rato, se cansa de escribir. El hombre y la mujer siguen discutiendo. Cierra la libreta y se concentra esta vez en el señor de la correspondencia que llega a la casa ubicada al frente de la suya.

Nadie le abre. El señor introduce los sobres por debajo de la puerta. La casa tiene un árbol en su terraza. Sus hojas pueden curar muchas enfermedades. Eso se lo escuchó a su madre, cuando regresó una tarde con un manojo de esas hojas para curarse la catarata. Todas las noches las hierva en agua y empapa unos algodones y se los pone sobre los ojos.

El árbol tiene un tronco muy delgado, pero la frondosidad es tan copiosa que da sombra a toda la terraza. Es tan vasta, que una vez ella vio cómo unos ladrones que eran perseguidos por la policía se treparon en él y se escondieron allí. Lo vio todo desde la ventana. Uno de los policías que se cansó de buscar, decidió descansar bajo la sombra del árbol, cuando de repente un reloj cayó de arriba. Él alzó la vista e hizo un gesto en señal de incompreensión.

Recogió el reloj. Como si hubiera recordado la razón de su presencia en el lugar, gritó:

—¡Aquí están! ¡Aquí están! —El policía y otros tres compañeros comenzaron a lanzarle piedras al árbol, y los vecinos se sumaron, hasta que los ladrones cayeron como frutos de la ramas.

Pensó en correr y avisarle a su madre. Contarle que ella lo había visto todo antes que los policías, pero recordó que ese jueves se había inventado una fiebre. Eso sí que le había costado, pues aquel día, cuando su madre ni siquiera se había levantado, caminó en puntillas hacia la cocina, y permaneció unas dos horas exponiendo sus brazos y su cara al fuego de la estufa. Luego volvió a la cama. Su madre la encontró cubierta hasta el cuello, arropada con una montaña de sábanas. Le tocó la cara caliente, y ella misma, sacó los brazos para que la madre se cerciorara más de su estado de salud.

—¡Por Dios, niña, estás que hierves! Te voy a traer una infusión con las hojas del árbol para ver si te curas... y tendré que llamar de nuevo al colegio.

Rafaela recuerda todo aquello, mientras ve al mensajero de rodillas para introducir los sobres por debajo de la puerta.

—No debo hablar de enfermedades de otros días —piensa—, pues luego terminaré confundíendome.

Igual que esa vez cuando su madre le preguntó cómo seguía, y ella le dijo:

—Bien. Ya no tengo tantas ganas de vomitar.

—¿Cómo así?, ¿estás vomitando? ¿Y el dolor de oído que tenías?

—Hoy es la fecha de los calambres en las piernas. Eso no lo debo olvidar —escribe.

V

Al otro día, llegan unas primas de su madre a quedarse una temporada en la casa. Convierten el lugar en una cueva de ruidos. Se ríen, tocan como locas el piano, o más bien le dan golpes, como dice Rafaela. Corren por los pasillos y hablan de los adornos, de lo bonito que es ese, de lo bonito que es el otro, que dónde lo compraste, que yo tengo uno mejor.

Rafaela alza los ojos hacia los ventiladores, encoge los hombros y continúa la evaluación. Eso de hacer sola los exámenes tiene su encanto para ella.

Una de ellas baja las muñecas que están colgadas en las paredes del baño para limpiarlas. Ese día su madre se enoja tanto, que la estadía para ellas ya no fue tan cómoda y toman la decisión de marcharse.

Rafaela se queda inquieta y preocupada, pero no por lo del baño. Para ella mejor que bajaran esas muñecas. Está intranquila porque los ruidos de la visita no le permitieron pensar en la enfermedad del próximo jueves.

—Deja de caminar de un lado para otro. ¿No tienes tareas qué hacer? —le dice su mamá al verla inquieta rondando la casa.

Golpea las paredes. Se sienta en el mueble rojo y se agarra la cara. Durante la comida no dice una sola palabra. Solo mueve los pies debajo de la mesa tan fuerte que su madre la obliga a detenerse con una mirada directa.

Llega el jueves. No tiene ningún pretexto para no ir a la escuela. No pudo resolver nada al respecto. Había pensado en repetir la excusa de la fiebre, pero hacerlo, es una opción muy peligrosa, muy susceptible de ser descubierta. Esa enfermedad nunca le ha dado mucha confianza. Además tiene que levantarse casi en la madrugada para poder simularla.

Entonces se le ocurre fingir la muerte. La muerte nunca la había ensayado. Se puede fingir la enfermedad, ¿pero la muerte?

Rafaela sale a las siete de la mañana de la casa. Afuera los carros se enfilan esperando el cambio de luz del semáforo. Cruza la calle y se dirige al árbol de la casa del frente. La gente va de prisa, algunos se acomodan sus trajes, otros no le quitan los ojos al semáforo mientras pasan la calle. Un señor viene en sentido contrario con un montón de hojas. Cree que debió tomarlas del árbol.

—Alguien debe tener cataratas en su casa —murmura.

Ella saca del bolsillo de su falda un pañuelo y se limpia la cara. Son las siete de la mañana, y ya el sol se hunde fuerte sobre la ciudad. Piensa que el día será bien caluroso. Alguien le toca el hombro derecho y le dice: “Salúdame a tu madre”.

Al llegar a la casa del frente, alza los ojos hacia la frondosidad del árbol, respira profundo y comienza a treparlo. Se siente como los ladrones que vio aquella vez. Avanza. Las ramas le rasgan las piernas y una hormiga dorada le muerde el brazo izquierdo. Al intentar quitársela, se resbala un poco. Del árbol, comienzan a caer unas cuantas hojas. Rafaela se detiene un momento para verlas chocarse contra el suelo.

Continúa. Trepa. La cara se le humedece por el calor. Siente un cosquilleo cuando las gotas de sudor le recorren las mejillas. Llega por fin arriba. Se oculta entre las ramas. Mira hacia abajo y ve al perro de siempre correr detrás de una moto. El animal regresa, rasga el tronco del árbol y le ladra. Rafaela vuelve a respirar hondo. Seca el sudor de la frente con la palma de su mano. Abre los brazos y sonríe. Cierra los ojos y se lanza desde lo alto.

Su madre desde la ventana la ve caer con los ojos entreabiertos. Ve el cuerpo borroso de su hija como una hoja cuando se desprende del árbol. Había subido muy temprano a la habitación de Rafaela para decirle que no podría ir a la escuela, que debía acompañarla al hospital porque la operarían de la catarata.

La madre baja deprisa las escaleras. Cruza el semáforo en verde y franquea los carros de la calle. El perro que ladra a las motos, lame la cara de su hija. La madre lo espanta. Ve a Rafaela tendida sobre el cemento, con su uniforme de cuello azul, camisa blanca y falda de cuadros.

—Tendré que llamar al colegio —dice—, como todos los jueves. ■■

Milamores

JAIME LANDÍNEZ A.

Egresado del TEUC de la Universidad Central.

Primer premio del Concurso TEUC 2016.

*

Hemos esperado mucho tiempo, especialmente las mujeres. Yo no quiero recordar cuando todo esto empezó, pero a veces cuando estoy cerquita a quedarme dormida, me vienen los pasonazos por los brazos y las piernas, y me toca ponerme de pie, prepararme algo caliente y frotarme las piernas bien duro a ver si les vuelve el calor. Yo era muy caminadora. Charlatana, también. Y la más bonita de la casa. “Por eso fue que le pasó lo que le pasó”, le oía yo decir a J. Yo quería ser profesora y administrar una tienda en el pueblo para que no se aprovecharan tanto de nosotros: pero cuando me tocó ver cómo quedó la tienda de don M., y cómo tiraron por el suelo todo el arroz y los frijoles que no quisieron llevarse, me quedé como pasmada por varios días y no hacía sino soñar cada noche con cascadas de pepitas de arroz que se me metían por la nariz, me cortaban el aire y me hacían despertar de un brinco. Y con lo que nos gustaba allá el arroz con frijoles negros. A papá le gustaba cultivarlos, y a nosotros desgranarlos y comerlos. Pero todo eso se perdió y por eso le digo que a mí no me gusta recordar cómo fue que todo empezó.

*

Mi mejor amiga siempre fue la yegua blanca que papá y mamá compraron a la semana siguiente de su matrimonio, la Milamores. Yo le tenía miedo a los animales (a los micos, a los toros, a los gavilanes), pero a ese no, a Milamores no. Como ya le había dicho, pero usted no me creyó, ese animalito duró por

ahí unos 50 años. Nada la mató, y más bien se ponía más fuerte cada día que pasaba.

Yo tendría unos 9 años, y entonces vino mi primo C., un muchacho hecho y derecho que no hacía nada con su vida, aparte de montar a caballo todo el día y pasearse de finca en finca picándole el ojo al que se dejara. Como yo estaba jugando con Milamores cuando llegó, me dijo que iba a llevarme a dar un paseo. Yo tenía miedo, me quedé inmóvil, aterrorizada, porque mamá siempre nos había dicho que mucho cuidado con los muchachos que solo quieren aprovecharse de uno.

Él montó el animal, me tomó por la cintura y me acomodó delante suyo. Recorrimos en muy poco tiempo todos los caminos que a mí me tocaba andar todos los días. Íbamos tan rápido que si abría la boca me ahogaba con el aire, pero entonces abrí bien los ojos, estiré las piernas y respiré. Se sintió muy bonito. Escapar, jugar con el aire así, recorrer todo el que era mi mundo tan rápido. C. se me acercó y me dijo que esa era una promesa que estaba cumpliendo, que si acaso ya se me había olvidado. Yo la recordaba perfectamente, pero la daba por perdida.

Todavía no entiendo por qué —otra de las tantas cosas que aún me cuesta comprender—, pero cuando nos tocó venirnos para acá, era eso en lo que yo pensaba, era eso lo que me hacía llorar. Y Milamores lo presintió, porque al día siguiente del paseo con C., bien de mañanita cuando fui a buscarla para peinarla, hallé vacío su corral. Lo primero que pensé era que estaba en celo y

que por eso se había ido toda la noche. Me fui siguiendo sus huellas, andé y andé hasta que la encontré. Me miró por un momento y volteó de nuevo su rostro. Estaba metida en un pozo de agua estancada, inmóvil, sus patas hasta las rodillas en el agua, me miraba y me pedía que la dejara ahí, que me fuera. Así lo hice. La esperé dos noches y al amanecer del tercer día la encontré esperando a que la peinara. Cuando me pasó lo que me pasó, mi mamá me recogió donde me dejaron botada, yo la miré avergonzada, y le imploré que me dejara sola, que se fuera. Pero ella no me hizo caso y me abrazó.

*

Mi pobre abuelo lloraba, hasta que la pena lo mató. Yo me escondía cerquita de él y le oía decir:

—Mis animalitos, de hambre se me van a morir mis animalitos. —Y yo agarraba un palito o una piedrecita que estuviera por ahí y la lanzaba frente a él para que al verla caer se distrajera. Y así siempre ocurría.

—¡Mirá esta piedrita de colores que cayó del cielo! —se levantaba diciendo— ¡Mirá, uno la toca y cambia de color!

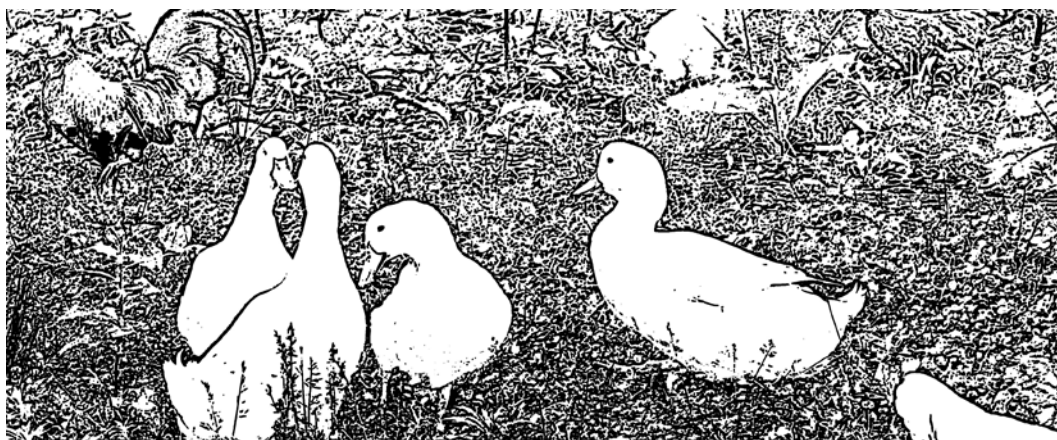
Y por algún tiempo —espero— se le olvidaban sus vacas, sus patos y demás animales que le obligaron a abandonar. Y las mojaras enormes que hacía años había empezado a criar, un proyecto que a la abuela

siempre le había gustado poco. Una vez me pidió que lo acompañara cuando iba a darles de comer; entonces me sentí su nieta preferida y no me importó que D. fuera la favorita de mi abuela, y que a ella sí la dejara subirse al árbol y pudiera llenarse los bolsillos con las manzanitas de colores que botaban chorros de agua cuando uno las mordía.

Yo no sabía en qué consistía, pero seguí al abuelo con cuidado, poniendo atención a cada detalle. Primero afiló la macheta, con agüita que yo le iba echando a la piedra donde movía, de aquí para allá, semejante objeto brillante. Luego caminamos. Llegamos a un lugar donde hacía frío. Saltamos sobre piedras y sin esperarlo, estábamos frente a un bosque de plantas gigantes, de hojas enormes y muy verdes, algunas de las cuales el abuelo cortó, una por una, hasta llenarnos las manos de un espeso ramillete de hojas que daríamos a comer a los peces. Cuando íbamos llegando al pozo, el abuelo me pidió que me quedara callada, haciendo señas con las manos para que me moviera con sigilo, para que anduviera despacito.

—Allá se ven toditas, mírelas. Son tan coloradas que parecen rojas, ¿sí ve? Son más de ochenta. Ochenta conté yo hace una semana.

Y mientras lo decía se le alegraban los ojos, se le llenaban de agua, sonreía. Caminé con cuidadito, para no asustar a



los peces, para que no se movieran estre-pitosamente y echaran a perder ese cuadro perfecto de colores, movimientos tenues y silencios. Conté cuarenta y cinco. El abuelo había mentido otra vez.

Las mojarras se tragaron las hojas con una rapidez asombrosa; apenas se las tirá-bamos y sin que nos diéramos cuenta ya le habían hecho huequitos desde abajo, muchas boquitas comelonas que yo no alcanzaba a ver, hasta que quedó únicamente el esqueleto de las hojas que se fueron hundiendo uno tras otro. Yo miraba con atención, fascinada. Ya tendría con qué contestarle a P. cuando me mostrara su odiosa colección de piedras de colores.

*

La gente decía que parecía una foto. Como yo me enfermaba tanto, no pude volver a la escuela. Esa es una de las cosas que más me ha dolido en la vida, sepa usted. Cuando regresaban de la escuela P., D. y los demás, yo me metía en un rinconcito y lloraba. Lloraba porque no me dejaban hacer lo que a mí más me gustaba: aprender; pero aprender a leer y a escribir.

Para entonces a mi mamá y a la abue-la les pareció importante enseñarme a tejer croché. La abuela se sentaba en una silla alta y me acomodaba a su lado, y las dos tejíamos por horas y horas, en completo silencio. Si yo quería conversar con ella, o preguntarle acerca de una puntada, siempre me respondía de la misma manera: “Pregúntele al tejido y verá”. Y entonces así me acostumbré. Entre cadeneta y cadeneta, yo iba uniendo las puntas, perfeccionando los contornos, dándole formas a figuras y pedacitos de mundo que se volvían míos y que sólo me hablaban a mí.

Cuando llegué aquí supe que muchas mujeres que han nacido y crecido en esta tierra también tejen croché y lo llevan haciendo por muchos años. Es algo que no

solo se aprende en el internado, como le tocó a mamá, que después le enseñó a la abuela. Sin saberlo, yo entonces fui tejiendo los pedazos de una historia cuyas puntadas finales me correspondería dar aquí, tan lejos de casa, de las manzanas de D., del baile de los hambrientos peces rojos, del galope libre de Milamores.

*

Al principio todo fue silencio. Un silencio tan bien pensado que se nos metió en las orejas como un pitido, que nos acompañó desde que llegamos, cuando nos bajamos del avión y empezamos a hablar en señas.

Llegamos aquí a finales de febrero, cuando el frío se nos metía en los huesos y amenazó con matarnos a todos los doce que, por tantas diversas razones, consideramos que venirnos para acá era la mejor opción. Todo era blanco. Había nieve por todas partes, y estoy segura que el primer impulso de todos fue correr, brincar por entre esa selva de árboles muertos y tierra sin color. Pero nadie se atrevió a mover siquiera una mano. Todos recordamos por qué estábamos ahí, y que tal vez nunca volveríamos a andar por los caminos que creíamos, eran nuestros.

Edmonton huele a hojas frescas, y hay árboles y casas grandes por todos lados. Huele a semillas, a pepitas que se caen de los pinos, a ardillas chiquitas que se trepan en lo que ven y que no salen despavoridas cuando uno intenta tocarlas. Los señores de la organización nos habían dicho en Cúcuta que todo Canadá era así. M. C., una señora paisa muy querida que nos encontramos el segundo día en una de las reuniones a las que nos toca ir, no dejaba de hacernos preguntas, que tan raro, que por qué no nos mandaron mejor para Calgary, que sólo está a tres horitas en carro, o que tan feo que los hayan mandado para aquí, para Alberta, donde hace semejante frío, ustedes que vienen de donde es tan calien-

tico. Antes no se los llevaron pues para Fort Saskatchewan... Y nosotros no supimos responderle nada. Sonreíamos, era lo que sabíamos hacer, entendiendo siempre muy poco. Salimos tiritando de frío, las manos bien envueltas entre los brazos, la nariz llena de agua helada que no nos dejó concentrarnos en lo que aquellas personas tenían para decirnos en la reunión.

Le digo que hemos esperado mucho tiempo, especialmente las mujeres. Esperamos a que por fin salga el sol, a que el viento de la mañana nos caliente el corazón, a que nos digan que ya podemos regresar, que la casita no se perdió, que los animales están como los dejamos y que ese sueño que yo tuve, donde el monte me devoraba a mí y a mi casa, es pura imaginación mía. Esperamos a que nos digan qué pasó. A que nos expliquen. Que nos expliquen por qué nos tuvo que pasar eso y por qué a mí me tuvieron que hacer semejante daño. Esperamos a que aparezcan; esperamos a que regresen.

Yo tuve que volver a tejer. Si cuando estaba pequeña prefería la escuela, tejer me ha salvado la vida. Mire esto tan precioso: me tomó bastante trabajo hacerlo, pero las puntas me quedaron bien redonditas y sin hilos sueltos, como siempre me lo demandó la abuela. A los pocos días todos salieron a dar un paseo, dízque a conocer un bosque de pinos que queda cerquita. Yo no fui capaz de ir. Les dije que estaba resfriada, y que si otro día se animaban, yo los acompañaba, les tomaba fotos y todo lo demás. Pero la verdad, se la digo a usted, es que yo no era capaz de hacerlo. No podría yo reírme ni tomarme fotos, ni llegar a emocionarme en esta tierra que no es mía. No podría hacerlo hasta que todos los que nos faltan estén aquí, vengán a recogerlos y nos volvamos a encontrar en la fiesta de aguinaldos de este año.

Yo me fui por mi cuenta, como solía hacerlo cuando estaba pequeña, hasta

que el caer de la tarde me trajera de vuelta a casa. Busqué a Milamores, busqué las hojas gigantes para darle de comer a los peces rojos del abuelo, busqué el árbol de manzanas... encontré mi tejido. Encontré ese mundito que es mío, que ya no me van a arrebatar, que es un enredo de hilos de colores y puntadas trazadas con fascinación, desencanto, esperanza, desilusión. Me voy caminando por la parte trasera de la casa que todos compartimos y, conforme avanzo, me encuentro con pinos de muchos colores y emprendo una marcha sin dar paso atrás.

Me siento en una piedra gigante y observo lo que se pone a mis pies. La ciudad. Una ciudad enorme, un río blanco que la atraviesa, personitas diminutas que van en carro o a pie. Me pregunto nuevamente por qué y entonces lloro. Llora y grito, por primera vez. Grito y escarbo en las raíces de los árboles como buscando allá, en el fondo, ese pedazo de mundo que me arrebataron. Ruedo por el suelo. Los pinos y la nieve y el cielo se vuelven uno, una serie de imágenes que se repiten, que pasan una y otra vez frente a mis ojos. El cielo les gana la competencia por mi atención. Estoy arriba, con las nubes. Parpadeo despacito, saboreo cada imagen, no existe afán. Tres caballos galopan a toda marcha por una playa, levantan la arena con sus patas y el sol y el mar les acompañan en su trayecto. Milamores va adelante, y nos lleva a P., a C., a D., a mamá y papá, a los abuelos y a mí, todos juntos, en su lomo. Es una yegua tan blanca que se confunde con el cielo, aparece y desaparece, como si nubes pesadas se le atravesaran en su camino, pero ella lograra hacerles el quite. Los otros dos caballos se pierden en el horizonte, cuando deciden lanzarse al mar y ya no les veo sus crines ni sus orejas. Yo espero a que regresen. Espero a que regresen todo lo que nos arrebataron.

Espero para regresar a casa. ■■■

Asunto familiar

Verschwinden

PAULA ARISMENDI

Estudiante del pregrado de Creación Literaria. Primer premio del Concurso Interno de Cuento.

Eran las diez y cincuenta y cinco de la noche del martes, llovía y no quería hacer nada. No estaba feliz ni triste. Estaba en un trance, últimamente siento que todo se divide en los problemas que rondan la cabeza de mi madre y la vida que no he podido llevar.

Hace unos meses que Renata, mi madre, me ha pedido que haga algo por ella, aún no ha querido decirme qué, pero recuerdo muy bien la expresión que tenía en su rostro cuando me lo dijo, su frente gritaba preocupación y sus ojos miedo. Estoy asustado desde entonces, porque ella sólo me lanza ideas sueltas sobre lo que podría ser ese favor tan importante, menciona con frecuencia las palabras *escape*, *recorrido* y *desespero*.

Renata se la pasa mirando por la puerta, como si esperara a alguien. Pero cada vez que sigo su mirada todo se pasma, es como si el tiempo se detuviera y los dos entráramos en recuerdos de mi infancia y de su juventud. Supongo que ella evocará los momentos en los que estaba con mi padre y trató de ser feliz, hombre del cual no reconozco ni el rostro, pero si tengo muy presente su voz, su voz llamando al perro, saludando al vecino y haciendo compras.

Si Renata logra sentarse de camino al trabajo, se queda con la mirada triste, jugando con el polvo de la ventana. Cuando llega a su destino, se acomoda la falda y las medias, se peina con los dedos su cobrizo cabello teñido, respira y camina en línea recta hacia su cubículo.

Si alguien la saluda, finge que no tiene nada mientras pone una mirada dulce y distraída. Bebe su café en cinco sorbos largos. Sólo hace acto de presencia en las conversaciones que se forman en el almuerzo y procura digitar todo muy rápido, para así poder tener tiempo y observar las ventanas del edificio contiguo al trabajo.

Mi abuela, al igual que yo, ha tratado durante años de buscar las causas del despiste de su hija, pero no lo ha logrado, dice que todo empeoró desde que mi padre decidió buscar otra suerte, otra vida. Mi madre nunca pudo comprender cómo sería otra vida, cómo en ese camino no podría estar ella. Renata ha detenido su rumbo desde entonces y está empezando a detener el mío inconscientemente.

Me ha dicho que quiere buscarlo, que ella merece una explicación, por fin sus ideas sueltas aterrizan en algún lugar. Da vueltas por toda la casa mientras se agarra la cabeza y mira todo destello de luz con exasperación. Yo ya me estoy enloqueciendo, no la comprendo, no sé si quiera hacerlo, tengo miedo de gritarla. Aunque no conozca con exactitud el favor que me ha supuesto, sé que no puedo cumplirlo.

Renata amaneció con aparente energía, extraño para ser un domingo de septiembre a las 7:30 a.m. Septiembre es el mes en el que su cuerpo no atiende a la razón, es el mes en el que la ansiedad se le dispara y esta vez la apuntó a recoger

todos sus trebejos sin importarle nada. Mi madre nunca ha entendido el amor, me lo ha dicho mi abuela mientras desempolva el cuarto vacío que mi madre ha dejado, y es que entenderlo es un enorme problema, todo el mundo tiene un concepto diferente de lo que podría ser. Mi madre se ha sentido incompleta desde que su impresión de amor se le escapó.

El cuarto está tan deshabitado como mi mente cuando piensa en ella. Las personas tienen prioridades, tienen ansias de calma y si yo no le daba calma a mi madre comprendo que huya sin haberme dicho nada, dejando mis hilos sueltos.

Nunca tuvimos una relación formal, pero ahora espero que ella resuelva su asunto familiar. ■





La fotografía, una expresión para el encuentro

HERNANDO JIMÉNEZ PARDO

La fotografía es una evidencia de la realidad. Es una documentación de las condiciones y el medio en que los seres humanos habitan su existencia, y es una documentación a la vez de los objetos que tienen lugar en esa existencia. Con esta combinación de personas y el hábitat que ellas ocupan, la fotografía puede generar una conciencia social sobre cómo existimos. A veces se manifiesta con un carácter de denuncia, solidaridad o, sencillamente, permite la satisfacción estética de un momento de esa existencia.

La fotografía puede ser evidencia de la realidad si en ella se mantienen sus oríge-

nes sin transformaciones impuestas desde la tecnología. Pero la fotografía no es “pura” en la medida en que su creación siempre estará supeditada a la decisión de su creador, quien decide posibilidades, ángulos, composición, encuadres o sencillamente qué sale o no sale en la fotografía; por supuesto, allí podrán estar los conocimientos o ignorancias de quien hace la fotografía, sus prejuicios o sus bondades.

La elección de qué fotografiar es, a su vez, una construcción cultural de la evidencia de la realidad. Es el resultado de la lectura que hace, de una situación o suceso, el ser social que hace la fotografía, así

sea intuitiva y rápida en su creación. Es por esto que la fotografía es una facultad comunicativa que expresa social, política y culturalmente al ser humano que la crea y por ello mismo no es objetiva.

Susan Sontag afirmaba que, “a pesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad. Aun cuando a los fotógrafos les interese

sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia”.

Así, se entiende que la fotografía no es imparcial, sino que constituye una opinión. Al ser un vehículo para plasmar las subjetividades humanas, la fotografía representa un medio capaz de conducir mensajes sobre preocupaciones colectivas e individuales en diversos momentos de la existencia. Por tanto, la fotografía es una expresión para el encuentro en la vida. ■■

















Buenaventura. Música para despedir la guerra

ÓSCAR EMILIO BUSTOS B.

Escritor, periodista y docente.

Esta es la historia de un Centro Musical de Batuta, en un lugar de la costa Pacífica colombiana, el cual se ha convertido en el punto de encuentro de una comunidad que fue azotada por los violentos, pero que, gracias a la música y a los talleres psicosociales que aquí se desarrollan, hoy recupera su identidad y la confianza en los demás y en el entorno.

En donde antes salían alaridos de las víctimas, hoy brotan cantos y sonidos de flautas y tambores; donde ayer irrumpían criminales armados que disparaban al aire y obligaban a las personas a resguardarse en sus casas a las cinco de la tarde, hoy desfilan a todas horas líderes empoderados de los derechos humanos, los que ya se practican en su comunidad; donde los criminales imponían toques de queda y la ley del silencio, hoy la música, en las voces de los niños, endulza los oídos; donde los nuevos paramilitares de las bandas emergentes extorsionaban a los tenderos, hoy los pobladores, de reconocida generosidad y casas de puertas abiertas, recuperan sus costumbres ancestrales. Esto ocurre en una pequeña calle, ubicada en el sector de La Playita, a diez minutos del centro de Buenaventura, donde se creó la primera zona humanitaria urbana de Colombia. ¿Cómo fue posible esto en la ciudad catalogada en 2013 como una de las más peligrosas de Colombia?

Desde la terraza de un edificio, la bahía de Buenaventura se ve como una postal: las aguas del mar Pacífico, espejeantes

y azulinas, entran como en un oasis conformado por una isla, ensenadas, penínsulas y playas paradisíacas, que hoy amanecieron cubiertas por una capa de bruma, mientras algunos barcos de gran calado se ven más allá, suspendidos en la distancia, como puestos sobre una superficie de vidrio. Además, no es sino descender y adentrarse en las calles de la ciudad para sentir el calor húmedo, las mil voces de los bonaverenses que madrugan a trabajar, que suenan como un panal y la brisa cálida que trae revueltos todos los olores marinos.

¿Dónde queda la calle Puente Nayero? Al taxista debe decirse la palabra “carrera” y pedirle que nos lleve al barrio La Playita. Si no pronunciamos la bendita palabra oportunamente, el conductor convierte su taxi en un vehículo de pasajeros, al que se suben hombres y mujeres con bultos, bolsas y paquetes, a los que les cobra la tarifa que pagarían por un viaje en bus.

La ciudad, con sus cuatrocientos mil habitantes, la mayoría afrodescendientes, es una de las más populosas de Colombia y, sin duda, el puerto más importante que tiene el país sobre el mar Pacífico; sin embargo, es también una de las poblaciones más pobres y tal vez la que más ha sufrido la violación de todos sus derechos. La zona céntrica, construida al garete en la isla Cascajal —de tres kilómetros de longitud por uno de ancho, y unida al continente por un largo puente— es un conjunto apretujado de barrios, densamente poblados, con ca-

sas palafíticas sobre el mar y sin parques ni otras zonas verdes a la vista.

En la zona portuaria se llevan a cabo las obras para construir un malecón turístico, pero todo indica que por ahora el proyecto está parado. Solo en esta isla, donde están el muelle, el centro histórico y la zona comercial, viven unas cien mil personas, en barrios sin ninguna planeación y por cuyas calles sinuosas circulan, sin que pueda caber uno más, taxis y motocicletas. Tampoco se diseñaron los otros barrios que rodean la avenida Simón Bolívar —la cual atraviesa la ciudad de oriente a occidente—, que se extienden más allá del aeropuerto y amenazan con llegar hasta el río Dagua, a diez kilómetros de la isla.

Es en esta ciudad-puerto en donde históricamente se han sentido, a sangre y fuego, varios frentes guerrilleros, grupos de narcotraficantes de toda calaña, bloques de paramilitares que supuestamente se desmovilizaron y bandas emergentes que han causado dolor a esta región occidental del mapa colombiano. De aquí provinieron, en noviembre de 2013, noticias crueles que le dieron la vuelta al mundo y que informaron sobre nuevas formas de matar, en las llamadas “casas de pique”, donde los neoparamilitares descuartizaban vivas a sus víctimas y las arrojaban al mar.

El taxista nos deja en una populosa esquina, en un sector comercial atiborrado de vendedores ambulantes de toda clase de pescados, conchas y tortugas, desde donde puede verse una pancarta, izada en una bocacalle, que dice: “Espacio Humanitario Puente Nayero – Protegido con medidas cautelares otorgadas por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) – Defendiendo el territorio – Construyendo la paz – Fos Colombia – Fondo para la Sociedad Civil”. Al entrar, tres policías, con chalecos antibalas y fuertemente apertrechados, están alrededor de

un escritorio, bajo un cobertizo. Piden documentos de identidad, registran los bolsos y escriben los nombres de los visitantes en un cuaderno.

Una lucha por la resistencia

Puente Nayero es una pequeña península, de unos cuatrocientos metros de largo por cincuenta de ancho, que entra en el mar de la bahía por el occidente de la isla, como lo hacen otras calles de Buenaventura. En 1940, la ocuparon pescadores que procedían del río Naya, quienes vieron la necesidad de tener un pedazo de tierra urbana en el puerto para comerciar sus productos. A punta de conchas de piangua y de restos óseos de pescados y mariscos, sedimentaron la única calle de la zona —por la que ahora caminamos— y construyeron sus viviendas de madera sobre estructuras palafíticas en ambos lados de la vía. Bajo estos pilotes circula el sereno mar de la bahía. En 1990 ya había 101 viviendas, nunca han tenido servicios públicos, ni siquiera agua potable, y la que consumen la recogen en canecas; aprovechan los copiosos aguaceros que la naturaleza prodiga al Pacífico colombiano. Sobra decir que depositan todos los desechos en el mar, porque el Estado ha sido incapaz de ofrecerles algún bienestar.

Cuentan que cuando sube la marea, la calle se inunda, pero las casas se ven erguidas sobre las aguas. Setenta viviendas por un lado de la céntrica calle y otras setenta por el otro. En medio de la única vía pública, aún les quedó espacio para instalar algunas casetas en las que los hijos y nietos de los fundadores, y los nuevos pobladores, juegan cartas y venden almuerzos y licores. En la punta más extrema de la península, construyeron otras casas y allí elaboraron unos puentes de madera para acceder a ellas. Estos puentes están contruidos con simples tablas burdas,

Si bien nunca han estado lejos de las múltiples violencias que afectan a los bonaverenses, los líderes de Puente Nayero cuentan que durante 2013 los crímenes llegaron a un tope inaguantable; los nuevos paramilitares se apropiaron de algunas casas y las convirtieron en centros de tortura y muerte.

sin cepillar, puestas sobre los pilotes, por las que circulan los niños pequeños, apenas caminadores, quienes —ante la mirada prevenida de los visitantes— se pegan sus carritas, para que nadie se preocupe de que se caigan de cabeza al mar.

La calle termina entre grandes piedras, hasta las cuales caminan dos patrulleros de la Policía en actitud vigilante, quienes a veces se detienen allí y otean el mar de la bahía. Muy cerca, en una de las últimas viviendas, levantada en fuertes pilotes y con la fachada pintada de azul claro, funciona el Centro Musical de Batuta, donde esperan a los niños de Puente Nayero para dar inicio a un taller musical y donde nos reciben jóvenes líderes de la gesta que los convirtió en espacio humanitario. Dicen que la casa la prestó temporalmente, para la ejecución del proyecto, su poseedor, un pescador que regresó al río Naya.

Cuentan que fue la misma comunidad la que reparó varias veces la casa, tales como cambiarle el tablado y asegurar su

estabilidad, hasta convertirla en el faro que es hoy, pues cuando las reuniones se prolongan después de las seis de la tarde, una poderosa luz que sale por un ventanal del segundo piso ilumina esta parte de la bahía.

Si bien nunca han estado lejos de las múltiples violencias que afectan a los bonaverenses, los líderes de Puente Nayero cuentan que durante 2013 los crímenes llegaron a un tope inaguantable; los nuevos paramilitares se apropiaron de algunas casas y las convirtieron en centros de tortura y muerte. Indican, con papeles en mano, que entre junio y octubre de ese año se cometieron ocho casos de desmembramiento de seres humanos en su calle, las que se sumaban a los cerca de cien asesinatos registrados en el área urbana de Buenaventura entre noviembre de 2012 y abril de 2013.

También recuerdan que los pobladores denunciaron la crisis humanitaria ante las autoridades, pero ninguna hizo nada para detener la violencia. Entonces se requirió que la comunidad reaccionara y comenzara a buscar cómo superar la situación. Alguien dijo que en el Chocó una comunidad campesina se había constituido como zona humanitaria y que, sin necesidad de usar armas, había sacado a los violentos de su territorio. No dudaron en poner en práctica esta posibilidad. Se constituyeron como “Espacio Humanitario Puente Nayero”, y desde esta condición exigieron a las autoridades locales y nacionales la protección de sus derechos colectivos.

Los líderes confrontaron valientemente a los paramilitares y les exigieron abandonar su pequeño territorio, pero estos no se fueron de buenas a primeras. Los habitantes de Puente Nayero tuvieron que resistir atentados, hostigamientos, amenazas, e incluso que al personero de la ciudad y a algunas autoridades policiales los señalaran como promotores de una “república independiente”. No obstante, en su tarea

Llega Batuta con Voces de la Esperanza

Fue así como la Fundación Nacional Batuta, que ya venía trabajando en Buenaventura con poblaciones vulnerables y víctimas de la violencia, gestionó un proyecto de formación musical de esta comunidad ante la Unidad Nacional de Víctimas, la que finalmente lo aprobó en el último trimestre de 2015 para dos comunidades de Buenaventura: la que se constituyó en espacio humanitario Puente Nayero y la del Consejo Comunitario de la vereda La Gloria, en zona rural de Buenaventura. Esto demuestra otra experiencia de resistencia ante los violentos.

Mercedes Cuero, asistente administrativa del proyecto en los dos lugares, dice que los habitantes de Puente Nayero “tuvieron fuerzas y garras para sacar a todos los violentos y convirtieron su barrio en un territorio de paz, donde los niños disfrutaban, sin temor a que les hagan daño”. Y agrega: “Algunos estudiantes quedaron huérfanos a causa de la violencia, porque quizás el padre habló algo y solo por ver lo que pasaba le dieron muerte”. Una de las inscritas, espigada morena de doce años —de quien no diremos su nombre—, es entusiasta participante en los talleres de música que comenzaron en 2015. Ella quisiera olvidar el cruel pasado, del que aún subsisten algunas imágenes en su memoria: “Vivimos muchas violencias cuando mataban personas. Una vez vi que asesinaron a un señor, a bala, y después de eso yo no podía dormir y tenía pesadillas, pero sabemos que eso no se va a repetir, porque ahora estamos en el espacio humanitario Puente Nayero”.

Fleyner Angulo, uno de los coordinadores del espacio humanitario, tiene veinticuatro años, pero desde los diecisiete ha formado parte del proceso. Expresa como un grito de victoria al exclamar: “Decidi-

por sacar a los violentos sin hacer uso de las armas encontraron ayuda, inicialmente, en la Comisión Intereclesial de Justicia y Paz y luego en la ONG Comunidades Construyendo Paz en los Territorios (Conpaz), coordinada, entre otros, por el líder Orlando Castillo, a quien también se le amenazó; entonces, activistas de la Comisión Intereclesial de Justicia y Paz entraron en Puente Nayero y convivieron con sus habitantes.

Dadas las graves amenazas que les hicieron a los líderes, la Comisión Intereclesial envió un requerimiento a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), con el fin de buscar la protección de los habitantes de la península. Ellos recuerdan la fecha como un “rompeaguas”: fue el 13 de abril de 2014 cuando la CIDH se pronunció ante el Estado colombiano y le exigió —en cumplimiento del tratado internacional firmado por todos los países de la Organización de Estados Americanos (OEA), incluida Colombia— la protección de las 279 familias y las casi 1000 personas, entre niños, jóvenes, adultos y defensores de los derechos humanos, que viven en Puente Nayero.

La presencia del Ejército, la Policía y la Marina —institución que al comienzo de la medida realizó algunos patrullajes en sus lanchas rápidas por ese sector de la bahía— ayudó en gran medida a que los paramilitares abandonaran definitivamente la pequeña península. Puente Nayero se constituía así en un oasis en medio de la guerra. Varias organizaciones promotoras de paz, nacionales y extranjeras, asumiendo todos los peligros, llegaron desde Estados Unidos, Italia y otros países europeos para acompañar a sus habitantes. Hubo celebraciones colectivas con currulaos y otros bailes animados con marimbas, traídos por grupos folclóricos solidarios. Otras 23 familias bonaverenses se unieron a la experiencia y entre todos sumaron 302 familias y 1028 personas.

mos erradicar la violencia y las estructuras paramilitares de nuestro espacio ancestral”. Cuenta que “era difícil implementar una propuesta de zona humanitaria en Buenaventura, como la que hicieron en el Chocó, porque se necesitaría que ningún actor armado estuviera presente. Por eso nos constituimos en espacio humanitario, porque desde el comienzo tuvimos la presencia de la fuerza pública, en especial la Policía y la Armada, que estuvo unos días prestando el servicio”. Agradece también el acompañamiento de las organizaciones promotoras de paz, porque merced a ellas “los violentos vieron que de alguna manera eso los vulneraba y decidieron salir de nuestro territorio”. Asimismo, con la alegría de un resucitado, añade: “Hemos vuelto a recuperar nuestros espacios cotidianos de vida y esparcimiento, y hoy dormimos más tranquilos”.

Fue Mercedes la encargada de ir, casa por casa, a inscribir a los niños para participar en los talleres de iniciación musical y asesoría psicosocial en el Centro Musical. Habló con los padres de cada uno, quienes también se vincularon, pues eran conscientes de que el dominio paramilitar, que duró más de veinte años, había afectado seriamente su vida.

John Erik Caicedo, sociólogo y profesional de gestión social en Batuta en el proyecto Voces de la Esperanza, recuerda que durante el último trimestre de 2015 trabajaron la cartografía social con las comunidades de Puente Nayero y La Gloria.

“Identificando los lugares más importantes de su vida cotidiana, ellos empezaron a reapropiarse del territorio, a vencer esos temores que les quedaron por todo lo que vivieron en medio del conflicto armado,



pues había sitios que la comunidad había abandonado por físico miedo. Por ejemplo, los adultos habían renunciado a visitar su mar, y aunque lo tenían en las narices se negaban a voltear a mirarlo, como si no existiera”, dice John.

El siguiente paso, a partir de las expresiones de los niños, fue la elaboración de canciones, cuyas letras resignificaban los lugares del territorio. “Esto fue lo que les permitió a los niños empezar a tener esa voz que, de una u otra manera, les había arrebatado el conflicto durante todas las circunstancias dolorosas en Buenaventura”, agrega el gestor. Y las voces, cantando en coro las canciones elaboradas por ellos mismos, marcaron el camino de la esperanza en un mundo mejor para esta comunidad.

En la vereda La Gloria, azotada también por paramilitares en su dominio territorial, el asunto se facilitó porque, según John, allí “la gran mayoría de los adultos son poetas” y hay una gran tradición en la elaboración de las décimas.

Versos y esperanza en La Gloria

Salimos de la isla Cascajal en un taxi. Eso sí, nos apresuramos a decir la palabra “carretera”, antes de que el conductor completara el cupo subiendo a otros pasajeros. Cuando le pedimos que nos transportara a la vereda La Gloria, nos comentó que precisamente esa mañana en su vehículo había sacado por la misma ruta a una mujer mayor, atacada por dolores, a la que llevó a un hospital.

“En mi opinión, esa señora lo que tenía era desnutrición, pues en medio de su desespero contó que el mercado que le dejaba su hijo para que se alimentaran ella y un nieto no les alcanzaba para la quincena, así lo hiciera estirar al máximo”, dijo el taxista.

Para llegar a la vereda La Gloria hay que salir de la carretera que va hacia Lo-

boguerrero y Cali y desviar por un camino carretable, en medio de un paisaje entre rural y urbano, pasando por una quebrada.

Precisamente allí, a quince minutos de Cascajal, adentrados en el continente y muy cerca de un brazo del río Dagua, encontramos a José Mario Riascos, un veterano versificador y el hombre clave en los talleres de reelaboración literaria de su territorio. Para saludarnos, se expresa en versos:

La vereda donde vivo
 tiene el nombre de mi novia
 y para que todos lo sepan
 es la vereda la Gloria.
 Es el lugar más bonito
 que ojos algunos han visto,
 es como bajar del cielo
 y llegar al paraíso.

Y su nieto, Pablo Adrián Riascos Rodríguez, de doce años, que anda a su lado, continúa con el poema, quien muestra gran desenvoltura:

Es recorrer el bosque
 y caminar paso a pasito
 llegar a la quebrada
 y bañarse en los charquitos
 y revolverse en la arena
 como verdaderos niños.

José Mario Riascos es el representante legal del Consejo Comunitario de la comunidad negra de la vereda La Gloria, que gracias a la Ley 70 de 1993 es la propietaria de 362 hectáreas de terreno, que han repartido en parcelas con cultivos de pancoger para alimentar a 2023 personas.

“Nosotros esperamos ser reparados, dados los daños que nos hicieron los paramilitares, por la Ley 4635, que es la de víctimas de las comunidades negras, porque hemos hecho resistencia desde nuestro territorio”, dice José.

“¿De qué manera fueron golpeados por la violencia?”, pregunto.

“Cuando los maleantes traían a la gente para asesinarla aquí, lo primero que gritaban era ‘¡A sus casas!’, y todos nos encerrábamos en nuestras viviendas”.

“De una forma sistemática, porque el territorio de nosotros está muy cerca de la pista del aeropuerto internacional que va a tener Buenaventura y porque también por acá van a pasar megaproyectos como el terminal marítimo Delta del Río Dagua y la tubería de Ecopetrol. Únicamente quieren venir a comprar el territorio a precios irrisorios, pero nosotros les decimos que no vendemos un solo metro de tierra”, responde José.

Luego recuerda que en medio de esa situación fueron asesinados el líder comunal José Honorio Urbano y el campesino mestizo Rafael Sánchez. Otros habitantes tuvieron que irse cuando el Bloque Calima tomó su vereda como base de operaciones.

“Cuando los maleantes traían a la gente para asesinarla aquí, lo primero que gritaban era ‘¡A sus casas!’, y todos nos encerrábamos en nuestras viviendas. A veces atinábamos a mirar por las rendijas y veíamos que llevaban a dos o tres personas, pero en medio del temor nunca llevamos una estadística; solo había zozobra, desaliento y desamparo. No sabíamos a quién recurrir. Hoy sabemos que la tierra no se vende, se defiende”, enfatiza el poeta y líder comunitario, mientras su nieto lo observa con admiración y respeto.

Ahora, en 2016, Batuta y la Unidad de Víctimas reanudaron los talleres mu-

sicales tanto en el espacio humanitario Puente Nayero como en el salón comunal de la vereda La Gloria. John ofrece un balance del proceso: “El proceso nos enseñó que se pueden hacer las cosas, que los niños tienen voz y pueden participar, pues motivaron a los adultos a hacer un trabajo de memoria histórica, recordando su niñez y sus lugares de procedencia, pues muchos son desplazados”.

Además, John agrega que las letras de las canciones son sencillas, pero cumplieron con la tarea de hacer memoria sobre unos lugares que antes estuvieron ocupados por los violentos. Cita un fragmento: “Voy con mi familia,/ recorremos un montón,/ Yo soy de Puente Nayero,/ el puente que fue invasión”.

Asimismo, destaca que, aunque el proyecto piloto incluía solo la producción de una canción, salieron seis. Los niños cantaron las en el evento de cierre, que tuvo lugar en la sede del Pacífico de la Universidad del Valle, ante padres de familia, profesores de música y directivas de Batuta y la Unidad de Víctimas.

“El evento produjo sentimientos encontrados, los padres de los niños lloraron emocionados, y cuando hoy lo comentamos todavía nos vibra el corazón”, dice John entusiasmado.

Los niños de la pequeña península van corriendo por la céntrica calle e irrumpen en la construcción palafítica donde funciona el Centro Musical. Algunos llegan descalzos y otros con chancletas, los demás con el torso desnudo por el calor, pero todos dichosos y sonrientes, dispuestos a integrarse en los juegos que propone la asistente administrativa. La casa, un poco oscura, con una pequeña ventana que da a la calle, es un espacio de cinco metros de frente por ocho de fondo, con piso tablado, donde hay algunos xilófonos y tamboras. Por debajo se siente el suave oleaje de la bajamar. Ya

están aquí los jóvenes profesores: Nelson Rodríguez, oriundo de Ibagué y vinculado a Batuta hace tres años, y Cristian Zúñiga, bonaverense formado en un centro musical de la misma entidad en la ciudad-puerto. “Comencé a los trece años. Hice cinco niveles de preorquesta en el Centro Musical del barrio Lleras, en la parroquia San Pedro Apóstol. Luego fui a Cali a estudiar música, pero mi anhelo era volver a enseñar en Batuta, aquí en Buenaventura, y hoy estoy realizando ese sueño”, cuenta Cristian.

“Los niños están aquí para expresar sus ganas de alzar la voz y manifestarse artísticamente. Lo que queremos es que olviden sus vivencias negativas y puedan hacer música y divertirse en este espacio, que ahora es un punto de encuentro”, dice Nelson.

Los profes empiezan la clase: hoy se trata de cantar en coro *La canción del chontaduro*. Los niños, en la práctica de la afinación de voz, recitan una y otra vez los versos: “Chontaduro/ maduro/ vende el negrito Arturo”.

La fotógrafa los invita a salir a la calle para tomar una foto con el fondo del mar. Tienen tanta fuerza sus voces en el coro, que no demoran en ser rodeados por otros vecinos que los miran con respeto.

Entonces Fleyner Angulo, que se ha quedado mirando la bahía, expresa en voz alta lo que ha venido pensando: “El sueño más grande es poder pacificar Buenaventura y el Pacífico entero. Que todo el territorio se convierta en espacio humanitario y que los habitantes tengan medidas cautelares ante la violencia”.

El profesor Nelson remata:

Batuta ha logrado hacer un trabajo muy sólido con esta comunidad, con los coros de los niños, que han trabajado hombro con hombro con los adultos. Este trabajo fortalece corazones y mentes y nos anima a aportarle toda nuestra energía y a aprender de ellos, pues han demostrado que a pesar de las circunstancias que les ha tocado vivir, sueñan con un futuro libre de violencias.

Nos despedimos e iniciamos el sinuoso camino hacia el hotel y luego al aeropuerto. Desde la ventanilla del avión, ya en el aire, vemos una densa nubosidad que oculta la bahía de Buenaventura. Sin embargo, nuestra mirada trata de penetrar hasta la calle Puente Nayero, donde sabemos que los niños y sus profesores, con sus cantos llenos de energía, libran un combate que merece todos los elogios. ■■

Los sueños intactos. Entrevista a Álvaro Mutis*

GONZALO MÁRQUEZ CRISTO

Poeta, narrador, ensayista y editor. Obtuvo el Premio Internacional de Ensayo Maurice Blanchot (2007) con su trabajo *La pregunta del origen*.

AMPARO OSORIO

Poeta, narradora y ensayista. Obtuvo la primera mención del concurso Plural de México (1989), la beca nacional de poesía del Ministerio de Cultura (1994) y el Premio Literaturas del Bicentenario (2010).

Álvaro Mutis nació en Bogotá en 1923 y falleció en Ciudad de México en 2013. Autor de los poemarios: *Los elementos del desastre* (1953), *Reseña de los hospitales de ultramar* (1955), *Los trabajos perdidos* (1965), *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973), *Caravansary* (1981), *Los emisarios* (1984), entre otros, y de narraciones como: *Diario de Lecumberrí* (1960), *La mansión de Araucaima* (1973), *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1989), *La última escala del Tramp Steamer* (1989), *La muerte del estratega* (1990), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993).

Además del Premio Cervantes (2001), fue galardonado con el Premio Nacional de Poesía de Colombia (1983), el Xavier Villaurrutia (México, 1988), el Médicis Étranger (Francia, 1989), el Roger Caillois (Francia, 1993), la Gran Cruz de Alfonso X El Sabio (España, 1996), el Príncipe de Asturias (España, 1997), el Reina Sofía (España, 1997) y el Premio Ciudad de Trieste (Italia, 2000).

En esta breve entrevista, el obsesivo cronista de Maqroll habla de la experiencia del cautiverio, del viaje como inmovilidad y promulga su desconfianza por los artilugios de la tecnología.

Arribamos a la presentación del número 1 de la *Revista Atlántica de Poesía* acompañados del escritor colombiano Carlos Jiménez. Los anfitriones esperaban ansiosos a que aumentara la concurrencia para iniciar el evento, el cual tenía por enemigo una ventisca fría, que desde hacía dos horas levantaba constantemente una bandera de hojas en las calles de Madrid, un “fantasma verde que huía con rumbo indefinido”, según diría más tarde nuestro imprevisto personaje.

Al ponernos a salvo en el auditorio, todavía trémulos por la arremetida del clima, nos sorprendió la notoria presencia de Álvaro Mutis, parado y solitario, con un vestido azul de grandes solapas y una ca-

* Este escrito fue presentado por el poeta Gonzalo Márquez en el marco de la I Semana de Poesía Central “Dos homenajes y un diurno”, que realizara el Grupo de Gestión Cultural de la carrera de Creación Literaria de la Universidad Central, y dedicada a los poetas Álvaro Mutis y Carlos Obregón.

misa de rayas rojas, contemplando en el estrado a Caballero Bonald y a José Ramón Ripoll, quienes se preparaban para iniciar la ceremonia. Con precaución nos acercamos al fiel cómplice de Maqroll, pues sabíamos que se había dedicado casi por completo a la narrativa y que la temida fama comenzaba a ensañarse con él, primero atacándolo con el Premio Villaurrutia en México y luego con el Médicis Étranger en Francia.

—Es bueno encontrar colombianos aquí, fuera de las cárceles... Lo digo yo que conozco esa experiencia —dijo eufórico con su característica fraternidad, dejando un cálido aroma de vino en el aire.

Un año y medio en la prisión de Lecumberri en México había sido un drama para su vida y una suerte para su obra, pues allí la lectura tenía la calidad de un dios ineludible. Según refiere en ese escenario hostil sus barricadas interiores fueron usadas al extremo y “jamás el sueño fue un visitante indeseado”.

¿Recuerda algo benéfico de aquel periodo tan aciago?

—Apartándome del desasosiego inherente al hecho de estar separado de los amigos, creo que en la cárcel el tiempo me era pródigo para la reflexión y desde entonces supe para siempre que el silencio no existe, que la noche es atravesada por rumores y voces temerarias... Que el silencio es patrimonio inviolable de esos seres venidos de otro tiempo, que algunos llaman *poetas*.

Ante ese recibimiento le pedimos quince minutos a solas en un rincón del gran auditorio para urdir esta conversación que persigue las señas particulares de una voz celebrada por Octavio Paz con las siguientes palabras: “Mutis es un poeta de la estirpe más rara en español, rico sin ostentación y sin despilfarro”.

—Es extraño venir a conocernos en España. Últimamente he visitado poco Colombia, aunque en verdad jamás he salido

de Coello, el pueblecito que originó mi paisaje interior —dijo con su voz estentórea.

Nos parece increíble que el demiurgo de Maqroll piense que el viaje es ilusorio y que nunca ha salido del Tolima —dijimos. Mutis dejó escapar su reconocida carcajada y comentó:

—No deben estar tan seguros, si Maqroll está obsesionado por el viaje es porque sabe que ese acto es una de las mayores ilusiones del hombre. Y también es así como logra olvidar los vejámenes propinados por el amor, por el desafecto y por lo más soez de la condición humana...

Durante toda su vida el viaje ha sido su ejercicio incesante...

—Más que ejercicio un reposo, pues en los aeropuertos y en los aviones estamos a merced de un tiempo enrarecido, que nada tiene que ver con el transcurrir que enfrenta el héroe de mis novelas. Mi padre fue diplomático por lo cual, desde mi primera infancia me he empeñado en vulnerar fronteras. Luego, debido a mi trabajo como distribuidor cinematográfico, he podido conocer muchos países. El viajero contemporáneo es un ser desprovisto de voluntad, ese rasgo impetuoso que poseía aquel individuo que se desplazaba en caballo o camello ya no existe, pues dependemos de una estructura que nos acomoda como fardos, nos traslada en forma pasiva de un país a otro, nos convierte en objetos de una máquina impersonal y, a veces, en víctimas de una estructura policiva que margina a un cúmulo de pasajeros por motivos inhumanos, como ser de una nacionalidad proscrita. Simplemente quiero decir que cuando viajo tengo mucho tiempo para leer, para reflexionar y a veces para escribir en libretas o tras las facturas de los hoteles, lo cual me ha causado más de un problema cuando debo presentarlas como soporte de mis viáticos.

Nos divierte la idea del viaje como reposo, en su caso y dada su actividad creativa sería

Mi predilección por el Siglo de las Luces es absoluta. Las buenas maneras unidas a un delicioso libertinaje me sobrecogen. La forma encontré en esos años una exquisitez inolvidable.

una especie de reposo en la luz, para decirlo con las palabras de Joubert...

—Ustedes son las únicas personas que aún leen a Joubert en el mundo, extraordinario escritor. La exclusión de la dificultad de esta sociedad que tiende a simplificar todas las cosas tiene unas consecuencias aberrantes. Una gran obra como un amor, en su origen es un tributo a nuestra incompreensión, a nuestra ineptitud. La confrontación de un triste lector con una pieza maestra del arte es difícil, porque implica una suerte de violación, una entrega de todas las huesas críticas que nos acompañan para que irrumpa un ejército ajeno dispuesto a utilizar nuestra imaginación y, a veces, nuestras convicciones.

Su escepticismo es reconocido, la esperanza en un tiempo mejor no matiza su obra. ¿Alguna vez se ha sentido cómodo en la época que le tocó vivir...?

—No espero nada bueno del hombre y a veces ni siquiera de la mujer. Espero que el planeta le sea restituido pronto a una especie más coherente... Mi predilección por el Siglo de las Luces es absoluta. Las buenas maneras unidas a un delicioso libertinaje me sobrecogen. La forma encontré en esos años una exquisitez inolvidable. El progre-

so técnico de nuestro tiempo me resulta de alto riesgo; yo nunca he podido confiar en la luz eléctrica, mucho menos en la televisión o en el teléfono. Son aparatos engañosos que merecen una interpretación similar a la de Platón en el Mito de la Caverna.

El paisaje es el protagonista de algunas novelas latinoamericanas. La exuberancia natural crea un tipo de literatura que asombra a los europeos... Nuestras selvas forjan personajes delirantes que no pueden existir en otras latitudes...

—Los europeos o norteamericanos inventan fórmulas para poder comprendernos y lo grave es que nosotros las creemos. Con esto quiero decir que el Realismo Mágico no existe, y que es una simplificación. Para los franceses todo el arte de nuestra América Latina es igual y puede circunscribirse en esas dos gastadas palabras, y aquello es falso. En cuanto a la parte final de la pregunta puedo decir que una de las manifestaciones más poderosas de la selva es la locura. Allí no solo la naturaleza es demencial sino que los hombres que la habitan viven una realidad desmesurada. Yo conocí ese territorio tan parecido al averno trabajando en una multinacional petrolera. Uno imagina que esa multiplicidad de especies puede ser una experiencia entretenida pero, por el contrario, lo he reiterado muchas veces, es una experiencia tediosa, monótona y que linda con el horror. Por lo cual, si es cierto, como dice el adagio, que los árboles no dejan ver el bosque, estoy seguro de que el bosque sí deja ver los árboles, pero todos son el mismo. La humedad es amenazante y arrasa la piel y la ropa. Los extranjeros que la habitan muchas veces terminan alucinados y se convierten en una nueva especie sin identidad definida, y participan de todos los ritos como "Tarzanes" pintorescos. Allí nadie está a salvo de la locura.

José Eustasio Rivera ya lo sabía... —comenzamos a decir y en ese momento es-

cuchamos a José María Ripoll invitando a los asistentes a sentarse para iniciar el acto; entonces vimos que Mutis se alteraba, por lo cual decidimos concluir la charla— *La última pregunta, Álvaro, es sobre un tema que nos preocupa... ¿La narrativa ha usurpado el espacio que tenía la poesía en su creación o es una enfermedad momentánea?*

—La escritura es para mí una necesidad y no una disciplina feroz. Desprecio la imagen del escritor que hace una carrera literaria, en eso soy un poeta. Goethe entendió la *literatura como liberación*, no como el calabozo cotidiano de muchos novelistas, legado que para mí es insuperable. Y en lo referente a la poesía quiero tranquilizarlos: ella nunca se mueve, tiene un pacto extraño con la eternidad, pues se burla del pasado y del porvenir, y siempre está en mis aguas interiores, a la cercana distancia de mi propio corazón.

El evento inaugural de la revista había comenzado y nos vimos obligados a ultimar este diálogo deleitoso. Intentamos

complementar nuestra conversación el día siguiente, pero Mutis tenía una agenda insobornable. Años después, primero en Bogotá y luego en la Ciudad de México, volvimos a encontrarlo convocados para rendir tributo a su obra cada vez más cargada de reconocimientos, pero jamás pudimos concertar la soñada cita que diera fin a este diálogo inconcluso. Y mientras esto ocurre no tenemos otra alternativa que evocar su frase de despedida pronunciada aquella noche fría de Madrid, proveniente de uno de sus más hermosos poemas incluido en el libro *Los trabajos perdidos*:

—Agradezco tan generoso interés en mi pensamiento y en mi obra. No puedo desearles algo mejor que lo siguiente: “¡Que los acoja la muerte con todos sus sueños intactos!”

Y hoy, a pesar de tantas esperanzas arrasadas y del avance mutilador de este tiempo sombrío, solo podemos decirle, Álvaro, que seguiremos intentándolo.

(Madrid, noviembre de 1991) ■■

ÁLVARO MEDINA AMARÍS

Docente, crítico e historiador.

Tres acontecimientos marcaron y orientaron la obra de Edgar Negret, nacido en 1920. El primero fue su inesperado encuentro con el escultor vasco Jorge Oteiza, hecho acaecido en 1944 en Popayán, de donde Negret era oriundo; el segundo, su convivencia de medio año con una comunidad de los indios pueblo, en Arizona, en 1955; el tercero y último, su recorrido por la región andina del Cuzco, Perú, en 1982, un aspecto que no se considerará en estas páginas. Al escultor le gustaba referirse con fervor a cada uno de esos momentos de iluminación creativa, y solía enfatizar que, al situarlo en el sendero que le permitió identificarse con las culturas indoamericanas vivas y muertas, se sintió estimulado a rescatar ciertos elementos de su tradición artística, ingenieril e incluso ritual, empeño que cumplió con absoluta coherencia de lenguaje y admirable sutileza poética.

Negret estudió de 1940 a 1944 en la Escuela de Bellas Artes de Cali, a una distancia que le facilitaba visitar a su familia cada fin de semana. En 1938, según el censo, Popayán contaba con 30 038 habitantes, y era notable no sólo por la belleza de su arquitectura, sino por el gran peso político que tuvo a todo lo largo del siglo XIX y buena parte del siglo XX. Se distinguía además por ser la sede de la Universidad del Cauca, de reconocida importancia en la vida académica nacional.

Nunca, desde los albores de la era republicana, las artes plásticas estuvieron en el primer plano de la actividad cultural de los payaneses, pese a la magnificencia de sus numerosos templos y conventos coloniales. La literatura, en cambio, estuvo siempre presente. Las tertulias despertaron en el futuro escultor una predilección por la poesía escrita que corría pareja con su afición a la música. El interés en la música derivó del fervor religioso que se respiraba en la ciudad, que era y sigue siendo intenso, al punto en que el Festival de Música Sacra que se realiza cada año en la Semana Santa es un acontecimiento de primer orden. Plenamente activo en los círculos intelectuales de la pequeña pero muy activa ciudad de entonces, el estudiante Negret tenía con quién dialogar si el tema giraba en torno a Juan Sebastián Bach o a Rainer Maria Rilke, pero no en torno a Auguste Rodin.

El Magisterio de Oteiza

El escultor y ceramista, Jorge Oteiza, llegó a Colombia gracias a una invitación de la Universidad del Cauca, bajo la rectoría de don Baldomero Sanín Cano. Nacido en 1908, el escultor vasco había salido de España en 1935, a la que regresó en 1948, ya que la Guerra Civil y luego la II Guerra Mundial le impidieron volver a su país en una fecha más temprana. Durante los trece años que permaneció en América del

Sur, visitó Brasil, Argentina, Chile, Bolivia, Perú y Colombia, periplo que le permitió familiarizarse con la arquitectura, la escultura en piedra y la cerámica de las culturas precolombinas que estudió en museos y sitios arqueológicos.

En 1944, el año en que Negret terminó sus estudios de arte, Oteiza pisó Popayán. Para el colombiano fue un encuentro revelador, porque al fin tuvo con quien hablar, en su propia tierra, de las corrientes y tendencias de la creación escultórica contemporánea. Oteiza traía en su equipaje algunos libros y catálogos sobre arte del siglo xx, del que Negret tenía escasas noticias por el bloqueo que imponía la guerra, de modo que su amistad con el artista vasco le dio un vuelco al concepto que tenía de la estética en general y de la escultura en particular, la disciplina que abrazó desde la escuela. “Nunca quise ser pintor”, me dijo en entrevista de 1994, “porque desde el principio me interesó trabajar en tres dimensiones”.

Oteiza se estableció en Popayán por invitación de Sanín Cano, y porque estaba interesado en conocer el sitio arqueológico de San Agustín, donde se han excavado más de quinientas estatuas monumentales de piedra, cifra que lo convierte, según el historiador Pablo Gamboa, en “el más importante centro de producción escultórica de toda la región andina, durante la época precolombina” (Gamboa 25). El interés de Oteiza en el arte agustiniano lo llevó a escribir el libro titulado *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, dado a la imprenta en 1952 en Madrid.

Pero la contemporaneidad, de cara a una Europa arrasada, era la preocupación fundamental del escultor vasco, como lo atestigua su “Carta a los artistas de América”, subtitulada “Sobre el arte nuevo en la posguerra”, un manifiesto de extensión considerable que la Universidad del Cauca publicó en diciembre de 1944 en su revis-

ta académica. Allí se perfiló el teórico que admiraba los valores plásticos del arte indoamericano, pero tenía reservas frente al americanismo que los muralistas mexicanos (en especial Siqueiros) practicaban y consideraban el único camino. Consciente del papel que debía cumplir en medio de una Europa destruida a cañonazos, Oteiza escribió en el primer párrafo de su *Carta*:

Para un artista europeo con una conciencia preparada honradamente para las futuras tareas, resultan injuriosos e insoportables los vaticinios que sobre la decadencia artística de Europa y la necesidad de un arte exclusivamente americano aparecen incessantemente en los periódicos de América. Porque ni existe tal decadencia del arte en Europa, ni en América se encuentra una sola razón para emprender aquí, ni en parte alguna, un camino solitario de la salvación. Los únicos perjudicados gravemente con esta insensata propaganda son los artistas actualmente jóvenes y en formación. (75)

Esta fue la primera y tal vez única respuesta formulada por un europeo a las necesarias, reiteradas y eficaces proclamas de autonomía artística que se redactaron en nuestros países; documentos teóricos que tuvieron sentido en sus inicios y habían perdido vigencia al promediar el siglo porque la dinámica era otra. Es de reconocer que la reacción de Oteiza no fue chovinista, ya que él creía que la obra de Siqueiros era de lo más avanzado “mundialmente, pero entorpecida por el más confuso romanticismo técnico” (92). El vasco le criticaba al mexicano que basara su arte en “la *corrección técnica* de los griegos” para poder introducir en el espacio pictórico efectos teatrales tales como “el desbordamiento epidérmico del muro” (95). Oteiza se refería a la solución que Siqueiros sistematizó en *Ejercicio plástico*, un mural experimental realizado en 1933 en Buenos Aires en el que, sin deformarse ópticamente, los vo-

lúmenes de las figuras se distribuyen entre paredes en ángulo o entre las paredes y el plafón o el piso, el tipo de ilusionismo que en la Italia del Cinquecento había practicado el Giulio Romano de la Sala de los Gigantes del Palazzo Te de Mantua.

Pero la querrela principal de Oteiza giró en torno a la hostilidad hacia el arte abstracto que flotaba en el ambiente, ya que él veía en la abstracción “una doctrina rigurosamente racional, válida para la explicación de todo objeto artístico construido en cualquier época y por cualquier pueblo de la tierra” (Oteiza 99). Es de resaltar que el arte abstracto había librado una batalla triunfal en ciertos países de América Latina, no en un país conservador como Colombia. A las revelaciones visuales que Oteiza le hizo a Negret con los contenidos de su biblioteca ambulante, cabe agregar los aportes teóricos sobre el sentido y los alcances de la abstracción, formulados con la beligerancia vanguardista propia de la preguerra.

¿Hacia qué tendía el Edgar Negret de 24 años de edad que leyó y seguramente comentó con su autor la hoy olvidada *Carta*, escrita por un Oteiza de 36 años? Para saberlo, partamos de una definición de carácter didáctico que la *Carta* misma contiene y dice así:

La sensibilidad artística está constituida por una sensibilidad personal y otra de generación. En la sensibilidad personal se heredan los elementos impersonales, lo involuntario histórico, lo étnico y local. La sensibilidad de generación, en cambio, arranca de la política universal de la cultura, y es lo voluntario histórico, lo intelectual y lo buscable (sic), la transformación y los nuevos mitos (77).

La lucidez teórica de Oteiza se reveló cuando explicó que si un hombre puede repetirse, las generaciones no se repiten nunca, razón por la cual el arte tampoco se repite a lo largo de la historia. A la luz

de este planteamiento, se puede reconocer que la sensibilidad generacional de Negret se modeló por las afinidades que tuvo con Eduardo Ramírez Villamizar y Alejandro Obregón, sus contemporáneos en Colombia, pero sobre todo por Oteiza.

Respecto a la sensibilidad personal, Negret era un hijo de la Popayán devota que lo hizo sensible al misticismo. Negret ha reconocido que si en los años cuarenta se sintió cerca “de la religión cristiana” y por eso modeló en yeso *Anunciación* (1948) para posteriormente realizar en hierro un *Ecce Homo* (1949), poco a poco se fue liberalizando y pudo continuar con “la misma idea” pero abierta a “otros dioses y otras religiones y otras cosas que al final hablan de una religión más amplia” (Vásquez 22). Su nuevo sentido de la religión partió del reconocimiento de que la humanidad es portadora de energías psíquicas y espirituales que rebasan el entendimiento y se vuelven misteriosas. De allí que recordara que Oteiza le había enseñado que “al misterio había que arrinconarlo porque el misterio estaba en todas partes pero *no* era misterioso si estaba suelto” (22).

Del misterio surge el mito y el mito es la cimiento de eso que desde los tiempos primitivos el hombre ha considerado sagrado. Oteiza planteó en su *Carta* que el mito redimía a las sociedades y concluyó: “Me parece que en estos momentos históricos, el artista vuelve a asumir la misión de crear los mitos y hasta un modo más eficaz y profundo de utilizarlos” (Oteiza 97). Retengamos la idea de *crear mitos* y planteemos ahora que esa redención, a su juicio, dependía “de una geometría elemental, en la que están sumergidas todas las cosas, y en la que nacen los valores estéticos fundamentales” (100). Para Oteiza, en conclusión, en “el arte nuevo reaparece el misterio como el supremo dominio para la capacidad sagrada de la comunicación del artista” (Oteiza 101).



Édgar Negret, *Dinamismo*.

De Pedro Felipe, trabajo propio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11740523>.

Mito, misterio, sagrado, abstracción y geometría son, de un modo general, las palabras claves del credo artístico del Oteiza, que se estableció en Popayán tras visitar numerosos sitios precolombinos de la América del Sur, credo artístico que Negret hizo suyo y supo llevar a la práctica. El terreno resultó estar abonado de antemano por la proverbial religiosidad de Popayán, de allí que Negret sintiera lo abstracto, pero siempre en función de un tema específico. Al respecto, es diciente una anécdota que el escultor le contó a Samuel Vásquez, su más persistente y lúcido entrevistador:

Un día puse en fila, en mi estudio, todas las obras que tenía y me pregunté cuál era la que tenía un sentido abstracto, es decir, religioso. De golpe descubrí que era la *Anunciación*. ¿Y por qué la *Anunciación*? Por que la *Anunciación* era simétrica. (18)

Obsérvese que la religiosidad no la daba el tema en sí mismo, sino la manera confi-

gurar o componer el tema en el espacio. A Negret le interesaba la geometría por sus connotaciones religiosas intrínsecas, una cualidad que entendió y decidió situar en el centro de sus preocupaciones. Se inscribió así dentro de la corriente espiritual que alentaron las obras abstractas de Malévitch y Mondrian. Pero no se trataba de abrazar la geometría por la geometría, sino de ponerla al servicio de algo que fuera poéticamente superior y por eso precisó:

No creo en sus dictámenes. Necesito mover las formas e introducir en ellas vitalidad y sensualidad. Lo mío no es un triángulo, ni un cuadrado [...], porque me parece muy frío, muy lejano. (González y Escallón 12, 14)

Vitalidad... Sensualidad... Esta declaración del payanés permite comprender que se hubiera apasionado, cuando fue a Barcelona en 1952, por la obra de Gaudí, el arquitecto y místico católico con el que sintió afinidad:

“Me daba la solución de la repetición. Yo estaba muy intrigado con la cuestión religiosa, la cuestión de los cantos. Me interesaba mucho la repetición en la música”. ¿Por qué este interés? Porque gracias a la repetición “la gente caía en éxtasis, una de las formas más universales de lo religioso” (Vásquez 18).

Es de anotar que en el canto gregoriano, cumbre de la música religiosa, las frases sonoras se repiten y suceden con expresiva lentitud, admitiendo variantes tan sutiles que elevan el espíritu y apartan la mente de las contingencias materiales del instante. Negret aspiraba a lograr, en la expresión visual, el efecto de elevación mística que producen las composiciones de un *Allegri*. Consciente de que en la repetición residía la clave, halló la solución perfecta en la utilización de módulos idénticos que yuxtaponía o acoplaba según el tema a desarrollar y el problema espacial que el respectivo tema le planteara.

Arizona: los Indios Pueblo

Negret vivió en Nueva York de enero de 1949 hasta agosto de 1950. Volvió a Colombia y, tras permanecer en Francia y España de marzo de 1951 a septiembre de 1954, regresó a los Estados Unidos con una bolsa de trabajo que le otorgó la Unesco. Además de admirar la arquitectura de Gaudí, en Europa pudo escuchar música medieval en la catedral de Chartres, visitar a Brancusi en su taller de París y modelar en yeso una cierta cantidad de obras simétricas que no consideró afortunadas, de modo que optó por reorientar sus inquietudes yéndose a vivir con los indios pueblo, en el Estado de Arizona. Negret se estableció entre los Navajo en Mesa Verde, donde asistió a una ceremonia chamánica que lo impresionó profundamente, la misma que Jackson Pollock había presenciado en el Museum of Modern Arts (MoMA)

en 1941, cuando un grupo de artistas de esa misma etnia ejecutó en el piso del museo una obra con la técnica que en inglés se denomina *sandpaintin* (Levine y Indyck 319), consistente en dibujar con pigmentos de origen mineral y vegetal sin usar ningún tipo de aglutinante.

Década y media después, Negret asistió a un ritual de sanación en el que un *medicine man* procedió durante toda una noche, luego de administrar los remedios que curaban los males físicos del enfermo, a desalojar los espíritus malignos que, según las creencias ancestrales, aún permanecían en su cuerpo. La ceremonia consistía en lo siguiente: a) la elaboración en el suelo, con pigmentos de todos los colores, de un dibujo abstracto de carácter geométrico cuyos trazos dependen de la enfermedad que se quiere combatir; b) una larga sesión de canto y danza que, ornado con el atavío apropiado, el *medicine man* procede a ejecutar delante del paciente; c) la destrucción total del dibujo, cuyos pigmentos se recogen y arrojan al viento antes de que despunte el sol.

En un estudio de 1999, escrito para el catálogo de la retrospectiva que el MoMA le hizo a Pollock, Pepe Karmel reveló que el hecho de que la ceremonia implicara construir y luego destruir el dibujo influyó al maestro de la pintura de acción. El análisis lo llevó a analizar las capas que se superponían en los lienzos, suerte de excavación arqueológica que hizo revisando los fotogramas de las dos películas que Hans Namuth le hizo al pintor norteamericano trabajando en su taller. Así, pudo documentar que la ejecución del cuadro tenía una fase en la que se construían figuras humanas esquemáticas, seguida de la fase en la que esas figuras quedaban sepultadas por la pintura líquida que el artista seguía arrojando (Kamel 110-115, 124).

Como sabemos que Pollock describía alrededor de la tela una suerte de danza durante el proceso de pintar, resulta oportuno citar a Allan Kaprow cuando afirma que así logró volver “al punto en que el arte estaba más activamente comprometido con el ritual, la magia y la vida” (97). El ritual y la magia son manifestaciones del mundo tribal que subsisten en la civilización industrial y posindustrial que hoy conocemos. En Mesa Verde, Edgar Negret se fijó en los dibujos geométricos y modulares trazados en el suelo, y luego en las kachinas o muñecas que, entre los Hopi y los Zuñi, también tienen poderes de sanación (Tooker 503). Aunque visualmente distintos, combinó de tal modo las dos experiencias que pudo estructurar un lenguaje y definir un estilo.

Una kachina es un objeto tridimensional que podemos mirar como una escultura policromada. Por su morfología, es hierática y simple. En los ejemplos más antiguos, que son los que más aprecian los coleccionistas, se sugieren los brazos, el faldón de la vestimenta, el cuello y la boca con relieves someramente tallados en la superficie rolliza de la raíz de una planta de algodón. Cuando las hay, las orejas son dos tablillas rectangulares de extremos exteriores redondeados que se insertan a lado y lado de la cabeza, el detalle de más proyección en el espacio.

Estimulado por la geometría de la kachina, Negret descartó las piernas y las protuberancias de la muñeca ritual, y concibió su *Kachina* (1957) como una columna de sección cuadrada. Negret diseñó las orejas, por ser protuberantes, como un módulo que enfatizó, multiplicó y superpuso en diferentes niveles. Si consideramos que esta fue su primera construcción en aluminio pintado, es necesario reconocer que estamos en presencia de un acierto visual y técnico que lo marcó para siempre.

Según los aborígenes de Mesa Verde, las kachinas son espíritus mensajeros que habitan en un mundo intangible y sobrenatural “poblado de dioses, semidioses, kachinas, monstruos y ancestros” (Wright 36), que duplica el de la esfera terrenal. Bajo su forma de muñecas, las kachinas se regalan a los niños como objetos destinados a transmitir conocimientos (Flak 7). Quiere decir que la obra inaugural de Negret tenía un contenido simbólico que resultó paradigmático ya que, dentro de su simplicidad, al multiplicar las orejas, introdujo un elemento que repitió con el sentido religioso (léase rítmico) que lo venía obsesionando.

En ciertas festividades, las kachinas son encarnadas por danzantes enmascarados y ataviados del modo apropiado. Apenas se pone la máscara, asegura Wright, el danzante “se vuelve uno con el espíritu que representa” (Wright 42). O sea que deja de ser el vecino que todos conocen para convertirse en la potencia sobrenatural en la que todos creen. Estamos en presencia de un pensamiento mágico. Durante la ceremonia, organizados en grupos, los oficiantes cumplen recorridos precisos por el territorio que habitan para dirigirse a las *kivas* o recintos sagrados donde se concentran para continuar el contacto con las divinidades y los ancestros. Es la razón por la cual, dentro de la serie de los *Aparatos mágicos*, Negret ensambló *La ciudad* (1957), un relieve policromo que a manera de mapa evoca los *cliff dwellings* o viviendas indígenas de la cultura que se conoció con el nombre de Anasazi, con centro en Mesa Verde. Un rasgo notorio de *La ciudad* de Negret, son los tres planos blancos circulares que sobresalen visualmente por el contraste que tienen con el fondo oscuro, claras representaciones de las *kivas*, unos recintos semisubterráneos que se excavaban en el suelo para prácticas de culto.

Kachina y La ciudad ponen de presente que el escultor abstracto colombiano tenía intenciones de representación que no ocultaba, como lo indican los mismos títulos, un enfoque al que jamás quiso renunciar.

Kachina y La ciudad ponen de presente que el escultor abstracto colombiano tenía intenciones de representación que no ocultaba, como lo indican los mismos títulos, un enfoque al que jamás quiso renunciar. Ahora bien, a partir de la idea expresada por Jorge Oteiza de trabajar con nuevos mitos, ¿existen tales mitos en el caso de Negret? Volvamos ligeramente atrás y situémonos en 1953, cuando el artista trabajaba en la isla de Mallorca, España, donde realizó *Señal para un acuario* y otras esculturas en hierro forjado. Negret se inspiró en los diseños de las señales luminosas instaladas en boyas para regular el tráfico de las embarcaciones que transitan entre las islas. Esta fue la primera aproximación del escultor al mundo de las máquinas, producto de su fascinación por el diseño industrial. El crítico neoyorquino Stuart Preston valoró lo que pretendía el escultor cuando escribió: “El microscopio o el periscopio es la forma de la que derivan muchas de estas piezas, mientras que otras recuerdan secciones de aviones” (Edgar Negret, *De la máquina al mito* 77).

Montadas sobre columnas de sección circular, algunos de los trabajos de Mallorca son un ordenado y complejo conjunto de formas que se alzan como advertencias que

sugieren direcciones y sentidos a seguir. Sin embargo, el abordaje de *Señal para un acuario* no es formal, sino poético. Una vez más, el título de la obra da la clave y nos estimula a poner en juego nuestra imaginación, situando mentalmente la escultura dentro del agua, donde dirigiría el deambular de las criaturas que contendría el acuario. La idea es tierna e infantil, es decir, primitiva, incluso lírica. Está planteada con fe en el maquinismo cuando este seguía pareciendo la panacea que libraría a la humanidad de la escasez y la fatiga. De allí que el corte, el doblaje y el ensamblaje de las partes metálicas sean impecables y precisos como ocurre con los objetos mecánicos de fabricación en serie.

La intuición dirigía los pasos de Negret. Su viaje de Popayán a Nueva York en enero de 1949, cuando pasó por una Bogotá que apenas llegaba a los 800 000 habitantes, lo puso de cara a una sociedad en la que la tecnología regía los destinos individuales y colectivos de las gentes. El artista asumió maravillado esa nueva realidad. La asumió como poeta, no como el provinciano que sin sonrojarse admitía ser. Su reacción fue vital, pero también creativa. Nació de una experiencia que solía repetir sonriente:

Cuando llegué a Nueva York, a un provinciano como yo le impresionaron mucho los semáforos. Era increíble que una máquina con luces manejara instantáneamente la conducta de millares de personas. Allí había algo mágico y seductor. Era como una presencia ordenadora de aquella jungla humana (Gonzalo y Escallón 12).

El Jehová del Antiguo Testamento tenía que maldecir, regañar, amenazar y castigar para alcanzar el grado de obediencia que las tres luces de un semáforo conseguían con un guiño en la siempre congestionada Manhattan. Allí estaba el nuevo mito planteado por Oteiza en su *Carta* de 1944. En aquello de hacerse acatar por los hombres, la máquina de luces era más eficaz que el viejo Jehová.

Como semejante acatamiento se lograba sin violentar a nadie, mereció la exaltación poética que es, en esencia, el monumento que forjó en Mallorca a hundir (mentalmente) en un acuario lleno de peces.

El proceso creativo que va de 1953 a 1957, es decir, de *Señal para un acuario* a la *Kachina*, nos revela al artista que alza la frente ante la máquina y se inclina ante el misterio, dos actitudes o dos posiciones que los *Aparatos mágicos* sintetizan con fortuna. Ahora bien, un aparato es un objeto útil del que nos servimos en ciertas tareas gracias a la mecánica, la electricidad, o la electrónica, si es que las tres no coinciden al hacer clic con un botón. Un molino de café, un reloj, un radioreceptor, un teléfono o un computador son aparatos cuya utilidad deriva de su diseño interno, absolutamente lógico y funcional. El aparato trabaja en alianza con las leyes naturales, leyes que el ingeniero diseñador usa a su favor con eficiencia para lograr un propósito determinado. La magia, en cambio, contraría esas leyes. De modo misterioso y por lo mismo inexplicable, haciendo un pase o lanzando un conjuro, el mago logra lo esperado o deseado induciéndonos a la perplejidad y la maravilla porque no hay una relación de causa efecto.

Que un aparato sea práctico y mágico (o lógico y al mismo tiempo ilógico) es una paradoja que le debemos a Negret. Se trata de una imagen tan fecunda en el plano conceptual y tan expresiva en el poético que se volvió el eje de toda su obra escultórica. En ella caben tanto las aplicaciones prácticas que encierra una máquina como los misterios derivados de la religiosidad del escultor. De lo anterior se concluye que las teorías de Oteiza y las ceremonias chamánicas de Mesa Verde confluyeron de modo feliz en la concepción y realización de los primeros *Aparatos mágicos*. En *Art News*, Lawrence Campbell acertó al escribir: “Es una especie de arte neolítico expresando

el espíritu de la edad de la máquina” (*Art News* 79). A Campbell parecía regocijarse que lo nuevo tuviera vínculos con una tradición que remontaba a la prehistoria.

Los temas de un cortador de metales

En adelante, de muchas maneras, los aparatos o esculturas que salieron del taller de Edgar Negret tuvieron un inconfundible acento personal porque elevaban a la categoría de mito, lo que para el común de los mortales era prosaico o carecía al menos de trascendencia espiritual. *Equinoccio* (1957), por ejemplo, es una alusión a la mecánica celeste que poetiza los movimientos de la Tierra y la Luna en torno al Sol. La obra está resuelta como un mapa hecho con una combinación de láminas cortadas de madera y metal, ensambladas y pintadas de diferentes colores. Lo mismo puede decirse de *Tránsito lunar* (1958) y de *Eclipse* (1960). Construido con metal y lámina acrílica, *Eclipse* permite que las partes roten y describan las fases del fenómeno sideral.

Dentro de esta tónica, Negret empezó en 1967 la serie de los *Navegantes*, un homenaje a los albores de la era espacial, cuando la Unión Soviética y los Estados Unidos competían en la entonces asombrosa tarea de poner más y más satélites artificiales en órbita. Las piezas escultóricas que salían del taller del colombiano eran formas susceptibles de ser enviadas al espacio en un misil, para que orbitara y exhibiera su exuberancia barroca. Si en la década anterior había imaginado las formas metálicas metidas en el agua, ahora las imaginaba girando en torno al planeta.

Las máquinas distan de ser exuberantes porque han sido pensadas para que sus movimientos sean precisos, justos, contenidos y prácticos. En ella no puede faltar ni sobrar nada, una condición que a Negret

dejaba indiferente. Al prodigarse, desbordarse y regodearse con los componentes de sus estructuras metálicas, pero dentro de una contención que las hace creíbles, Negret les daba el toque que las situaba en el campo poético que reconoce la existencia de nuevos mitos. Para poder explicarlo, vale la pena recordar, sin acudir al sustento bibliográfico requerido en el mundo académico, el caso reportado en los años sesenta de una comunidad tribal bastante primitiva que, aislada en la selva, veía pasar los aviones. Asombrada por la reiterada y fugaz presencia de aquel objeto volador tan ruidoso, los asombrados testigos armaron una aeronave con ramas y chamizos, una señal de reverencia y respeto a lo desconocido e incomprensible para ellos, pero milagroso y mágico.

Sin apartarse de esta misma línea de conducta, mirando los productos industriales con ojos de primitivo, es interesante constatar que buena parte de la producción de Negret, en los años siguientes, giró en torno a productos diseñados y fabricados por el hombre. Una vez más, los títulos hablan por sí solos. Negret armó estructuras que denominó *Brújula* (1958), *Mapa* (1958), *Máscara* (1959), *Vigilante* ([1959] referido a los satélites espías), *Cabo Kennedy* ([1962] obvia alusión a la plataforma de lanzamiento de misiles recién construida en la Florida), *Edificio* (1968), *Fortaleza* (1968), *Pilotes* (1970), *Torre* (1971), *Escalera* (1971), *Puente* (1972), *Templo* (1974), etc. (Carbonell).

Estos títulos identifican obras individuales que, aunque pertenecen a series específicas, presentan variantes que en general son bastante pronunciadas. Los cambios de composición, aunque radicales, no alteran la base fundamental de la idea puesta en juego. Es de anotar que cuando concibió *Acoplamiento* (1975), término que induce a pensar erróneamente en el ayuntamien-

to carnal, el acontecimiento práctico que lo motivó fue el de los dos satélites artificiales de varias toneladas de peso que, puestos en órbita, entraron en contacto y se acoplaron con la más absoluta precisión, proeza técnica que maravilló al escultor cuando se produjo por primera vez en la historia y puso a trabajar su imaginación de primitivo. Dos voluminosos módulos idénticos, dispuestos en simetría invertida, se tocan en una suerte de beso mecánico que la tornillería hace posible.

Con excepción de *Máscara*, un tema reiterado a lo largo de los años que Negret asoció siempre a los mitos y ritos de todas las culturas y tiempos, los demás temas están relacionados con la cartografía y con creaciones propias de la arquitectura, la ingeniería civil, la ingeniería mecánica y la ingeniería aeroespacial. Con el tiempo, el artista incorporó a su acervo temático los productos de la ingeniería hidráulica, las medidas de tiempo y espacio, la actividad textil y la heráldica.

El escultor se había impuesto la tarea de expresar la fuerza espiritual y en el fondo secreta de las cosas que el ser humano concibe y diseña con propósitos utilitarios. Llámese torre o puente, reloj o tejido, código o acueducto, prima la función que cumplen en la práctica. Su fuerza espiritual está ahí, pero nos resulta secreta. Solemos apreciar este tipo de objetos en la medida en que nos sirven, tras lo cual solo a veces nos fijamos en su belleza exterior, pero sin hacer el intento de penetrar en las mecánicas de su poética interior. Desentrañar y revelar esa poética fue la motivación del escultor Edgar Negret. De allí que representaciones naturales como la luna y el sol, o el maíz y la flor, sean aparatos. Y que todas sus creaciones quedaran convertidas, por artes del demiurgo plástico que se propuso ser, en aparatos mágicos. ■■

Referencias

- Carbonell, Galaor. *Negret - Las etapas creativas*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1976.
- Gamboa Hinestrosa, Pablo. *La escultura en la sociedad agustiniana*, Ediciones CIEC, Bogotá, 1982, 25.
- González, Ángela María y Escallón, Ana María, “Todo Negret en el MAM. Homenaje al viejo mundo americano”, *Magazín Dominical de El Espectador*, n.º 221, junio 21 de 1987, 12-14.
- Karmel, Pepe. “Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth, en Varnedoe y Karmel, 110-124.
- Levine, Elizabeth and Indyck, Anna, “Chronology”, en Kirk Varnedoe with Pepe Karmel, *Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art, New York, 1999, 319.
- Oteiza, Jorge. “Carta a los artistas de América —Sobre el arte nuevo en la postguerra”, *Revista de la Universidad del Cauca*, Colombia, n.º 5, Popayán, diciembre de 1944, 75.
- Tedlock, Dennis. “Zuni Religion and World View”, en *Handbook of North American Indians*, Smithsonian Institution, Washington, 1979, 503.
- Tooker, E. “Masking and Matrilineality in North America”, *American Anthropologist*, vol. 70, n.º 6, December 1968, 1170.
- Vásquez, Samuel. “Negret, de milagro en milagro”, *Magazín Dominical de El Espectador*, n.º 576, Bogotá, 15 de mayo de 1974, 22. La entrevista ha sido compilada en Vásquez, *El abrazo de la mirada*, Medellín, Fondo Editorial, 2007. Tomado de *Art News*, vol. 58, n.º 7, New York, November 1959 y compilado en 1957-991, 79.
- Wright, Barton. “Kachina Dolls, Myths and Ceremonies of the Hopi Indians”, en *Esprit Kachina*, catálogo, Galerie Flak, París, 2003, 36.

ÓMAR ARDILA

Escritor y crítico de cine.

El cinematógrafo nunca ha querido producir un acontecimiento, sino en primer lugar una visión... y es que la vida no ha devuelto a las películas aquello que les había robado. Solo la mano que borra puede escribir la cosa verdadera.

J. L. GODARD

Resulta compleja la reflexión en torno a un concepto que no cuenta con una enunciación aceptada masivamente, más aún, cuando sospecho que detrás de ciertas categorizaciones se esconden intereses que buscan aproximarnos a formas unívocas de pensamiento. Sin embargo, es esa falta de univocidad la que me permite ampliar las indagaciones hacia otras maneras de mirar, pensar y sentir. Eso es lo que intentaré realizar a lo largo de este texto sobre el “cine colombiano”.

Fueron múltiples las inquietudes que me surgieron desde el inicio para aproximarme a esta materia, pues es innegable que el interés por el cine en Colombia ha tenido un crecimiento notable en los últimos años, tanto por la proliferación de festivales y muestras como por el surgimiento creciente de escuelas de formación. Asimismo, cada vez surgen más investigaciones sobre el cine colombiano desde perspectivas mayoritariamente asociadas con las ciencias sociales. Desde la instancia institucional, luego de la promulgación de la Ley 814 de 2013 (Ley del cine), se ha venido consolidando una dinámica permanente para brindar apoyos por medio de convocatorias anuales a la producción

nacional y a la circulación de diversos materiales audiovisuales.

Frente a las anteriores inquietudes, decidí elaborar un texto apelando, por un lado, al lugar común de rastrear la “identidad nacional” que se ha intentado representar desde el cine y, por el otro lado, deteniéndome en tres filmes que precisamente no hacen parte de esas obras canónicas que figuran como las más representativas del cine colombiano; esto con el ánimo de mostrar cómo en cuestión de identidades se han empezado a generar algunos tránsitos, los cuales ayudan a desnudar esa “visión ideal” de lo que sería la identidad colombiana.

Atisbos de identidad nacional en el cine colombiano

Desde las primeras producciones realizadas en Colombia, se empezó a configurar una idea de identidad que conducía a mostrar cierta visión exaltada y positiva del territorio nacional. Esto coincidía con la perspectiva aglutinante de lo nacional que se buscaba desarrollar en la segunda década del pasado siglo por medio de referentes institucionales; y aunque hasta el momento no había ni asomos de una industria cinematográfica colombiana (algo que cien años después no ha logrado construirse), sí se aprovechaba el estatuto de la imagen que empezaba a circular mayoritariamente a través de las “imágenes en movimiento”

como vehículo que ayudara a delinear un bosquejo de nación. Y por la misma razón, se trataba de ocultar aquello que no correspondía con esa mirada institucional, como es el caso del que es reconocido como primer filme argumental *El drama del 15 de octubre* (1910-1920), del cual se dice que desapareció por la censura debido a que mostraba a los asesinos del general Rafael Uribe Uribe; algo que ya habla mucho de lo que realmente quería mostrarse como propio de la nación. Qué ocultar y qué mostrar definían la lógica de los imaginarios nacionales desde el estamento gubernamental.

En el texto *Miradas esquivas a una nación fragmentada* de Nazly López, se identifican tres filmes representativos de esos primeros años y se analizan tratando de ubicar esos rasgos definitorios de lo nacional, sin olvidar que fueron los extranjeros los que primero se preocuparon por hacer cine en Colombia. En *Bajo el cielo antioqueño*, se toma el territorio (Antioquia) como punto de partida y los referentes simbólicos que le hicieron eco a esa idea de nación que se promulgaba, con la cristiandad como soporte. La identidad se genera desde lo regional específico, convirtiendo a la región en el centro. Este drama romántico costumbrista desnuda el apego por lo tradicional, derivado de las creencias religiosas. Asimismo, elogia la irrupción de la modernidad de la mano de ciertas prácticas productivas a mayor escala. Son identificables además los referentes patriarcales (padre, sacerdote, juez) como vehículos potenciadores del Estado, el cual, finalmente, todo lo subsume. Y por supuesto, hay un claro distanciamiento del “otro”, del diferente, del que no hace parte del lugar de élite desde donde se construye la película.

Por su parte, en *Alma provinciana*, se crea la idea de nación estructurada a partir de *lo social*, desde las diferencias de clase entre ricos y pobres; desde las jerarquías y

las relaciones de poder. La identidad nace a través del uso del “lenguaje popular”, que es más englobante y menos excluyente. La autoridad y las jerarquías surgen del posicionamiento económico. En este caso, lo ajeno ya no es diferente, sino que se incluye reconociendo su diversidad, aunque no sea del todo aceptado. En *Garras de oro*, el vínculo con la idea de nación se da por medio de referencias a simbologías universales que exaltan las nacionalidades (himno, escudo, bandera). De ahí que lo que se busca generar es un discurso nacionalista que se levanta contra el despojo que padece un territorio y las consiguientes violaciones a la soberanía nacional. Curiosamente, quienes aquí propician ese discurso nacionalista son extranjeros; no hacen parte de ese pueblo expoliado y, por el contrario, aducen ese hecho a la precariedad de los gobiernos de aquella nación. Las palabras de conciencia nacional son proferidas por un extranjero, mientras que el pueblo (ausente) asiente silenciosamente. Es una manera de enrostrarnos cómo el desinterés en nuestras propias problemáticas ha sido un claro referente de nacionalidad, concepto que en este caso se asimila con el de patria.

A pesar de los intentos de bosquejar una identidad nacional a través del cine (temática que sigue siendo notable en los estudios historiográficos que se adelantan desde la región latinoamericana), es importante resaltar lo problemático que resulta hoy día hablar de “cines nacionales”, cuando el cine desde sus orígenes ha sido transnacional, lo cual cada vez es más evidente en el mundo de la globalización. Además, es oportuno pensar a partir de lo que nos propone Pedro Adrián Zuluaga, para quien “el cine, antes que generar identidad, genera ‘memoria no oficial’, pensamiento crítico” (Zuluaga). No hay que olvidar que la búsqueda de puntualizar los cines como nacionales es algo

que tiende a desaparecer en otros lugares, especialmente en los europeos.

Poco a poco se nos hace imperativo volver a interrogarnos sobre la categoría “cine colombiano”, y tratar de desentrañar qué es eso que lo define. La pregunta con matices positivistas y con bases cuantitativas que ha recogido el canon, se respondería con cierta evidencia, puesto que hay películas realizadas en este territorio ¿pero es esto suficiente? Zuluaga sostiene que tal categoría va más allá de un corpus de películas o de ciertas “identidades” nacionales; que tiene que ver más con discursos cuyos significados son cambiantes. Por eso, él considera que el cine colombiano es y debe ser cada vez más “difícil de definir”. Por tal razón, antes que buscar respuestas esencialistas, es más interesante analizar la producción textual que se ha hecho en el país para identificar las lógicas y los intereses que las movilizan. En ese sentido, el libro *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*, del citado autor, aporta muy buenos elementos al ubicar los intentos que se empezaron a generar desde los años 50 para “pensar el cine colombiano”. Algunos de esos esfuerzos son: la creación del Cine club de Colombia, la edición de las revistas *Guiones* y *Cinemés*, los primeros proyectos de ley para la industria cinematográfica, la crítica de Valencia Goelkel, Gaitán Durán y García Márquez en los grandes medios, el surgimiento de la Cinemateca Distrital, y más adelante (años setenta) la preocupación por definir los intereses del cine colombiano desde diversos estrados.

Uno de los argumentos más utilizados cuando se piensa en la identidad nacional a través del cine se refiere a la ausencia de crítica cinematográfica en Colombia. Frente a esto, Zuluaga afirma que “sí ha habido crítica en el cine colombiano y reflexión sobre sí mismo y que lo importante de ver es desde dónde se ha escrito”. Por ejemplo, mues-

tra cómo en el libro de Georges Sadoul aparece una referencia muy sucinta y a la vez imprecisa del cine producido en nuestro país. De allí parte la visión que difundía Carlos Álvarez: una mirada limitada que solo aceptaba el documental, el formato de 16 mm y el bajo presupuesto, como una manera de enaltecer desde tal medio la lucha antiimperialista. Zuluaga también refiere el trabajo de Hernando Salcedo Silva, el cual busca hacer una reconstrucción histórica a partir de las voces que daban testimonio de una época (1897-1950) en la que se consumía cine, principalmente extranjero, y se generaban dinámicas alrededor del mismo. Luego cita los trabajos de Hernando Martínez Pardo y Jorge Nieto; Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez. Además, elogia la labor de los cineclubes y la Cinemateca Distrital en su intento por buscar “heroicamente” el cine colombiano perdido para poder hacer la reconstrucción historiográfica. Asimismo, tiene en cuenta los estudios de Andrés Caicedo, Umberto Valverde y, más adelante, de Luis Alberto Restrepo.

Es interesante revisar lo que se ha escrito sobre cine colombiano, y corroborar que no es tan poco como usualmente se cree. No solo se han desarrollado estudios desde el interior, sino que en algunas academias extranjeras también se han realizado investigaciones sobre nuestro cine, tal como lo ha documentado Juana Suárez¹. Sin embargo, es importante resaltar que existe un lugar común en la producción textual sobre cine en Colombia: el triunfo de las investigaciones provenientes de las ciencias sociales (básicamente historiográficas) frente a los estudios orientados desde las ciencias humanas que logren ahondar en problemas estéticos, epistemológicos y teóricos. Eso ha

1 “Miradas desde el norte: la academia estadounidense y el cine colombiano”, en *Cuadernos de cine colombiano* (Cinemateca Distrital, 2008).

definido un interés prioritario (en cuanto a objeto de análisis) por los filmes que tienen una temática preferencial hacia cuestiones sociales, mientras que las obras que han estado más preocupadas por la forma, se las ha pasado por alto. Francisco montaña, editor del libro *Cómo se piensa el cine en Latinoamérica* (publicado por el Observatorio Latinoamericano de Historia y Teoría del Cine), advierte en la presentación que hace del mismo, que los artículos allí publicados no responden a esa pregunta inicial por la cual fueron convocados. Esto coincide con el análisis que hace Lauro Zavala, refiriéndose en general a la realidad de los estudios sobre cine en Latinoamérica, cuando dice:

Parece seguir dominando el uso del cine con fines disciplinarios o instrumentales por sobre los fines interpretativos y analíticos desde una perspectiva estética, interdisciplinaria y transnacional. En otras palabras, el estudio del cine en la región sigue estando dominado por el interés que tiene como industria cultural (en las carreras de comunicación) más que como una forma de arte.

Antes de cerrar esta primera parte, quiero volver al concepto de identidad para destacar que aunque este originalmente se ha asociado con la idea de estado-nación, en los últimos años el término ha tomado otras variantes que se desprenden de aquella mirada esencialista. En palabras de Stuart Hall, la identidad ahora debe ser pensada como “el proceso de sujeción a las prácticas discursivas”. Es decir, la vinculación con uno u otro discurso (que a la vez también es cambiante). Evidentemente, esta posición se ubica en el ámbito del lenguaje, el cual remite a imágenes, predicados y símbolos comunes. De esta manera, tal como lo anota Manuel Silva, lo importante es saber de dónde provienen los discursos que crean la identidad, cómo imaginamos nuestra propia identidad y cómo creamos ese tipo

de ficción en nosotros mismos. Por eso, cuando miramos hacia el cine colombiano, podemos constatar que desde sus inicios se buscó retomar un discurso oficial como vehículo idóneo para configurar las imágenes que le darían vida a las representaciones individuales y colectivas. Esto ratifica el papel del cine en los países latinoamericanos a principios del siglo xx para afianzar el sentimiento de identificación con lo nacional.

Actualmente, la identidad ha dejado de ser algo inamovible o suprahistórico para volverse contingente. Entonces, es válido decir que la identidad se hace transitoria y que es más preciso hablar de identidades. Siguiendo esta línea, nos adentraremos en tres filmes realizados por colombianos, en los cuales encontramos otras miradas sobre lo nacional.

Mirar el archivo para volver a pensarnos

El ensayo documental *Cesó la horrible noche* (2013) de Ricardo Restrepo retoma un discurso que se ha hecho canónico en el cine colombiano, aquel que asegura que nuestro cine versa sobre la “realidad”, que hay una marcada tendencia hacia el “cine social”, que se ha utilizado el cine como un espejo en el que miramos nuestras problemáticas (*nuestra larga noche*) como país. Pero ¿qué tipo de realidad es esa que se cree ver? Si retomamos a Walter Benjamin cuando dice que lo que el cine posibilita no es una *reproducción* de la realidad, sino una *producción* de la misma, nos surge inmediatamente la inquietud de saber si realmente el cine colombiano se ha preocupado por producir esa nueva percepción de la realidad o si simplemente se ha quedado en la antigua búsqueda estética de la *representación*. Creo que es prematuro aventurar una respuesta, pero quizás, al mirar el trabajo de Ricardo Restrepo y los otros dos que analizaremos en este escrito,

“La violencia comenzó hace cinco siglos, pero ese día quedó registrado en la historia colectiva de Colombia”. Y el director se pregunta “¿Cómo explicar esta barbarie y la injusticia desde un relato familiar?”

podamos encontrarle algunas fracturas a ese discurso canónico de la representación.

En *Cesó la horrible noche*, desde los créditos iniciales, se escuchan unos breves fragmentos del himno nacional, los cuales son matizados por el epígrafe de William Ospina en el que se pregunta sobre cuál sería la horrible noche que cesó a finales del siglo XIX, cuando se escribió dicho himno. Enseguida, ondea la bandera al fondo de la imagen. Evidentemente, se alude a unos referentes básicos de nacionalidad que no se quedan en la lectura ligera, sino que intenta complejizarlos a partir del encuentro con la potencia de los archivos filmicos. Luego de ubicar la ciudad de Bogotá como espacio central, se remite a las filmaciones hechas por el padre del autor (el médico Roberto Restrepo) en abril de 1948. En el trasfondo, continúan los coros agónicos de otros fragmentos del himno, mientras se intercalan imágenes de interiores que nos dan una idea de cómo eran las casas de la época hasta centrarse en un plano cerrado sobre una de las placas conmemorativas de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, la que reposa en el sitio donde fue acibillado el caudillo liberal. En ese momento, la voz del narrador nos anuncia el punto de partida de la reflexión filmi-

ca: “el asesinato de un hombre nos grabó una fecha en la memoria del desastre: 9 de abril de 1948”. (Una bandera raída y ensangrentada forma una cruz sobre el piso). “La violencia comenzó hace cinco siglos, pero ese día quedó registrado en la historia colectiva de Colombia”. Y el director se pregunta “¿Cómo explicar esta barbarie y la injusticia desde un relato familiar?”.

Frente a ese cine social colombiano tan inmediatista, concentrado en problemas coyunturales, el director se propone mostrar una visión más amplia que vincule las problemáticas dentro de un proyecto macro, el cual sí podría entenderse como de “nación oficial”. Es a partir de los archivos filmicos y de los textos del abuelo (realizados hace más de 65 años) que se hace la indagación. El abuelo viajó de Manizales a Bogotá a fines de la II Guerra Mundial. Su entorno correspondía al de una alta clase social. Era un intelectual decepcionado de su patria, que descubrió el poderío de los otros por medio de sus filmaciones. Esos otros que desde los cánones oficiales no eran “dignos de ser filmados”. Su gran interés era el de mostrar las profundas distancias (de los privilegiados y los de a pie) por medio de panorámicas de las ciudades, de imágenes etnográficas de los lugares visitados (donde reside el “gran valor” de ese país ignorado), de los campesinos (para ese momento la mayoría de la población) entre quienes se iniciaría el fuego, la desolación y la barbarie luego de que tres tiros encendieran a una nación gracias al fanatismo de los partidos y a la gran crisis sociopolítica que pareciera no tener fin. Aquí valdría la pena preguntarnos si es la “violencia política” la que nos define como país, y si debemos mostrarla casuística y permanentemente como ha sucedido en gran parte del cine nacional. ¿Hasta qué punto esto es inmovilizante? Porque es cierto que mostramos. ¿Y luego qué pasa? ¿Dónde está la poten-

cia del movimiento social que trasciende la mostración? No es que se esquite la denuncia, pero es hora de ir más allá, tal como parece que lo propone Ricardo Restrepo.

En cierto fragmento, quizás onírico o utópico, imágenes ralentizadas nos muestran una manifestación con banderas rojas corriendo hacia un indeterminado horizonte (¿acaso es el triunfo de la angustia o de la desesperación?) y la voz de una alocución en *off* nos presenta el avance del movimiento gaitanista (que no liberal, aunque fueran éstos segundos los beneficiados con la muerte de quien muy seguramente les habría quitado el poder): “Apodérense del gobierno... viva el partido liberal... a las armas...”. Luego, un inteligente cambio de perspectiva nos muestra imágenes que ahora abordan a los manifestantes de espaldas, teniendo ya un horizonte definido: el centro de la ciudad, el corazón del poder. De nuevo se hace un necesario corte para mostrar lo que realmente vio el doctor Restrepo al otro día: los cuerpos desmembrados, calcinados, las casas destruidas y, en medio de la calle, unos transeúntes que miran la cámara con distancia, sabiendo que son poseedores de su propia mirada, de su terrible desgarramiento. Como bien hace notar Edgardo Gutiérrez, el cine ha cambiado la “percepción de lo real”, en adelante, la identificación con la cámara se hizo algo cotidiano, el estatus de voyeur se arraigó y de ahí el crecimiento del gusto por mirar y ser mirado (Gutiérrez).

La reflexión de Restrepo evidencia el triunfo de la muerte, sobre todo por el desbocamiento de la turba que condujo a que se mataran entre ellos mismos. Es por eso que hoy seguimos sin entender ese terrible contraste ¿Dónde quedó el sueño de la revolución, la posibilidad tan cercana para el cambio? Quizás una de las últimas secuencias nos brinde una mirada certera cuando tras retroceder las imágenes se vuelve al

plano con la bandera raída y tirada en el piso, mientras el cuerpo de un militar se exhibe tratando de protegerla. Al final, el director nos aclara el alcance de su búsqueda, antes que buscar conclusiones se propone generar más interrogantes, pues es consciente de que aunque se vuelva a un hecho real, toda descripción que se haga de él es incompleta. Por eso, prefiere cerrar con una triste dedicatoria que acompaña el regreso de un soldado en medio de los escombros: “a la zozobra por la suerte de esta patria futura, con la infinita vergüenza de ver lo que somos”.

Finalmente, me parece oportuno entrelazar la búsqueda del filme con la reflexión teórica de Pasolini, quien proponía pensar el mundo de lo *real* más allá de la *realidad*. Es decir, representar lo irrepresentable, teniendo en cuenta que el filme crea una realidad (su propia realidad) incluso formal, pero no cuenta, como en la literatura, con una realidad ya definida (la lengua) sobre la cual trabaja acogiéndose o subvirtiendo sus códigos. Pasolini también afirmaba que la realidad habla por sí misma a través de su sistema de signos, lo mismo que el cine. “¡La realidad es un lenguaje! Lo que hay que hacer es la

Pasolini también afirmaba que la realidad habla por sí misma a través de su sistema de signos, lo mismo que el cine. “¡La realidad es un lenguaje! Lo que hay que hacer es la semiología de la realidad; no la del cine”.

semiología de la realidad; no la del cine”. La realidad se habla a sí misma, y el cine se encuentra en medio de esa conversación para dar cuenta a través de su mecanismo, de cómo el arte tiene una presencia directa en la conformación y el cambio de la realidad. Por eso, es importante hacer la diferencia entre *reflejar* la realidad y *escribir* la realidad. Ese *reflejar*, tan acogido como herencia del neorealismo (en una lectura chata de ese movimiento), conduce a una ligereza ingenua que no permite evidenciar el artificio que siempre está detrás de una creación cinematográfica. Por su parte, *escribir lo real* es saber que no hay un código definido; hay infinitas expresiones de lo real, y el cine nunca logrará juntarlas todas, al contrario; producirá recortes de esa realidad. Esta, aunque arbitraria, es la mejor manera de que lo real logre mostrarse. La imagen está vinculada con la realidad, pero de ninguna manera separada de ella. Pero no es una representación de esta, la imagen es realidad, está en “su construcción, la configura, le da sentido, percepción y le otorga valor (significación)” (Pasolini).

La distopía en la reflexión de Oscar Campo

En el trabajo experimental de Oscar Campo, *El proyecto del diablo* (1999), se transita por la desnudez envolvente del monólogo que no le teme a pasar de lo onírico a la vigilia en un mismo acto. El personaje que nos cuenta su historia es presa de un sueño que le genera pánico y lágrimas al ver cómo unos tipos lo matan y lo lanzan al río Cauca. Tal personaje, que puede ser apenas un recorte de periódico deambulando por algún charco de la calle o un cuerpo roto que nos enseña sus heridas y sus múltiples tonalidades, nos plantea de entrada una distópica pregunta: ¿es la cloaca nuestra casa? ¿Nuestro destino, la vida en un basurero, en medio de cucarachas y virus mutantes? Más

arriesgado y provocador no podría ser este punto de partida.

El director, en efecto, sabe de la potencia de la imagen en “la sociedad del espectáculo”, aquella que promueve un tipo de imagen que es, justamente, aquello que no vemos; que se relaciona con la lógica del capitalismo, la cual verifica, garantiza y reafirma lo ya determinado, lo ya producido. Por su parte, la apuesta de Oscar Campo es por enfatizar en eso que no queremos ver, luego de corroborar que “las cosas podrían ser peor” y que “el maldito acecha”.

Recordemos que para filósofos como Gilles Deleuze o Stanley Cavell, el cine primero que ser “arte” es “pensamiento”, y por eso, antes que concentrarse en la estética, se preocuparon por el pensamiento que el cine generaba. Más aún, por el vínculo que la estética configuraba con la política y las preocupaciones del siglo xx, en principio. En un sentido similar, Campo nos lleva a pensar con su ensayo experimental en un referente de identidad que se configuró desde lo regional en un año específico: Cali, 1956. El personaje se define como “un cáncer del 56” que “viene de mala sangre” y que “tiene la sangre caliente”.

Recurriendo a documentos de archivo (periódicos que exhiben las tragedias) y al entrelazamiento del fuego con los cuerpos orgiásticos y los sonidos electrónicos, se establece un ritmo vertiginoso, a veces cortado por encerramientos de algunos planos que expresan el ensimismamiento del contradictorio y sentencioso personaje. Su relato nos lleva por distintos momentos que dejaron huella en la historia personal. En la década de 1968, se dio la apertura de la ciencia en el colegio a la química en la universidad para preparar explosivos y encabezar las marchas. En ese momento, todo era diversión y fácilmente se acogían los sueños colectivistas, que luego trajeron su propio desencanto con “fórmulas del miedo

a la vida... del odio a la vida”. La explosiva lectura de Bukowski y Deleuze, combinada con el bazuco y los barbitúricos, hicieron que “todo se fuera a la mierda” y que se le despertara la pasión por los antros y por enmendar la realidad: “destruirlo todo para cambiarlo todo”. Es así como en la década de 1970, deja atrás las ideas arcaicas de Dios y de la moral para ser parte de una “hermandad libertaria” que fabrica drogas en el Chocó. En ese lugar, todos están infectados con el virus B3 que causa frenesí sexual y la muerte en medio de convulsiones eróticas. Paradójicamente, con este virus se llega a la inmortalidad. Se vive hasta los 30 años y se muere asfixiado frente a una pareja que esté copulando, para que el espíritu del engendrado reciba el alma del moribundo. En la década de 1980, se entrega al sueño americano, llega a los suburbios de Nueva York y en 1984 conoce las cárceles por traficar drogas. Allí pasó 12 años, luego vuelve a Cali, donde encuentra todo muy cambiado debido a la efervescencia por el dinero del narcotráfico (¿la nueva identidad nacional?). Entonces, se vincula con una oficina de sicarios, allí de nuevo recibe el llamado del maldito, aunque este ya estaba agotado, perturbado y no creía mucho en su proyecto. En esa nueva situación es cuando se vuelve realidad el sueño del comienzo: dos tiros y al río Cauca para luego despertar en un basurero y cerrar la elipsis narrativa.

Sin duda, Oscar Campo nos propone una poesía que se ubica más allá del abismo, en el infierno. En ella, se honra al señor de las abominaciones y se lucha contra los señores que gobiernan desde Roma hasta la Casa Blanca, pero también contra Lucifer, que ama al hombre de la tierra y busca crear paraísos industriales, es decir, basureros de desechos. La identidad nacional es “una colección de tragedias”, cuyos principales causantes son los cerebros de una generación que dizque “buscaban un mejor futuro

para la sociedad” y nos dejaron sin horizonte distinto al del maldito que nos espía desde cualquier lugar. Una de las sentencias finales del filme es sumamente reveladora: “nada mejor que la podredumbre para una joven forma de vida que quiere abrirse campo a como dé lugar... lo pujante y lo reluciente es lo que mejor se congratula con la mierda”.

Buscando identidades en la diáspora

El tercer trabajo que se reseña, circula en las vertientes del documental, aunque es más una obra de autor que reflexiona sobre el quehacer artístico. Se trata de *El encanto de las imposibilidades* (2007) de Nicolás Buenaventura. Aunque la producción es francesa y el tema pareciera no tener nada que ver con nuestra realidad, la génesis del proyecto tiene lugar en Cali, la ciudad natal del director. Allí el realizador tuvo el encuentro con el *Cuarteto del fin de los tiempos* de Olivier Messiaen, y desde el principio sintió un encantamiento que en adelante fungió como deseo para profundizar en el poderío del arte, en la fuerza de la imagen artística que no es exclusividad de lo visible. En cuanto a la identificación del filme con Colombia, Buenaventura es enfático: la obra “fue escrita y pensada en Cali, tiene una mirada que es de acá, y el público así lo siente, me lo dice. Siente que la película habla de ellos, de este país, de lo que aquí pasa” Esto me lleva a recordar la pregunta de Luis Ospina en *Oiga Vea* (1971), referente a “¿qué es el cine oficial?”. Y es, entonces, cuando evidenciamos que en el cine colombiano ha existido un canon que define una manera de investigar, analizar, generar discursos y, en última instancia, legitimar una forma de ver el país.

Retomando a Rancière, para quien las imágenes del cine son ante todo “operacio-

nes; relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto”, se nos facilita sentir de manera especial la entrada del filme, con el encuadre de una mola (tejido indígena) y la ubicación del lugar desde donde surge la búsqueda: “Vivía en Cali, Colombia, hace muchos años... la guerra ya estaba presente”. Con la mirada de este “país que se ha hecho a tiros” como fondo, pensamos la guerra en la política internacional. Recordemos que el arte se consolida cada vez más como el tema central de la filosofía política, debido a su carácter emancipador de las masas que, desde la modernidad, se han convertido en sujeto político, tal como lo exalta Sloterdijk. Aquella música de Olivier Messiaen era un acontecimiento para el director. Tenía, mientras la escuchaba, la sensación de escuchar una historia bien contada. Al indagar, descubrió que fue compuesta por cuatro prisioneros en la II Guerra Mundial. La pregunta casi obvia que enseguida surge es: ¿cómo se puede crear una pieza tan profunda y mística en semejantes condiciones? Quizás Godard nos pueda aportar algo desde sus historias,

cuando nos habla de la existencia de la imagen en dos movimientos: como una “singularidad inconmensurable” que tiene su vida autónoma, su presencia visual; y como una “operación de puesta en comunidad”, de establecimiento de puentes para darle vida a una *historia* común.

Buenaventura inicia el recorrido hacia Silesia, el lugar donde quedaba el campo de prisioneros de Görlitz, y se adentra en las ruinas con la ayuda de un exprisionero que trata de ubicar y revivir el lugar las huellas. Los cortes nos ponen de cara a la interpretación del cuarteto que sucede en una sala de conciertos y que se intercalan con imágenes de archivo de la guerra y la entrada en *off* de la voz de Messiaen, la que nos cuenta cómo, en una salida al bosque y tras escuchar el ímpetu del canto de los pájaros, decidió escribir la pieza musical. Desde allí, los pájaros serían una presencia permanente en su obra, pues para él, ellos eran el “símbolo de la libertad”. Otros exprisioneros describen el encarcelamiento y Messiaen vuelve para decirnos que “si compuse este cuarteto fue para evadirme de la nieve, de la guerra, de la prisión y de mí mismo”. Tratando de



revivir ese particular episodio creador, Buenaventura intenta una reconstrucción de la primera presentación que tuvo lugar en el campo de concentración ante los otros detenidos. A los músicos se les viste con el uniforme de los prisioneros de guerra, y se intenta adaptarles los instrumentos a las condiciones que debieron tener allí. En fin, se intenta una interpretación casi imposible, pues además de las difíciles condiciones materiales, no hay que olvidar que se trata de una obra que produce un sufrimiento obligatorio para quien la interpreta, pues es o muy lenta o muy rápida; Messiaen la asoció con el tiempo que aún le quedaba de encierro, a sabiendas de que era indefinido. Buscaba borrar los tiempos idénticos para producir un ambiente de intemporalidad similar al del estado del sueño.

El filme está construido a partir del ritmo que le da el cuarteto. Es una evocación dictada por la fuerza de la música, por la complejidad de algo que parece tan sencillo. Busca pensar la guerra, el arte, la vida, y sentir la *ausencia* (nuestra identidad en la diáspora), como en el último plano, donde desaparecen los músicos, los espectadores, las sillas, y solo queda la música: la imposibilidad vencida. Buenaventura nos dice sobre su filme: “Yo quiero que hable de cómo los

seres humanos necesitamos del arte, el arte no es una diversión, no es un lujo, es tan vital como respirar, como comer. El mundo no lo podríamos pensar, no podríamos pensarnos a nosotros mismos sin el arte. Si estamos es una situación tan compleja en este país, es porque hay poco interés en el arte, en la cultura, en la educación, que son esenciales”.

Como el presente texto ha girado en torno a la noción de identidad en nuestro cine, con sus respectivas variantes y tránsitos, quiero retomar, para terminar, la idea de Edgardo Gutiérrez, quien nos dice que quizás en un cine donde lo narrativo y lo clásico no sean lo prioritario, se encuentre lo fundamental de una cinematografía nacional. En un cine donde lo importante sea la percepción de los objetos en su pregramaticalidad, que aparecen como imágenes y sonidos. Donde haya un detenimiento en las texturas, las formas, los colores, los rostros, las particularidades de los objetos y de los escenarios en su materialidad, las señales del tiempo en el cuerpo, el color de la piel, el caminar y los gestos. Es decir, cuando el cine se haya desprendido de la necesidad de narrar para alinearse con el deseo de describir, de mostrar la imagen material de la naturaleza, el ritmo de un paisaje geográfico o de un paisaje humano. ■

Referencias

- Buenaventura, Nicolás. Entrevista publicada por el periódico *El Tiempo* (versión virtual). 20 de septiembre de 2009. <https://goo.gl/rYcpf4>.
- Godard, Jean Luc. *Historias del cine*. Gaumont, 1988-1998.
- Gutiérrez, Eduardo. *Cine y percepción de lo real*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.
- Silva, Manuel. “La identidad nacional como producción discursiva y su relación con el cine de ficción”. *Revista Nexus Comunicación*, 9. 2011.
- López Díaz, Nazly. *Miradas esquivas a una nación fragmentada – Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Cinemateca Distrital, 2006.

- Montaña, Francisco (editor). *Cómo se piensa el cine en Latinoamérica – aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Herético*. Córdoba: Brujas, 2005.
- Ranciére, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Suárez, Juana. “Miradas desde el norte: la academia estadounidense y el cine colombiano”. *Cuadernos de Cine Colombiano*. Cinemateca Distrital, 2008.
- Zavala, Lauro. *La teoría del cine en la región iberoamericana y los problemas de la insularidad regional*. Ponencia presentada en el Encuentro Latinoamericano de Investigadores de Cine. Universidad Nacional de Colombia - Ministerio de Cultura, 2010.
- Zuluaga, Pedro Adrián. Cine colombiano e identidad cultural: respuesta a una estudiante, publicado en el blog “Pajarera del medio”, 2012. Web: <https://goo.gl/1VMaAc>.
- Zuluaga, Pedro Adrián. *Cine colombiano: Cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo - Cinemateca Distrital, 2013.

CARLOS ARTURO GAMBOA B.

Licenciado en español y literatura. Especialista en gerencia de instituciones educativas. Escritor, poeta y docente universitario.

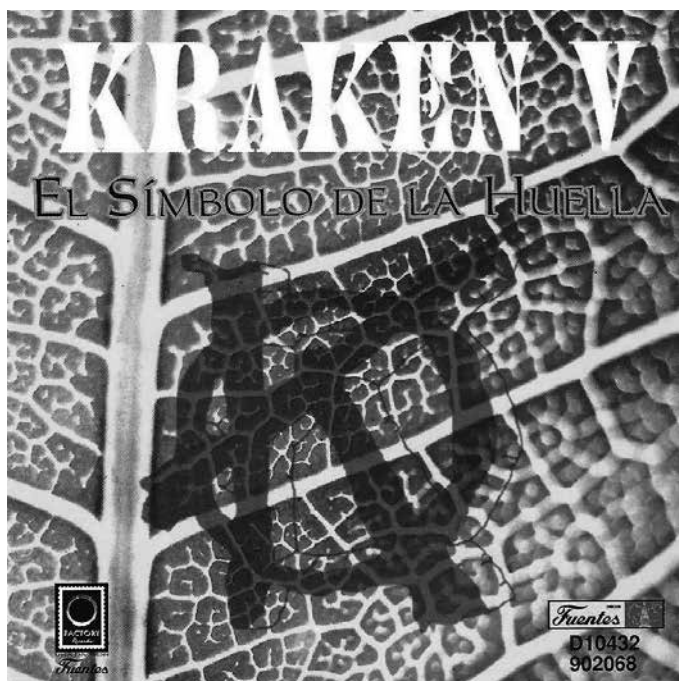
Tuvo que ser en 1988, año en que Kraken emprendió su primera gran gira nacional, cuando disfruté el derroche de su energía en el Coliseo Cubierto de las hoy difuntas Piscinas Olímpicas. No sé quién hizo el contacto para traerlo, pero recuerdo bien la ansiedad de días completando el dinero para la boleta. Ingresamos al Coliseo repleto de energía, oliendo a cigarrillos President y Tapa Roja. Luego, la voz de Elkin completó la magia. Entonces entendí que Colombia tenía una frecuencia privilegiada para el rock. Eran los días del casete, del parche en la esquina para intercambiar melodías que llegaban de todos los rincones de Latinoamérica y su apogeo rocanrolero en español. Eran los días de la consolidación de Kraken I y el tema *Muere libre*, ya empezaba a dejar huella en las generaciones de jóvenes colombianos nacidos en medio de la sujeción del pensamiento oficial.

Desde entonces, *el Titán* se encariñó con Ibagué, por acá transitó con cada uno de sus majestuosos trabajos. La última vez que lo vi en vivo fue precisamente en el Teatro Tolima en 2014, cuando celebraba 30 años de vida artística. Elkin fue una estrella de rock sin las ínfulas de las estrellas de rock. En algunas de sus asiduas visitas a Ibagué, uno podía encontrarlo en un bar de rock local, tranquilo, dialogante, como si el peso de ser leyenda no lo doblegara.

Sus canciones rápidamente se pegaron en los cuerpos sudorosos, cubiertos de esas camisetas negras que marcan en la juventud el gusto musical. Particularmente, el álbum *Kraken III* me parece uno de los más

completos del rock colombiano. Sus letras denuncian, gritan, claman, dejan evidencias intactas de los sueños, miedos y frustraciones de los jóvenes de aquellos tiempos, que por calamitoso que parezca, siguen siendo los mismos miedos y sueños de los jóvenes de estos tiempos. Temas como *Hijos del sur*, un canto universal a Latinoamérica, a su deseo de liberación; *Seres de barro y miedo*, un grito de los sin voz, de los desposeídos que inundan nuestras ciudades que vagan en las noches solitarias de la miseria, tema que amplía en *Residuo social. Imperios de soledad*, *Lágrimas de fuego* y *Eres profecía*, entre otros temas, completan este álbum en donde Kraken adquiere la madurez como banda y Elkin Ramírez despliega toda la potencia de voz.

“Los Kraken” siguieron recorriendo ciudades, tornándose en leyendas que desempacaban sus guitarras y teclados para cantar en medio de un país que, con el ruido de sus bombas, hizo perder lo mejor de nuestros sueños juveniles. Pero el Titán resistió, no se acomodó al influjo de las ventas, como si lo hizo Juanes, quien también estuvo por estas tierras con su *Niño gigante*, cuando Ekymosis olía a futuro. Pero Kraken siguió, entonces vino *Piel de cobre* y *El símbolo de la huella*; muchos conciertos, y su voz se coló en Suramérica, en los festivales de rock que sobreviven gracias a cientos de otros titanes, en las tabernas, en las nuevas caras del rock quienes, nacidos en el nuevo siglo, ya tararean el legado de sus sonidos. En 2006, el trabajo *Kraken filarmónico* demostró una vez más la calidad



Kraken v: El símbolo de la huella. De Jrar 182. Trabajo propio, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=55912789>.

musical de la banda, la sonoridad limpia de sus *riffs*, la búsqueda de letras elaboradas más allá de lo que pide la precariedad comercial y la lírica de la garganta de Elkin que se acompasaba a los violines. Todo un monumento para la posteridad.

Hoy 29 de enero de 2017, la noticia de la muerte de Elkin Ramírez conmueve, al menos a quienes entendemos que desde muchos lugares se hace cultura y que desde las cuerdas vibrantes de una guitarra y desde el grito desahogado de una lírica garganta, se dejan profundas huellas sociales para la cultura.

Nos queda volver a sus sonidos, a su legado. Ya es otro tiempo, los casetes son historia, el humo de cigarro apenas un recuerdo, pero la energía para gritar con el Titán sigue

intacta; por eso hoy para recordarlo y despedirlo, solo hace falta agradecerle por permitimos crecer con su voz, con su sonido y por poder gritar igual que en 1988:

Rompe el silencio de un grito,
que el mundo te escuche, no temas actuar.
No seas el sueño vencido
que teme y vence a quien teme soñar.
No seas la copia de un falso bufón,
sé uno, sé tú y nada más.
Se es libre al momento de actuar con
razón.

No vivas para ser, por temor,
la presa de otros sueños.
Se vive una vez para ser
eternamente ¡libre!, ¡libre! 📀

Libros



Leoncio Luque Ccota

Dejo mi sombra: entrega de memorias

Dejo mi sombra: entrega de memorias
Leoncio Luque Ccota
Ediciones Universidad Central
Bogotá, 2015
78 pp.



Con la poesía ocurre algo: cada palabra es un dedo que desempaña el vaho de la ventana.

Estudiante que está detrás de lo real. Cuando la poesía habita al verso, este despeja —al menos por un instante— la bruma que se interpone entre nosotros y el mundo. Parece entonces que *Dejo mi sombra: Entrega de memorias* (Universidad Central, 2016), del poeta peruano Leoncio Loque Ccota, viene siendo otra yema más que abre un sendero diáfano hacia lo que Roberto Juarroz llamaba “el resquicio de la realidad”. En este caso, el resquicio de la cultura aimara, asentada en la meseta andina del lago Titicaca.

Los poemas de *Dejo mi sombra*, ganadores del Primer Concurso Internacional de Libro de Poesía *Fernando Charry Lara*, vienen cargados con un material endémico: la huella del pueblo habitado por un hombre *ad portas* de su fin, del caudal de pies y manos que lo han auscultado, de las vivencias enquistadas dentro de la memoria de un yo poético que decide dejar como testamento su sombra y las noticias de su derrotero.

A lo largo del libro, el andamiaje del mundo aimara soporta la nostalgia, el dolor y la muerte inminente. Se trenza el español y el aimara con una fluidez continua, otorgándole al poema sonoridades inauditas para nuestro idioma:

Manca Kuncho
un lugar escondido
[...] donde hombres y mujeres
con sus costumbres ancestrales
de ajayu, de jaquis o yatiris callan al tiempo.

Y aquello cinemático del bilingüismo en *Dejo mi sombra* también aterriza dentro del propio hilo conceptual del poemario: es andar con las palabras como ojos por el pueblo de Leoncio, es oler con las manos el avance de los ríos, el rastrojo pisado por los pies, el sol corriendo por los campos:

Maya Punkuni Pata,
perfil de tierra acostumbrada
a la tentación de las cosecha
donde el latido de la tierra
se acomoda
a la medida de la semilla
de una carga y media de papa.

Así, en este original y bien pensado libro de poemas, los versos del poeta son trazos que dibujan un croquis de rostros yuxtapuestos, una geografía humana erigida desde una sensibilidad bucólica, urgida de un registro que dé cuenta de una cultura arcana, pero que no por ello deja de ser viva, intensa y conmovedora.

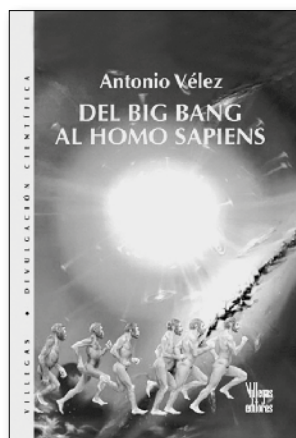
SANTIAGO ERAZO C.

Estudiante del pregrado en Creación Literaria,
Universidad Central.

Antonio Vélez Montoya

Del Big Bang al Homo Sapiens

Del Big Bang al Homo Sapiens
Antonio Vélez Montoya
Villegas Editores
Medellín, 2004
576 pp.



Tomado de <https://goo.gl/Ma5s5K>

En esta bellísima edición elaborada por la Universidad de Antioquia en su colección de Interés General, el doctor Antonio Vélez Montoya, máster en Matemáticas de la Universidad de Illinois, ha dado a conocer una obra que en el fondo no es más que filosofía de la ciencia. Todas las ramas del saber se han separado de la filosofía en diferentes épocas y bajo diversas circunstancias.

La portada de este libro fue inspirada en una obra de René Magritte y diseñada por Ana María Vélez, hija del matemático antioqueño. El libro tiene trece capítulos como desafiando la gravitación ominosa de esa cifra; con 576 páginas útiles de superficie textual, esta obra no comienza, como supondría el lector, a la manera de los libros de Henri Laborit o Jean Charon, desde los cúmulos galácticos hasta las formaciones celulares, del astro al protoplasma. Empieza casi con un recuento de las bases químicas de la vida; en realidad, la primera parte, ya que el libro tiene dos, es un tributo rendido a la inteligencia de Charles Darwin por haber descubierto las leyes evolutivas que la genética y la bioquímica de hoy se encargan de ratificar. La segunda parte inicia con el abordaje de lo que suponemos es más el área del profesor, la astrofísica.

¡Qué duda cabe del aporte que hace la Universidad de Antioquia a la cultu-

ra colombiana con libros como estos que son semilleros inagotables de inquietudes intelectuales! Como advertía Hans Reichenbach, cada vez que un científico —de la especialidad que sea— habla de ciencia, hace una suerte de lecho de Procusto en el cual acuesta a sus temas preferidos para someterlos al tira y afloje de sus tendencias. Cada uno hallará un interés creciente hacia un lado u otro del libro aunque para mí es suculento de principio a fin.

No hay nada nuevo en los datos que el ilustre antioqueño aporta para llevar de la mano al lector y este, de alguna manera, concluya que la evolución se reorganiza a sí misma mediante ciertos mecanismos sin necesitar para nada —al menos de modo visible— de un ser todopoderoso y al margen del proceso evolutivo. Nos parece de especial valor el cúmulo siguiente de inquietudes de este libro que más parece obra de biólogo o bioquímico que de experto en álgebra vectorial.

En la página 83 (Parte 1) se dice que *la Natura* sí juega a los dados. Ello implica que en la disputa entre el padre del relativismo y los primeros mecánicos cuánticos, la naturaleza apostará por los últimos, a pesar del poco “amparo” que ofrecen. Al lógico tradicional le huele mal que haya temas o asuntos que no puedan gobernar-

se por leyes exactas, así vengan de cálculo de probabilidades. Esa aseveración de la debilidad tahúra de la Natura se cita en la página 83. Una página antes, el Dr. Vélez Montoya hace una aseveración —que no sé hasta qué punto es suya—: “la muerte es el gran descubrimiento de la vida”. Para mí, simple aficionado a la necrología y a la tanatología, pienso que al lado del *bios-logos* está el *necro-logos* como fondo de todo, esta frase resulta algo más que sugestiva.

Frente a esa terrible angustia de un Jacques Monod, por ejemplo, de saber los alcances tanto del azar como de la necesidad, el Dr. Vélez Montoya dice: “el azar decide el rumbo que debe seguir”. Un teólogo diría que la voluntad de Dios se confunde con el aparente azar, llamado así por la ignorancia matemática del hombre. El sistema que Vélez indica para que funcione “racionalmente” el azar se llama *Orden por fluctuaciones*.

En la página 84, el Dr. Vélez comenta de manera inteligente como defensor del evolucionismo ante cualquier fiscalía ingenua: “el sistema se auto organiza (corrige)”. Pero ello no implica que busque fines, propósitos. El proceso evolutivo no es teleológico sino teleoforme. En la página 224 repite este tema apasionante. Nosotros usaríamos la palabra *teleomorfa*: ¿No tiene fines o carece de propósitos la evolución? ¿Hacia qué aspira o quien sembró un mecanismo de búsqueda, de perfectibilidad en los sistemas que ella usa?

Vélez Montoya no escatima valor para tratar temas que apasionan a los intelectua-

les más avanzados de todos los tiempos. Por ejemplo, el tema del origen de la vida, del cual hace un didáctico resumen no exento de humor. Da la sensación que alguien se hace materialista porque no haya algo más a la mano. En la página 214, por ejemplo, se habla del paso de lo *in-orgánico* hacia lo orgánico. No se trata de hacer altares al estilo del *élan vital* de Henri Bergson, pero tampoco decir que los coacervados oparinianos son incontrovertibles como etapa prebiótica.

¿Si todo esto no busca nada, para qué existe? Si no hay teleología, ni siquiera teleonomía sino simplemente algo que avanza con teleoforma, ¿quién inyecta los mecanismos de corrección, de autoorganización como dice el ilustre intelectual paisa? (¿Quién o Qué?).

Realmente esta obra, editada en mayo de 1994, con dos partes, una de Genética y Evolución y la otra de Astrofísica y Evolución —algo así como micro y macrocosmos revueltos con evolución— dará mucho de qué hablar tanto al que la lea con fines de academia como a los filósofos e intelectuales interesados no solo en embelecidos, como llamaría Rubén Sierra Mejía a tanto embrollo de palabrería fuera del posmodernismo, sino en los temas eternos, si es que hay algo eterno que quiera saber del hombre.

DANIEL POTES VARGAS

Escritor, poeta y ensayista,
traductor de textos literarios y científicos.

Samuel Jaramillo *Dime si en la cordillera sopla el viento*

Dime si en la cordillera sopla el viento
Samuel Jaramillo
Alfaguara
Bogotá, 2015
424 pp.



Tomado de <https://goo.gl/SavCxy>

Debo confesar que mientras avanzaba en la lectura de *Dime si en la cordillera sopla el viento*, no dejaba de recordar el tono y el sentido de los versos de *Muerte dos veces*, uno de los poemas de *Geografías de la alucinación* de Samuel Jaramillo, en el que el poeta dice que “Nosotros hablamos de la muerte/ llamándola con el nombre de una vieja compañera/ de la cual no podemos librarnos”. Y al paso de la lectura de cada una de las tres partes que componen la novela, deteniéndome particularmente en determinados episodios, veía que al igual que en el poema citado la muerte “nutre nuestro tiempo”, en la obra ella está “habitando cada latido de sangre,/ paralizando la alarma/ de nuestra mirada de conejos atemorizados”. Y es que en eso nos vamos convirtiendo, de cara a la historia del país y durante la lectura de esta cordillera y, particularmente, en algunos de los momentos culminantes: en “conejos atemorizados”.

Entre el poeta y el narrador se me atravesaba, además, el científico social, ese economista reconocido que hace lecturas críticas a Marx y habla con solvencia “de ingreso y riqueza”, de “distribución”, de la “sociedad de mercado”, en fin, temas relacionados cada vez más con políticas económicas que ya avanzan por el siglo XXI. Y no dejo ahora de pensar en ese impor-

tante lugar que toman aquellos autores de las ciencias sociales, de quienes devienen escritores de ficción o de poesía, como es el caso de Samuel Jaramillo. Ahí tenemos, por ejemplo, solo por citar a algunos de sus contemporáneos colombianos provenientes del derecho, la sociología o el urbanismo, como es el caso respectivo de Darío Jaramillo Agudelo, Roberto Burgos Cantor, R.-H. Moreno Durán, Rodrigo Parra Sandoval, Azriel Bibiowicz y Darío Ruiz Gómez, entre otros. Ha sido habitual llamar la atención sobre el poeta que deviene novelista, pero aquí se trata no solo de quien desde la ventana del lenguaje poético siente y mira el mundo, sino del científico social que lleva a la ficción debates conceptuales o teóricos que apelan a lo que se relata y a su mismo contexto, ofreciéndole en sus ficciones otras posibilidades de interpretación y recreación de la realidad.

Es por eso que al avanzar en la lectura de esta novela no solo vi al poeta, sino al experto en economía que en determinados episodios se asoma en la voz y las reflexiones del personaje narrador quien, sin distraer de las realidades que toda ficción ofrece, cuenta los intrínquilos de la historia y de determinadas familias, mientras se mueve desde la década de los años treinta del siglo XX hasta el presente. Pero eso no

hace pesada la novela, por el contrario, le da potencia y densidad al llevar hacia diversos debates relacionados con tendencias políticas y sociales, por ejemplo, y permitir entender planteamientos de los momentos referidos, de determinados grupos sociales y culturales, de situaciones emocionales o psicológicas. A través de su narrador, desde las diversas versiones con las que cuenta y busca armar como si fuera un rompecabezas, Samuel Jaramillo hace ver una historia tan real como imaginaria, tan relativa como posible, tan truculenta como paradójicamente tranquila y familiar.

En *Dime si en la cordillera sopla el viento*, el escritor de ficción y de poesía, quien es autor de la novela histórica *Diario de la luz y las tinieblas*. Francisco José de Caldas (2000), reconoce que las historias, según el lugar desde el que se las mire, no son unidimensionales sino llenas de recovecos, versiones, vasos comunicantes, personajes primarios y secundarios, que tienen eventos solemnes e insignificantes, mucha letra menuda; de tal manera que quien cuente, lea, escriba o vivencie puede dar su propia interpretación.

El narrador y el poeta se fusionan más por el tono que por las imágenes, que también existen y son claramente sugestivas. La mayoría de las veces, el tomo reflexivo de quien cuenta hace ver al lector que se ha tomado el trabajo de indagar aquí y allá buscando la “verdad” de la historia de una familia, de cada uno de los protagonistas y de otros personajes que de una u otra manera están relacionados. Se percibe la conciencia de escritura de quien ha ido recogiendo relatos que entrelaza dándoles un orden, no sin antes generar expectativa sobre algo que habrá de suceder o habrá de aclarar, para que cada lector se sienta deseoso de conocer diferentes desenlaces, encontrar explicación o respuesta a determinadas expectativas generadas ser apelado e inter-

pelado para que observe, se detenga en determinados momentos y ante determinadas situaciones o eventos que son básicos para comprender la totalidad. El mismo narrador quiere comprender y si apela al lector, si le pide disculpas por sus digresiones y disquisiciones ya políticas, ya sociológicas, ya sociológicas o sobre el tiempo y los hechos, tiene claro que una novela se nutre de unos acontecimientos, pero se sostiene con la imaginación, que es algo que también sucede.

Quien cuenta lo que a su vez otros le han contado, piensa en cómo debe hacerlo, pues considera que debe analizarse la exigencia de la forma y del estilo que reclama cada obra según su temática, asunto que hace muy contemporánea a la novela y es traducido en la imagen del pescador y del pez: como el escritor que aspira a pescar la forma, el narrador requiere atrapar con su caña de pescar a un lector que caiga como presa en la lectura de esa realidad imaginaria.

Si bien el narrador reconstruye la historia desde múltiples retazos, no lo hace como el novelista histórico que acude a datos encontrados en los archivos de la historiografía, sino quien sigue los pormenores de la memoria viva que es sinuosa, escurridiza y acomodaticia. Se trata de recordar. De hacer memoria. De mirar lo que cada cual guarda dentro de sí y le pide cuentas, de las conjeturas personales de esa memoria. De ahí que como en un laberinto, el narrador haga desvíos, rodeos, digresiones, saltos en el tiempo. Y de ahí, también, que genere suspenso, expectativas que obligan al lector a estar atento y a querer regresar a determinado momento o hilo suelto que magistralmente será anudado en su momento oportuno. El narrador está tejiendo, amarrando hilos de vidas íntimas y privadas que, de alguna manera, reflejan situaciones colectivas. Lo particular está en que cada

relato se cuenta como quien retrata situaciones o hechos, lo que une toda la novela a un instante que rescata y fija la memoria a vieja fotografía familiar que permite ver el pasado cincuenta años después de ocurridos los hechos.

Todo se concentra en esa foto que traza una línea transversal y que está de principio a fin sostenida en el tiempo. La fotografía inicia, cierra y hace estaciones a lo largo de toda la historia y es mirada por el escritor que cuenta y apela al lector para que la mire desde diversos ángulos y se cerciore de lo que está ahí, de lo que se dice y ve, de lo que sugiere, de las ausencias y de las presencias. No sólo importa el primer plano, sino cada ángulo, incluso de lo está detrás de cámara o antes de ella, arriba, abajo, a los lados. Es, digamos, como quien mira una pintura barroca o más explícitamente *Las Meninas* de Velázquez, por ejemplo. La representación de un mundo que parece unitario y armónico, pero más bien es un espejo roto.

Desde el comienzo el lector sabe que algo doloroso va a empañar la belleza de ese grupo de jóvenes hermanas que sin darse cuenta en cualquier momento perderán la inocencia. Desde el comienzo se presiente que algo ha de pasarle a cada una de las figuras retratadas. Cada perspectiva conduce al después, al futuro anunciado, a las catástrofes, como se va entrelazando y develando de manera particular en cada una de las tres partes: sabremos de incordios familiares, conflictos sociales, miedos, formas de violencia que la vida ejerce; realidades confusas e indescifrables.

Entenderemos, en la medida en que se avanza de una a otra parte, lo que significa construir un emporio en lo más alto de una montaña, como emulando la superioridad de un señor feudal. Sabremos lo que es alejarse haciéndose inaccesible y distante, lo que significa el desamparo y las formas de enmascararlo. Veremos lo que es ser de

provincia frente a las tensiones que implica la ciudad capital. Y si la fotografía remite a 1947, el lector aguzado sabe que está en los albores de la explosión de la violencia partidista en Colombia. Pero hay algo más: son también relatos de vida doméstica en una determinada familia de un determinado lugar de provincia, donde se viven choques sociales y económicos que luego se matizan con choques políticos. Se trata de cómo el horror, el miedo, el dolor y el desencanto forman parte de la domesticidad.

Dosificadamente vamos entendiendo que quien narra es un descendiente de uno de los personajes de la fotografía emblemática, permanentemente referido a un contemporáneo suyo, también pariente, en un país que camina por el siglo xx con todos los avatares de la violencia. Es una sociedad en crisis, en permanente conflicto, donde no todos son conscientes de ello. A medida que se avanza en el tiempo, los episodios violentos son aludidos, aunque hay algunos claramente determinantes que hasta cierto punto definen arbitrariedades que los periódicos se encargan de mostrar según su inclinación política liberal o conservadora. Las revelaciones aterradoras también son dosificadas, como para que el lector soporte el peso de la barbaridad.

Hasta aquí mis reflexiones. Lo otro es seguirle el paso a cada personaje de ese núcleo familiar que opera como microcosmos de una historia problemática y llena de catástrofes, que se inicia generando alerta y culmina con estada de alarma y frente al interrogante de qué más irá a suceder. Después de que narrador escribe la última palabra de este relato, lo imprime y desaparece, queda el lector atento a lo que pueda suceder.

LUZ MARY GIRALDO
Septiembre de 2015

Joseph Campbell *En busca de la felicidad: mitología y transformación personal*

En busca de la felicidad: mitología y transformación personal
Joseph Campbell
Editorial Kairós
Barcelona, 2014
336 pp.



Tomado de <https://goo.gl/jwVluuc>

Por todas partes se escucha la misma cantinela: revolución, revolución y revolución. Pero la revolución no tiene que ver con romper nada, sino con poner algo de manifiesto. Si perdemos el tiempo en pensar en aquello que estamos atacando, acabaremos negativamente condicionados por ello. Tenemos que descubrir cuál es nuestra pasión y expresarla. Tenemos que vivir nuestra vida. Marx nos enseña a culpar a la sociedad por nuestras debilidades, Freud nos enseña a culpar a nuestros padres y la astrología nos enseña a culpar al universo. Pero el único lugar donde debemos buscar a un culpable está en nuestro interior, porque no tuvimos las agallas necesarias de asumir y actualizar, durante la luna llena, todo nuestro potencial.

Bajo un sugerente título, más cercano a la autoayuda que a la filosofía, el editor David Kudler reúne más de una decena de textos entre conferencias, seminarios y entrevistas de los últimos veinte años del autor Joseph Campbell, sobre las funciones del mito en un sucinto y compacto volumen. En cuatro partes, divididas en siete capítulos, el autor de la reconocida obra *El héroe de las mil caras* reflexiona sobre el rol del mito como medio para trascender nuestra vida cotidiana. Desde la introducción, Campbell nos recuerda que los modelos míticos de antiguas culturas no son aplicables a la sociedad actual, donde solo

tenemos los patrones y roles de aquellos a quienes consideramos exitosos: deportistas, celebridades, etc., independiente de la vida que llevan o si son felices. Por ello, no debemos vivir en función del éxito o logros mundanos, sino mantener un modelo místico que torne nuestra vida transparente a la trascendencia donde la energía fluye con libertad. El problema radica en que las verdades inefables no pueden ser entendidas por sí solas, necesitan un lenguaje semejante al del mito, sin que por ello el mensaje se torne literal (el imitar a Cristo no implica ser crucificado). Como fenómenos únicos, los seres humanos debemos buscar nuestro propio camino a la felicidad, en lugar de transitar por uno ya recorrido.

Los mitos por lo general se derivan de las visiones de quienes se han zambullido en su mundo interior y son los cimientos sobre los cuales se erigen las formas culturales, explica Campbell con el ejemplo del pecado original como mito predominante de la cultura medieval. En un gran resumen, el autor expone la forma como el mito ha sido fundamental en las sociedades humanas, desde las primitivas hasta la actualidad, a medida que se les ha ido despojando de sus funciones: mística, cosmológica, sociológica y psicológica.

En la segunda parte, Campbell explica el funcionamiento de los símbolos como medio para obrar la magia de los mitos. De nuevo, la discusión gira en torno a la relación entre individuo y sociedad, para lo cual Campbell se apoya en las ideas de Freud al reflexionar sobre cómo, por ejemplo, el matrimonio, una actividad moral, cumple en el inconsciente una función inmoral: el incesto, al encontrar sustituto al deseo por la madre. Bajo este proceso de disfrute de deseos prohibidos se asienta la neurosis, una ansiedad como castigo imaginario impuesto por los padres invisibles, debido al goce secreto de dichos deseos. Más adelante en el texto, al pasar de lo general a lo particular, el autor reflexiona sobre el mito personal, desde la experiencia de Jung quien se pregunta: ¿Cuál es el mito por el que estoy viviendo? Campbell rechaza un ‘campo unificado de la mitología de la humanidad’, y nos recuerda que las imágenes mitológicas son un puente entre consciente e inconsciente; cuando carecemos de estas imágenes, nos desconectamos de nuestras dimensiones más profundas.

La fe sirve y es poderosa cuando tiene una función, pero muchos leen la Biblia y van a misa todos los domingos sin que esos símbolos representen algo dentro del sistema de vida bajo el cual se rigen. Con esta crítica, el autor pone en relieve que el soporte mitológico de las viejas tradiciones era el cimiento sobre los cuales se han erigido grandes civilizaciones, la simple vocación o razón de ser que a un nivel personal impulsa nuestra vida.

El problema, según Campbell, es cuando las instituciones religiosas confunden los símbolos con acontecimientos históricos y, por tanto, relegan su significado a un segundo plano. Para Campbell, la mitología empieza en el mismo sitio de la locura, cuando un individuo se entrega a su vocación al punto de sacrificar todo, tal y

como cita el autor a Cristo: “El que pierda su vida por mí, la ganará”. Campbell critica la investigación del psicólogo A. Maslow sobre los valores por los cuales la gente vive: supervivencia, seguridad, relaciones personales, prestigio y desarrollo personal, pues para el autor son precisamente estos valores los que movilizan a quienes nada tienen por vivir. Nada los atrapa ni los mueve espiritualmente, son las personas aburridas de las cuales trató de escapar Gauguin al irse a Tahití a vivir su felicidad, en el ejemplo más diciente del libro. Al volver al pecado original como mito fundacional del Medioevo, se explica el entusiasmo colectivo por la construcción de las más grandes catedrales de Europa a pesar de la precaria economía feudal. Fue cuando se dudó de las raíces históricas del génesis que se perdió el miedo que unía a la gente del común.

En la actualidad, al parecer los gobiernos seculares y otros religiosos tratan de volver sobre estos conceptos para erigir nuevos órdenes mundiales. Campbell propone encontrar nuestro mito al activar la imaginación y descubrir sobre qué quiere meditar nuestro inconsciente, para lo cual lo ejemplifica con el caso de Jung, quien llevaba un diario de sueños para identificar temas e imágenes reiterativos. Al descubrir aquello que nos moviliza, debemos estar sintonizados a la etapa de vida en la cual nos encontremos, reconocer y vivir el arquetipo propio de dicho estadio vital. Empeñarse en vivir en una etapa superada es la causa fundamental de perturbaciones neuróticas (como ejemplo, el autor menciona a niños de cuarenta años llorando en el diván en busca de aprobación paterna).

Cuando una sociedad entera pierde las imágenes míticas entra, según Campbell, en una situación de tierra baldía, lo cual explica el estancamiento espiritual de la cultura occidental desde hace dos siglos y, en especial, la de Colombia. Las imágenes

nes de las religiones se han desactualizado y ahora son los poetas y artistas quienes cumplen esta función; esto explica la relación directa entre una sociedad y el trato que brinda a sus creadores.

La función cosmológica del mito nos presenta un universo donde el gran misterio brilla de forma tácita por medio del reflejo de imágenes sagradas. La función del artista consiste en poner objetos bajo una perspectiva diferente con el fin de mostrar todo su esplendor. Campbell recomienda no vivir la vida antes de tiempo, pues al escuchar a los gurús queremos saltarnos todas las etapas y convertirnos en sabios sin entender qué sentido tiene la sabiduría, o el simple hecho que a esta se accede gradualmente.

En la tercera parte, el autor nos lleva a recorrer nuestra propia vida como en el viaje del héroe. En principio, apunta a la ironía de cómo la sociedad occidental impulsa la libertad y obliga al individuo a descubrir su destino; pero mientras aquellos que tienen más recursos no tienen mayor motivación, los de recursos escasos se arriesgan más a conseguirlo, pues no tienen nada que perder. Tenemos a disposición tres métodos para descubrirlo: el primero, el de la 'retrospectiva' nos remite a Schopenhauer, quien abogaba por vislumbrar desde un momento avanzado de nuestra vida un "argumento" como si fuera una novela escrita por un autor, de tal modo que hasta lo más trivial se hace parte significativa de la trama. En segundo lugar, podemos releer antiguas entradas de nuestro diario para conocer aquello que creíamos haber entendido, con el fin de establecer un hilo conductor en nuestra vida. El tercero y último, observar los sueños y decisiones conscientes, además de llevar un diario para encontrar el patrón de imágenes e historias reiterativas. Con gran detalle, Campbell nos enseña a transitar no solo por las etapas del viaje sino también

por los estadios del camino de la realización, por medio de ejemplos en la mitología de diversas culturas e, incluso, de la cultura popular, como la alusión a *El retorno del Jedi* para explicar el motivo de la reconciliación con el padre, una imagen primordial de la simbología cristiana.

Una advertencia final: el éxito también puede convertirse en una cárcel y el ejemplo de Campbell para demostrar su argumento está en la pauta repetitiva de los autores norteamericanos de los años veinte: Lewis, Dreiser, Fitzgerald, etc., quienes tras alcanzar la fama y la fortuna en un segundo o tercer libro, se estancaban en una fórmula que paulatinamente empobrecía su escritura. Para el autor, nada de Hemingway después de *Adiós a las armas* se compara a la brillantez de sus primeras obras.

El libro termina con un interesante capítulo de 'diálogos' que recoge las preguntas y respuestas de diversas conferencias donde Campbell tuvo la oportunidad de conversar con los asistentes que solo se identifican en el texto como 'hombre' y 'mujer'. Vale la pena mencionar los apéndices que incluyen la bibliografía completa de Campbell y una muy completa reseña biográfica del autor.

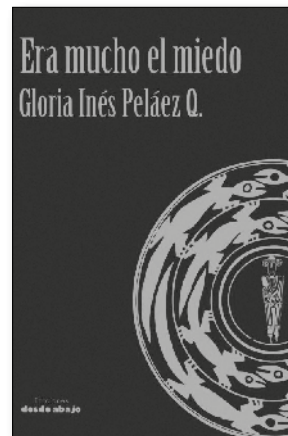
En general, lejos de un manual, el objetivo de Campbell es reflexionar sobre nuestro lugar en el mundo con ideas que permanecen vigentes desde las culturas primitivas hasta diversos filósofos y pensadores, más o menos conocidos que él, pero esenciales en su formación como Heinrich Zimmer, Jung, Alan Watts, etc. Este es el magnífico punto final a un gran legado que nos invita a cuestionarnos sobre nuestro propio legado.

IVÁN GÓMEZ MUÑOZ
Escritor y docente universitario.

Gloria Inés Peláez

Era mucho el miedo

Era mucho el miedo
Gloria Inés Peláez
Ediciones Desde Abajo
Bogotá, 2016
246 pp.



Tomado de <https://goo.gl/Em96HC>

Alejada de toda etiqueta feminista, Gloria Inés Peláez, antropóloga y novelista manizalita, nos trae un cuadro poliédrico social del norte del Tolima a través de su segunda novela *Era mucho el miedo*.

Alejada también, como ella misma lo confiesa, de los mercados editoriales, pues escribe por el placer de escribir y, de este modo, alejar los fantasmas que lleva dentro, su narrativa ha ido imponiéndose poco a poco dentro de un público lector que cada día la valora más por su calidad literaria que por los incienso que se insuflan en las reseñas de libros a merced del mercado.

Es posible que algún despistado lector sin haber leído *Era mucho el miedo* tilde la novela de provinciana; no debemos olvidar que la tarea de quien se aprecie escritor, es el de crear y dar cuenta de simbolismos universales a partir de lo local. Ese es el legado y la tarea que nos han dejado los grandes maestros de la literatura. Que sería del maestro de los maestros, el estadounidense William Faulkner sin su aldea Yoknapatawpha o el colombiano Gabriel García Márquez sin su Macondo, o, este otro maestro de maestros, el polaco nacionalizado inglés Joseph Conrad, un grande de la literatura, cuyos tramas y personajes

transcurren en espacios cerrados pero, sobre todo, abiertos a la imaginación.

Era mucho el miedo es una novela conmovedora, bellamente escrita, pero, sobre todo, excesivamente actual. A través de Adelita, su personaje central, la escritora va desempolvando un cuadro social que, sin caer en la cursilería y el lloriqueo, nos trae a cuenta las violencias, los desasosiegos del alma humana, los fantasmas recurrentes del inconsciente como la que encarna su madre que, en una perenne evocación de su Armero amado, se niega a borrarlo de su memoria.

Este cuadro de la memoria representada en su madre que se niega a enterrar a Armero, contrasta con el tiempo antropológico de su hija y de su media hermana —la prostituta avalanchera salida de la Casa de las Muñecas—, que, asumiendo el desplazamiento como opción de vida y de sobrevivencia, terminan recorriendo las calles del barrio Santafé en Bogotá en medio de burdeles, transexuales, *gays*, putas de mala leche y ladrones.

Aunque el norte del Tolima, después de la avalancha de Armero en 1985, ha dado origen a una narrativa que podríamos llamar “avalanchera” y oportunista, es, con esta no-

vela que, sin lugar a dudas, el norte del Tolima adquiere una nueva factura narrativa.

En esta novela, la escritora también nos recrea las relaciones de poder que genera una institución como la familia, la política premoderna, como el gamonalato, el caciquismo y el favor, o, el poder de las relaciones sexuales dominantes y dominadas; y qué decir de las familias disfuncionales como la que representa la misma progenie de Adelita y la de su padre rico y terrateniente mujeriego venido a menos.

Más allá de este cuadro social que aún persiste a caballo entre la premodernidad y la modernidad, está también la cultura popular. Es el caso del “Toro de Oro” que comandó la avalancha para arrasar con Armero pero, sobre todo, la lectura que nos hace del tiempo rural del norte tolimense con una mentalidad lenta y premoderna atada a las creencias populares, al folclor mágico y a los maleficios; y que contrasta con un tiempo veloz que genera la urbe como sinónimo de modernidad. De una

ciudad que no se detiene, que cambia día a día, pero, que para sobrevivir, hay que empuñar el alma. Cuadro desgarrador y contradictorio que es el signo o la marca de millares de familias colombianas.

Es en este contraste premoderno y moderno donde el lector podrá encontrar con sabia maestría los ritmos sociales, temporales y espaciales en que siempre se encuentran atrapadas las sociedades.

En un país donde la narrativa de los hombres es más visibilizada que la de las mujeres, bien vale tener en cuenta y leer *Era mucho el miedo*. Pues, como dice la misma escritora, lo que hizo fue ficcionalizar los hechos que transcurren en el último cuarto del siglo xx y que arranca precisamente desde la avalancha que sepultó Armero en noviembre de 1985.

ARMANDO MORENO SANDOVAL

Antropólogo de la Universidad Nacional, doctor en Antropología Social y Cultural de la Universidad Autónoma de Barcelona, investigador.

José Manuel Rodríguez Walteros

Los trashumantes

Los trashumantes
José Manuel Rodríguez Walteros
Ediciones Universidad Central
Bogotá, 2015
126 pp.



Los trashumantes, novela escrita por José Manuel Rodríguez Walteros y ganadora del Premio Nacional de Novela Corta de la Universidad Central (2014), narra las vivencias de una familia gitana, situada en la Bogotá de finales de los setenta, que es víctima de una persecución ancestral alimentada por la discriminación. La novela hace uso de la primera persona y la sintaxis en flujo a través de la subjetividad de tres personajes —cada uno representado en un capítulo— para mostrar la vida de la familia desde sucesos parecidos y puntos de vista diferentes; de esta manera, el lector se encontrará con fragmentos que visitan una situación ya leída, pero narrada desde otra perspectiva. El estilo se mantiene a lo largo del texto: es fluido, claro y usa imágenes que forman una amalgama entre lo cotidiano y lo ancestral para resaltar la posición geográfica y el bagaje cultural de la familia gitana.

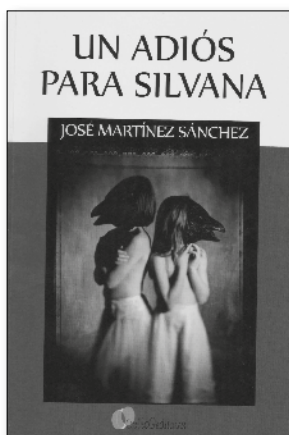
La novela hace una interesante propuesta cuya premisa es *la memoria*. Los personajes parecen estar lidiando con un pasado cargado de dolor y abuso, situación que crea una dicotomía entre el recuerdo y el olvido. Los personajes que han olvidado, absuelto, su pasado, y han decidido empezar de nuevo en otro lugar encuentran un

descanso; mientras que los personajes que recuerdan y se atienen de una manera fuerte a ese pasado, aún si intentan empezar de nuevo en otro lugar, sufren una prolongación del abuso y del sufrimiento. Es entre esta dicotomía en la que José Manuel Rodríguez Walteros propone un dilema moral: olvidar es aceptar el futuro, pero también es conceder impunidad a los que han infringido el abuso. El dilema se acentúa al entender que la impunidad, en este caso, no se concede a un nivel social sino personal; entonces, es una decisión que no tiene aparente repercusión en el mundo físico, pero sí en el mundo interno de los personajes.

Esta es una novela que hace un llamado a la reflexión desde varios puntos de vista, todos en un contexto parecido, pero todos diferentes y válidos. Presenta con mucha naturalidad, gracias al estilo narrativo, un imaginario que se despliega sin problemas ante los ojos del lector y que trae, con mucha fuerza, culturas y situaciones en las que brilla el ser humano como un ser sórdido, ambivalente y desesperanzador.

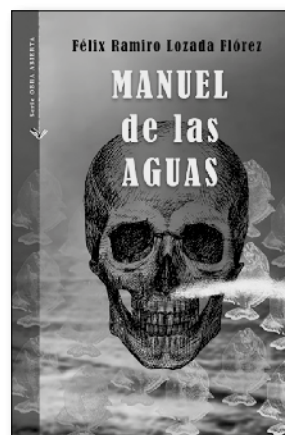
CHRISTIAN DAVID CAMPOS ARDILA
Estudiante del pregrado en Creación Literaria,
Universidad Central.

Realidad y ficción en la novela colombiana



Tomado de <https://goo.gl/Naqfdt>

José Martínez Sánchez
Un adiós para Silvana
Collage Editores
Bogotá, 2014
160 pp.



Tomado de <https://goo.gl/UAgJTG>

Félix Ramiro Lozada Flórez
Manuel de las aguas
Editorial Fundación Cultural Arena Limpia
Neiva, 2015
366 pp.

La literatura es un don que se adquiere al momento de jugársela por el maravilloso arte de escribir. En ocasiones la zozobra de no saber lo suficiente ni cómo continuar una historia o personaje hace dudar acerca del oficio, lo que Hermann Broch profundiza en la novela *La muerte de Virgilio*, el vivir la literatura, el desasosiego que causa no lograr la obra perfecta, al menos conseguir algo de originalidad, evitar la fácil influencia directa de lecturas y autores cercanos.

En lo que va de siglo y desde finales del pasado, se han publicado muchos libros, pero de literatura poca cosa buena hay, el libro comercial invadió el mercado y escribir se ha vuelto bastante frívolo, con temas reiterativos en el efecto —no literario, sino comercial—, escritores que han encontrado la fórmula para que sus libros se vendan. “Libros que no aguantan ni la primera lectura” como diría el escritor y crítico R. H. Moreno

Durán. De eso están llenas las librerías, poco de literatura se ve, mucho escritor de folletín telenoveleros y de película.

Hay dos novelas colombianas publicadas con unos meses de diferencia que se salen del esquema ordinario del narcotráfico y su efecto sicarial en lo narrativo. Una de ellas es *Un adiós para Silvana*, del escritor José Martínez Sánchez, y la otra es *Manuel de las aguas*, de Félix Ramiro Lozada Flórez. Dos miradas sociológicas distintas al común narrativo que promueven los grandes medios y que los críticos muestran como la novedad, quizás hasta ahí llegan, porque el argumento no da para más.

Dos novelas en las que el lector se ve sumergido en la problemática social cotidiana de la historia contemporánea. El narcotráfico y la atmósfera que lo rodea en su producción y consumo. Su devastadora manera de adentrarse y consumir la vida,

una dependencia que lleva al drogadicto y al narcotraficante a enfermar, el uno por la abundancia y el otro por el abandono y olvido de sí mismo. En las dos novelas, los personajes están tratados con la sensibilidad pertinente y conocimiento de la situación; los autores evitan volverlos esquemáticos. En su estructura y visión del tema no hay parecido ni redundancia en el argumento, como suele suceder cuando el signo se convierte en un fetiche maniqueo de efecto, algo que abunda en los malogrados libros mediáticos, donde todo se ajusta al interés del consumo. La literatura, y en concreto la novela, es más que eso. Escribir por ganar y ser famoso vale, pero no a cuenta del arte de escribir. Los hay que van de celebridades y posan de ser los futuros Nobel, de ahí a conseguirlo hay mucho trecho. Escribir es algo más que eso. El verdadero escritor no se marca tal banalidad presuntuosa.

El mundo íntimo que viven los personajes de *Un adiós para Silvana* llega a develar la tragedia que vive una familia de provincia y su desplazamiento forzoso. La falta de oportunidades que se reflejan en el resultado de una familia que se va deshaciendo, como Támara, Silvana, Harold o cualquiera del mundo cercano a la protagonista. Silvana representa una visión de la mujer contemporánea, cabeza de familia que saca adelante a sus hijos a como dé lugar.

Más escabroso es el mundo que encontramos en la novela *Manuel de las aguas*, de Félix Ramiro Lozada Flórez. La atmósfera lograda en esta novela poco tiene que ver con las telenovelas que a diario invaden los hogares colombianos. El autor refleja el submundo que hay en el hacer de la droga, una forma fácil para ganarse la vida, pero peligrosa en cuanto al consumo y el negocio. El mundo de los *raspachines*, la zozobra de la espera a que se dé la cosecha de la hoja, luego todo el proceso hasta llegar al

polvito blanco que restablece al consumidor y con el tiempo lo vuelve un adicto sin que se dé cuenta. No es más el cuento. Por eso mueve tanto dinero y resulta peligroso engancharse, ¿cómo salirse del negocio y del vicio?

La habilidad para contar le permitió al autor narrar situaciones que van desde el erotismo a lo picaresco, narrar una escena erótica donde hay un guiño con el lector en cuanto al tratamiento de escenas íntimas en una pareja, un negocio. No es un mundo fácil de comprender, la complejidad de los personajes, el objetivo de la situación o el tema. Una forma diferente al esquema salarial. El argumento de *Manuel de las aguas* está empotrado en la historia contemporánea de Colombia. De por sí, el lector va deshilvanando los momentos históricos que aborda la novela a través de los hechos que el narrador cuenta.

La particularidad que encuentro en estas novelas de autores colombianos es que tanto José Martínez Sánchez como Félix Ramiro Lozada logran impregnar al lector de la vivencia que identifica al personaje y, sin salirse del mundo planteado, consiguen integrar al lector a partir de lo real. Lo anterior se vuelve noticia siendo la ficción la analogía, desarrollada a partir de lo que imaginariamente puede suceder, pero que es parte de la cotidianidad en sus diversos escenarios de vida.

No es coincidencia la muerte de Támara en *Un adiós para Silvana* o la indeseable muerte de Monroy, el torturador torturado al final de su vida y de la manera más humillante, en *Manuel de las aguas*. En las dos historias, el argumento conduce a estas muertes violentas, pero que más allá de la ficción recreada por los autores, lo que realmente define las novelas es el carácter testimonial de una época en que se han perdido los valores éticos, aunque en el caso de *Manuel de las aguas* se pro-

fundiza en el tratamiento de los cultivadores de coca, que confían en la plantación que los ocupa y los margina.

Esa ilusión que los hace imaginar poder salir del círculo de miseria en el que viven, gracias a una cosecha que igualmente resulta frustrante y peligrosa cuando se dan cuenta que el intermediario u hombre de confianza, que es quien conoce el negocio, los va a traicionar y no va a responder al compromiso adquirido; por el contrario, arrastra a su paso una serie de traiciones y muertes de la que no serán la excepción. La capacidad exterminadora de Monroy no tiene límites y es el fiel reflejo de una serie de personajes de la vida criminal contemporánea, personajes alimentados por la ambición y el odio, para quienes su acción criminal está por encima de todos los valores, y que disfrutaban con el dolor y la muerte de sus víctimas. El fiel reflejo de una sociedad descompuesta donde los afectos no cuentan.

Al manejar temas como el narcotráfico y su efectismo sicarial, se corre el riesgo de caer en el facilismo y es quizás la razón por la que esta serie de novelas inspiradas y que destacan estos dos aspectos no ha logrado trascender, entre otras razones porque se queda en lo anecdótico y lo mediático, sin profundizar en el hábitat social en que se desenvuelven los personajes; se queda en lo esquemático e intrascendente de la acción criminal. *Un adiós para Silvana*, de cierta manera, es uno de los submundos que refleja *Manuel de las aguas*, la problemática del conflicto colombiano en sus distintas expresiones, momentos históricos que ubican al lector frente a un hecho del que se continúa especulando en la novela y en la vida, como si se extrapolara a la realidad. ¿Cuántos Monroy siguen delinquiendo con total impunidad?

Son diversas las tendencias narrativas al tratar el conflicto, la clave está en

la manera cómo se lo propone, si desde el rigor histórico social en el tratamiento del tema o desde la banalidad del efecto que ocasiona una situación o personaje extraído de la realidad. En algún encuentro, el escritor venezolano Luis Brito García comentó que a la literatura colombiana le hacía falta lograr una novela que reuniera los distintos actores del conflicto. Así como la violencia en Colombia interesa a varios escritores posteriores a Gabriel García Márquez, así mismo el fenómeno del narcotráfico, el paramilitarismo, la guerrilla y los distintos frentes de guerra han convertido, sobre todo la novela, en una especie de *western* para el siglo XXI. Tal vez sea la misma exigencia editorial lo que está convirtiendo al escritor en una marioneta más de consumo, pero es algo que está sucediendo en todas las expresiones artísticas.

La llegada de las transnacionales del libro crea el concepto aberrante de *la competencia* y al escritor lo están convirtiendo en un producto más para consumir, las nuevas “revelaciones literarias” que no resisten la primera lectura; por lo tanto, es difícil abordarlos desde una visión crítica, razón por la que los críticos están mandados a recoger, solo queda el efecto comercial y es lo que cuenta, unos cuantos nombres de escritores a los que promueven, pero cuya obra poca literatura ofrece. Libros descuidados y con horrores garrafales pasan desapercibidos y terminan en el canasto de las promociones, cuando no, en la “librería del agáchese”.

Pero volviendo a las novelas que motivaron esta reflexión, vale resaltar que estas ediciones poca circulación tienen. Se requiere un medio de distribución nacional alternativo que no se ha podido concretar con las llamadas “editoriales independientes”. A los centros comerciales y grandes librerías llegan los libros de editoriales comerciales que, a su vez, son los dueños de los grandes medios informati-

vos, razón por la que el mercado editorial está en crisis. Si lo que están vendiendo como literatura no llega a tal distinción, entonces será necesario dejar de ser tan cerrados en cuanto a propuesta editorial, bien porque la editorial así lo considera, o porque quien funge de editor tiene la mirada puesta en su ego comercial, que no

se puede catalogar como *literatura*. Es el *show business* editorial con modelos de pasarela, con poca oferta literaria.

M. G. MAGIL

Manuel Giraldo, crítico literario,
autor de las novelas *Conciertos del desconcierto*
(Premio Nacional de Novela Plaza & Janés, 1981)
y *En noche de carnaval*.

Miryam Zeidad López Hernández *San Vicente del Caguán: canto de la Amazonía al despertar*

Es muy importante cuando cada ser humano hace algo positivo por su familia, por su pueblo, por el mundo en donde vive y no solo por sí mismo. Pero es más importante cuando alguien, aparte de esto, decide dar cuenta en un libro acerca de los logros personales de esos seres anónimos, y también de los logros y fracasos de grupos sociales que han unido esfuerzos, impelidos por fuerza de las circunstancias comunes en las que se ven imbuidos, y deciden hacer del lugar donde viven, un mundo mejor. No hay esfuerzos inútiles, dice el escritor francés Roger Caillois.

El libro *San Vicente del Caguán: canto de la Amazonía al despertar*, escrito por la bogotana Miryam Zeidad López Hernández (1950), es una muestra de ello, de que no es posible la construcción de algo, una familia, un pueblo, un libro, sin que intervengan muchas personas. En toda obra perdurable como es *San Vicente del Caguán* y como, estoy seguro, es este libro, late tanto el concurso de personas cercanas a los

autores directos como el de seres que lo precedieron, bien sean cercanos, bien sean lejanos, y que se pierden en la memoria.

¿Qué es San Vicente del Caguán: canto de la Amazonía al despertar?

Desde el mismo título se aprecia que el libro oscila entre una sobria monografía y un ensayo tipo crónica; con capítulos entre informativos y literarios de buena factura, donde en ocasiones relumbran chispazos de profunda ironía, especialmente, cuando se refiere a la historia reciente de San Vicente y el país.

Aunque el centro del libro es el municipio y su gente, la profesora Miryam lo contextualiza en el universo, en la tierra, en Colombia y en el departamento de Caquetá, al que pertenece San Vicente; y lo hace con suficiente información sin incurrir en excesos. No tiene el *rigor mortis* de las monografías académicas, afortunadamente,

pues están destinadas a que las lean solo los especialistas.

Es un libro tanto para especialistas como para un lector desprevenido que quiera saber sobre el famoso municipio del despeje para los diálogos de paz (2009–2002) entre el gobierno de Pastrana hijo y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia Ejército del Pueblo, FARC-EP. La gran novedad del libro está en la recuperación de los relatos orales de habitantes de San Vicente sobre acontecimientos del municipio y de Caquetá, que es guiño no solo a la casuística histórica sino a la antropología cultural, entre otras disciplinas. Y claro, es una contribución a la memoria histórica en que están empeñados sectores del país en estos años de transición hacia la paz.

Sería muy extenuante hablar de todos los 23 capítulos que componen la obra; pienso que el capítulo 24 quedó para ser escrito por el lector, y realmente hago una invitación para que así sea. Recojo los títulos o ideas de algunos:

En donde pisamos. Nuestro terruño. Paisajes y colores. Protejamos la naturaleza. Cuando perdimos la identidad. “Mi papá era majigua y hablaba majigua”: relata las trágicas vivencias y agonía de la tribu tini-gua, exterminada sin piedad. Por las trochas de los ancestros, que muestra los procesos de colonizaje. ‘Me contaron los abuelos que hace tiempo’. Herencia de mujeres. Paso a paso se llega lejos. Misión ganadera. Paraíso de la fronda y la llanura: se refiere a los acontecimientos que han marcado la llegada de la violencia a la región. La silla vacía: se refiere al desarrollo de los fallidos diálogos del Caguán en el proceso de paz. El deleite por los mitos y leyendas; entre otros. También en estos títulos se aprecia el dúo monográfico-literario; quizás esta característica deje ver la acertada dirección creativa de la escritora Mariela Zuluaga García y los

rasgos del trabajo minucioso de su autora, repito, sin excesos.

¿Para qué y para quiénes?

“Un pueblo que no conoce su historia está condenado a repetirla”, dice la histórica frase. Con la escritura y la lectura de este necesario y bello libro —por qué no decirlo— los sanvicentunos e incluso los colombianos podemos sacar algunas lecciones, sin que su autora pretenda dar lecciones y eso que es profesora en uso de buen retiro. Con el libro, el lector, especialmente el lector joven, se puede documentar acerca de diversos aspectos de San Vicente, del “terruño” como dice la autora. El sector educativo tendrá una valiosa herramienta de trabajo que hacía falta y que hará sentir orgullosos a sus habitantes. Es pues, sin duda, un legado para las futuras generaciones. El epígrafe del libro es muy elocuente: “Quien no conoce su aldea, no conoce el mundo.” Se trata de un aserto del gran narrador ruso León Tolstoi. Así que esta es una forma agradable de conocer San Vicente del Caguán.

¿Por quién, dónde?

La profesora Miryam dedicó parte de su vida a la docencia de niños y jóvenes; una de las labores más importantes a la que se puede dedicar un ser humano, si no la más importante. Aparte de instruir y formar, ella también fue coreógrafa de *El Yariseño* (música y letra del maestro Jorge Villamil), el baile insigne del municipio; fue directora de cultura del municipio; investigadora empírica y confidente, como se puede apreciar por los resultados del libro; fue madre y hasta le sobro energía para ser concejala. Una persona íntegra; de esas mujeres y hombres que han movido al país positivamente. Ahora, en la supuesta hora del re-

tiro, ella se dedica a escribir y consentir a sus nietos. Nacida en Bogotá, hecha adulta y madre en San Vicente, nos entrega hoy este libro fruto de años de consagración y de una sensibilidad aguda. Por todo debemos decirle: ¡GRACIAS!

Veamos brevemente el contenido de cada capítulo: 1. Nuestro planeta: breve recuento sobre el origen y la formación de la tierra. 2. En donde pisamos: el relieve colombiano, su distribución y características sobresalientes. 3. Nuestro terruño: es un somero recorrido por el territorio caquetense para ubicarnos en su entorno geográfico. 4. Paisajes y colores: un reflejo del contraste de paisajes de la región. 5. Protejamos la naturaleza: acerca del valor del agua y su importancia para la vida del planeta. 6. Cuidadores y depredadores: un vistazo al período precolombino y el origen de los grupos étnicos del país. 7. Cuando perdimos la identidad: repaso sobre la llegada de los conquistadores a Colombia y a la región del Caquetá. 8. Mi papá era majigua y hablaba majigua: relata las trágicas vivencias de la tribu tinigua. 9. Por las trochas de los ancestros: relata los acontecimientos que propiciaron la fundación del municipio. 10. “Me contaron los abuelos que hace tiempo”: es un recorrido por los albores del pueblo, desde la visión de los protagonistas. 11. La multiculturalidad cambia el paisaje: identifica el proceso de inmigración y conformación de la población del municipio. 12. Herencia de mujeres: destaca el rol

de la mujer en el nacimiento de la sociedad sanvicentina. 13. Paso a paso se llega lejos: rememora las etapas que llevaron al establecimiento y reconocimiento del municipio llamado San Vicente. 14. Quien manda aquí: expone las normas y decretos legales que rigen y orientan la vida municipal. 15. Religión, educación y comunidad: es un recorrido por la historia religiosa y su influencia en la educación. 16. Misión ganadera de San Vicente del Caguán: nos traslada al origen del ganado y el desarrollo de la actividad ganadera en San Vicente. 17. Nuestras necesidades básicas: es un breve repaso de los servicios públicos que facilitan la cotidianidad de los pobladores. 18. Paraíso de la fronda y la llanura: Se refiere a los acontecimientos que han marcado la llegada de la violencia a la región. 19. La silla vacía: se refiere al desarrollo de los fallidos diálogos del Caguán en el proceso de paz. 20. ¡Que viva San Pedro!: nos lleva a un recorrido por la historia del folclor que identifica a los pobladores. 21. El olor de la nochebuena: invita a conocer y degustar la gastronomía tradicional en sus platos y amasijos. 22. Ojalá le salga ‘El Pollo Malo’: es el deleite por los mitos y leyendas que atraen la atención de chicos y grandes. 23. Símbolos que nos identifican con sentido de pertenencia: pretende reconocer y disponer el espíritu para sentir la identidad en los símbolos municipales.

NELSON RICARDO AMAYA ESPITIA

Comunicador social, escritor, investigador y docente.

