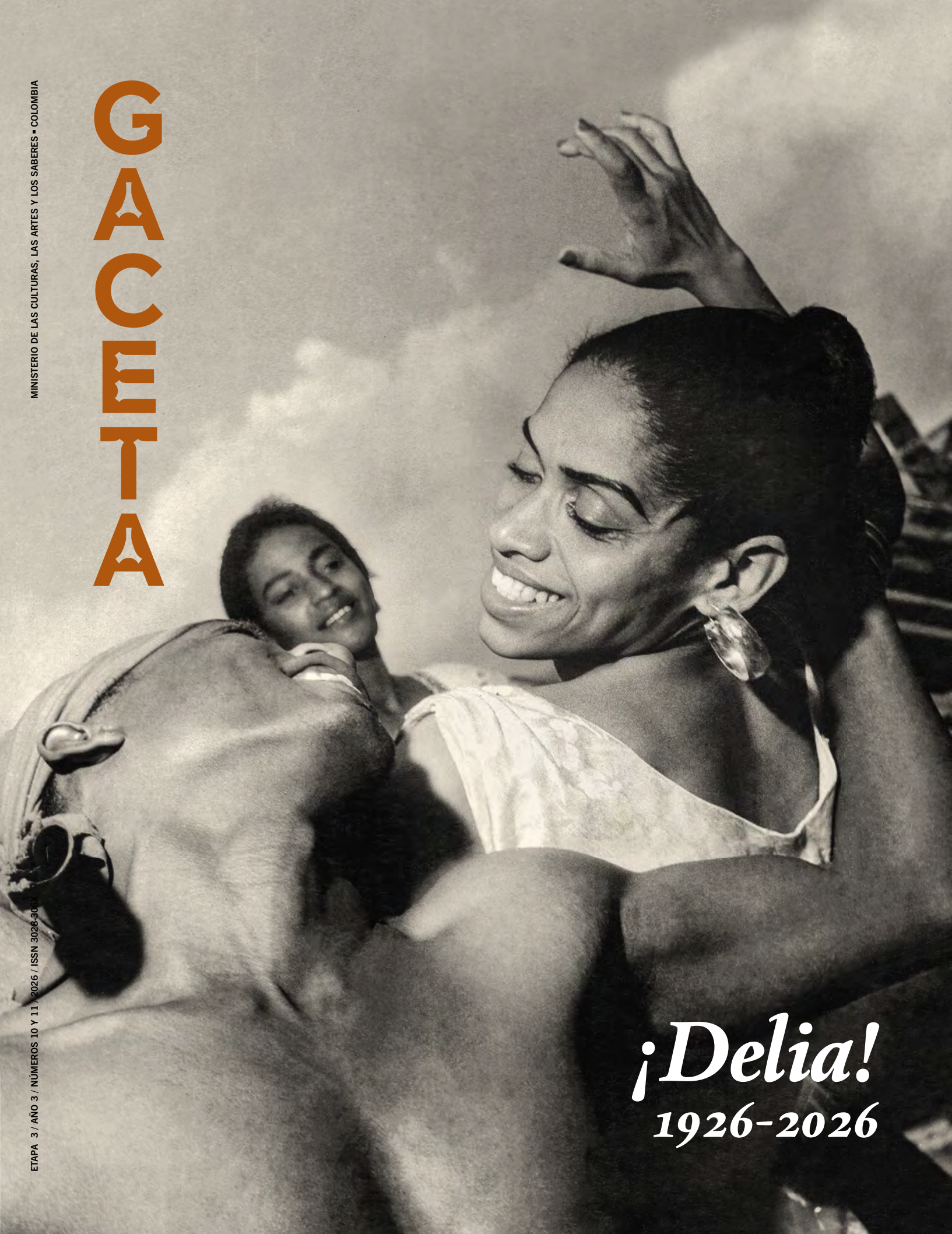
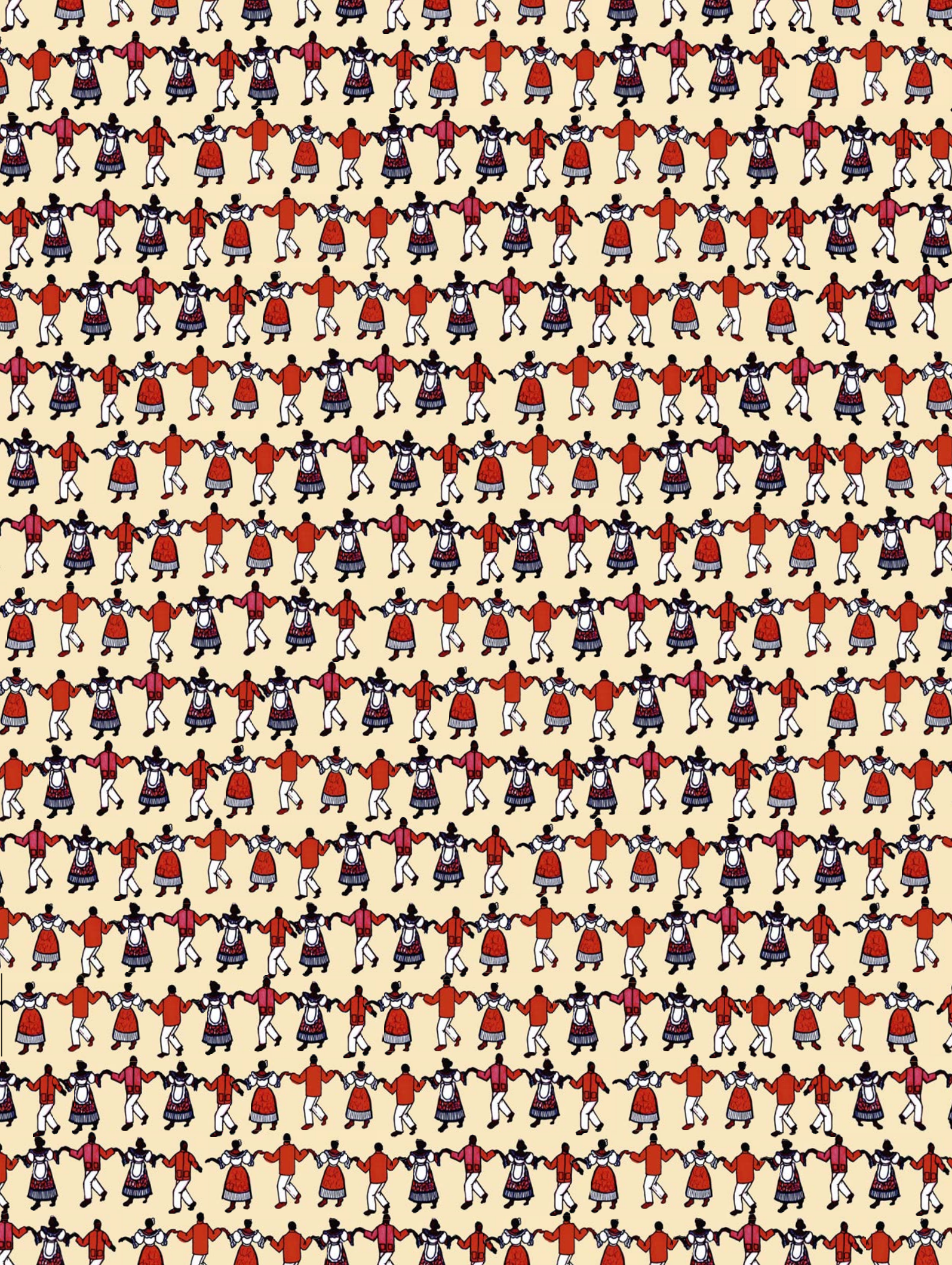


GACETA



¡Delia!
1926-2026



© ARCHIVO EL PALENQUE DE DELIA



**Ministra de las Culturas,
las Artes y los Saberes**
Yannai Kadamani Fonrodona

**Viceministra de los Patrimonios,
las Memorias y Gobernanza Cultural**
Saia Vergara Jaime

**Viceministro de las Artes
y la Economía Cultural y Creativa**
Fabián Sánchez Molina

Secretaría General
Luisa Fernanda Trujillo Bernal

**Jefe de la Oficina Asesora
de Comunicaciones**
Jaime Hernando Triana Ciodaro

**Coordinadora del Grupo Interno
de Trabajo Editorial**
María Lucía Ovalle Pérez

**Ministerio de las Culturas,
las Artes y los Saberes**
Calle 8 n.º 8-55, Bogotá
Teléfono: 601 342 4100
gaceta@mincultura.gov.co

• • •

**GACETA Etapa 3 / Año 3
/ Número 10 y 11**

Edición: febrero-marzo de 2026

Director
Mario Jursich

Editor web
Santiago Cembrano

Periodista
William Martínez

Gaceta Sonora
Heidy Correa y Gian Carlo Vega

Gestora administrativa
Marcela Camacho

Equipo Editorial
María Lucía Ovalle Pérez
Simón Uprimny
María José Castillo
Sara Abisambra
Laura Herrera
Leonardo Sánchez
Andrés Ramírez

Producción gráfica
Amaral Diseño SAS

• • •

Documentos fotográficos, ilustraciones
y obras de arte: © de todos los autores

Textos: © de todos los autores

ISSN 3028-306x

Derechos reservados para los autores.

Prohibida su venta.



Atribución – No comercial – Sin derivar

Este número de Gaceta se terminó de
imprimir en Bogotá en marzo de 2026.

En la composición de esta revista se
utilizaron las tipografías Espinosa
Nova Pro, diseñada por Cristóbal
Henestrosa, y Trade Gothic Next
LT Pro, creada originalmente por
Jackson Burke y posteriormente
reinterpretada y ampliada por
Akira Kobayashi para Linotype.

Espinosa Nova Pro es un rescate
basado en los tipos utilizados por
Antonio de Espinosa, el impresor
mexicano más importante del siglo XVI
y, posiblemente, el primer punzonista
del continente americano (1551).

Descargue aquí
Gaceta
Etapa 3 / Año 3 /
Número 10 y 11



Carátula: Delia Zapata Olivella y El Millo. Fotografía de Nereo, s.f.

Guardas: Dibujos originales de Edelmira Massa Zapata, para el
libro *Manual de danzas de la costa pacífica de Colombia* (1968).

Página anterior: Yeya, el alma de los tambores (1960).

Página opuesta: *Danza de la vida y la muerte*, Conjunto de Danzas Folclóricas de Delia
Zapata Olivella (1954).

Página 184: Delia Zapata Olivella, años setenta. Fotografía cortesía de El Palenque de Delia.

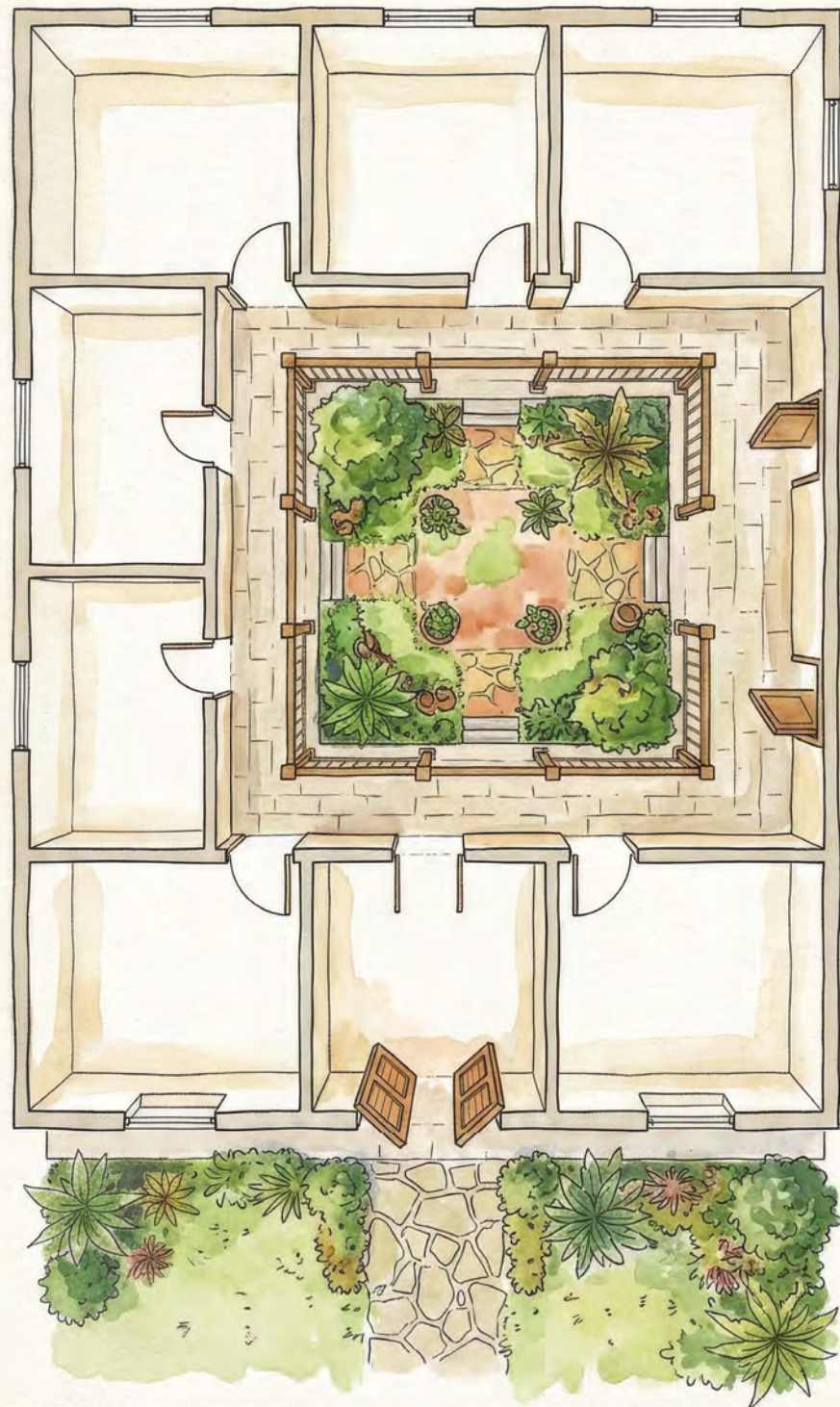
Contracarátula: Delia Zapata Olivella en el Parque Nacional, s.f.

© ARCHIVO EL PALENQUE DE DELIA



Contenido

ETAPA 3 / AÑO 3 / NÚMEROS 10 Y 11 / 2026 / ISSN 3028-306X
MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y LOS SABERES DE COLOMBIA



PUERTAS ABIERTAS

6

Estás equivocado

7

La casa común

8

Un saludo para la revista *Ideal*

9

Cuando la vida se convierte en archivo

11

Elogio de la demora

12

¿Para dónde van los libros?

VESTÍBULO

14

¡Guantes puestos!
POR ANNE CARSON

RECIBIDOR

18

Karl Heinrich Ulrichs
o el nacimiento de la
autoconciencia homosexual
POR HALIM BADAWI

BIBLIOTECA

28

Un hogar para la memoria queer
POR WILLIAM MARTÍNEZ

VERANDA

38

Camilo Torres, homo politicus
POR OLGA L. GONZÁLEZ

SALÓN DE FUMADORES

42

«Una novela son, digamos, cinco mil caricaturas». Una entrevista inédita con Antonio Caballero
POR FELIPE RESTREPO POMBO

ALCOBA PRINCIPAL

50

Un periodismo engañoso
POR GRAHAM MAJIN

STUDIOLO

60

Los ojos de Beatriz
POR NATALIA GUTIÉRREZ

JARDÍN DE INVIERNO

76

Beatriz y las Aranda: maestras en una tierra brava
POR YOLANDA REYES

CUARTO DE HUÉSPEDES

82

César Uribe Piedrahíta,
¿el precursor de la novela gráfica en Colombia?
POR MARIO JURSIH

ORATORIO

93

A los jóvenes que quieren morir
UN POEMA DE GWENDOLYN BROOKS

SALÓN DE JUEGOS

94

Fugacidades
Treinta aforismos
POR ALFONSO GONZÁLEZ CACHINERO

CUARTO DE SAN ALEJO

98

Estampas de Vargas Vila
POR MANUEL UGARTE

PATIO TRASERO

104

«La casa está bien como está...».
Encuentros góticos de tierra caliente
POR SANDRO ROMERO REY

VENTANAS DE GUILLOTINA

120

Un taller de cinco minutos
POR PABLO COLACRAI

122

Mi encuentro con James Bond
POR MARC HAYNES

123

A los 67
POR JUAN MANUEL GONZÁLEZ

124

Amira de la Rosa entre republicanos y fascistas
POR LUCÍA MARGARITA ESPÍNDOLA

128

El cuerpo antes que la partitura
POR JAVIER VIDAL

PATIO CENTRAL

130

Delia Zapata Olivella y la Expedición Coreográfica de la Nación

132

Delia: retrato con muchas preguntas
POR MARCELA JOYA

143

La nación que se inventó bailando
POR JAVIER ORTIZ CASSIANI

146

Delia y el compás de las aguas
POR ROSA CHAMORRO

152

Una pollera made in China
POR WILLIAM MARTÍNEZ

158

Mis lazos con Delia
POR SUSANA FRIEDMANN

162

En la casa de mi abuela
POR IHAN BETANCOURT MASSA

AZOTEA

168

Las condiciones de Bucky
UN CUENTO DE TIM KEPPEL

SALA DE PROYECCIÓN

178

Los dorados ochenta: ¡al fin, la ficción!
POR CAMILA LOBOGUERRERO

LA CASA EN EL AIRE

182

Portal
POR LIZETH LEÓN

MARGINALIA

7

Sobre ser presidente de Colombia
■ La némesis de Mejía Vallejo

9

Cadillacs

11

Abogados ■ Noche de confidencias
■ El Quijote y el telégrafo

13

Pasan cosas

37

Pistolas ■ Puntada sin dedal

63

BG y las tejas Eternit

85

Producto estrella de exportación

103

Un dechado de defectos

127

Un fan fatal

155

¡Yo vi una mendiga!

175

El gringo de la Gruta Simbólica



Roberto Roena durante una presentación en San Juan de Puerto Rico.

ESTÁS EQUIVOCADO

A mediados de los años ochenta empezó a circular, en el mundo salsero, un rumor malicioso: que Roberto Roena ya no sonaba, que el Apollo Sound había perdido filo, que aquel maestro indomable de la percusión andaba sin chispa. Roena oyó todo eso con calma, como quien sabe que el silencio también tiene ritmo. Y cuando decidió responder, no convocó ruedas de prensa ni entrevistas: lo hizo con una canción.

«Estás equivocado», incluida en su álbum *Regreso* de 1987, fue su manera de guiñar el ojo y decir: «Aquí estoy, caballero». En la letra se ironiza con elegancia sobre quienes daban por acabada la orquesta: si alguien creía que habían perdido el swing, pues «estaba equivocado». Papo Sánchez, el cantante, recordaba soneando que no habían desaparecido; simplemente estaban trabajando a su aire, afinando ideas, escogiendo músicos, organizando el regreso con la paciencia de quienes saben que lo bueno toma tiempo. La canción no solo reanimó al Apollo Sound: recordó que la salsa —como la cultura— vive de reinventarse sin dramas.

En los últimos meses algunos insinuaron —con el mismo tono oracular de quienes anuncian retiros ajenos— que la revista *Gaceta* había sido clausurada. Pero no: simplemente estábamos, como Roberto Roena y su orquesta, «preparando nuestro sabor». La prueba está en las manos de los lectores: una revista completamente remozada —con un nuevo enfoque, un nuevo diseño y una red ampliada de distribución— que, a partir de este número, cambia de periodicidad y se convierte en publicación bimestral.

La salida se planeó para que coincidiera con el centenario de la bailarina, coreógrafa y maestra Delia Zapata Olivella (1926-2026). Por eso se trata de un número doble —febrero y marzo—, pensado como un homenaje colectivo que abre el año celebrando su legado, reafirma nuestro compromiso con la cultura y marca el inicio de una etapa más ágil, amplia y constante en la historia de *Gaceta*. ■

LA CASA COMÚN

No es el único cambio que advertirán los lectores. Como muchos saben, uno de los distintivos de las publicaciones que salen del Grupo de Trabajo Editorial del Ministerio de Cultura es el sello MiCASA. Bajo ese nombre se reúnen las voluntades de un proyecto que busca, ante todo, publicar libros que reflejen la amplitud de la actividad intelectual del país. En *Gaceta*, sin embargo, hemos querido que ese sello se convierta en la estrella que guía nuestra navegación y, al mismo tiempo, en la estructura misma de la revista.

Esta publicación se concibe, literalmente, como una casa a la que se entra y en la que se recorren, con curiosidad, todos los espacios posibles: desde el zaguán que nos recibe con las primeras noticias hasta el patio interior donde se decanta la reflexión, sin renunciar a estancias que la modernidad parece haber olvidado. Reivindicamos —entre muchos otros lugares— el *studiolo*, aquella habitación renacentista donde se exhibían las pinturas y se cultivaba el asombro; recuperamos los antiguos *solariums*, que hoy vendrían a ser nuestras azoteas, esos puntos elevados donde la vista se pierde y el pensamiento se expande; y, ¿por qué no?, celebramos también esas lecturas sabrosas hechas en la intimidad de un cuarto de baño.

Gaceta es, a la vez, una casa física y una casa imaginaria. Aspiramos a que nuestros lectores no solo se sientan acogidos en ella, sino que la revista misma encarne las muchas formas en que los colombianos hemos aprendido a guarecernos del mundo y a recibir al vecino. Queremos que en estas páginas resuenen las maderas de las viviendas de palafitos del Pacífico, el frescor de las malocas amazónicas, la solidez de las mansiones republicanas, el susurro del viento en los bohíos a orillas del Magdalena y la persistencia de las casas de bahareque que aún custodian los caminos andinos.

Por eso, en este número, el lector encontrará artículos que son, en sí mismos, visitas guiadas: regresamos a la hacienda del Cauca donde, hace cuarenta años, Carlos Mayolo dio vida fílmica a la *Mansión de Araucaíma* de Álvaro Mutis; entramos en la vieja casona re-

MARGINALIA

El gesto de subrayar un libro —o de escribir en sus bordes, o de dejar un dibujo mínimo entre sus líneas— es casi tan antiguo como la lectura misma. Según la intención o el ánimo del lector, esas huellas reciben distintos nombres: pueden ser apuntes técnicos, marcas poéticas o señales de estudio. Pero *marginalia* es, quizá, el término más noble: así se designan los signos, notas, garabatos o subrayados que pueblan los márgenes de un volumen. Coleridge y Nabokov, por ejemplo, hicieron de sus anotaciones una poética secreta; y en Colombia, Nicolás Gómez Dávila llevó esa práctica al extremo: sus célebres escolios nacieron, casi literalmente, de los comentarios que escribía al margen de los libros que leía en la penumbra de su biblioteca.

En *Gaceta* queremos recuperar esa tradición. Durante los últimos meses hemos revisado nuestras propias estanterías para volver sobre lo anotado alguna vez en los márgenes de nuestros libros. No nos hemos limitado a las novedades ni a los hallazgos recientes: también hemos abierto volúmenes subrayados hace décadas, donde ciertas notas aguardaban a la manera de semillas dormidas entre las páginas, listas para reaparecer. Bajo la premisa de esta recuperación —esta pequeña arqueología de la lectura— adoptamos por emblema la antigua *manicula*: la mano diminuta con el índice extendido que, en los códices, señalaba lo que un lector consideraba imprescindible.

Los fragmentos que aquí rescatamos provienen, en buena medida, de la literatura y la cultura colombiana, aunque conviven con voces de otras geografías y otros tiempos. En esos bordes recuperados late un país, pero también la curiosidad universal por el gesto íntimo de un lector frente a cualquier página. Aparecen anécdotas jugosas, frases con chispa o juicios inesperados que, si bien parten de nuestra tradición, tienen la fuerza necesaria para trascenderla y abrirse a otros modos de entender lo que la lectura deja atrás.

La *marginalia* aparecerá a lo largo de toda la revista. No siempre dialogará con el texto que la acompaña: su lógica es la del polizón literario, la del fuego fatuo que ilumina una página desde el borde. Son interrupciones breves, una conversación paralela, una luz lateral que se filtra por entre las grietas de la lectura principal, acompañándola —a su manera— desde el principio hasta el final.

SOBRE SER PRESIDENTE DE COLOMBIA

Este cargo que yo tengo no es un puesto, sino una calamidad que cae encima de uno y lo va moliendo, hasta reducirlo al estado de bagazo en que saldrá de aquí.

—Carta de Eduardo Santos a Germán Arciniegas, 23 de junio de 1941.

LA NÉMESIS DE MANUEL MEJÍA VALLEJO

Con mi mujer, Vanna —que fue bautizada en la misma capilla florentina donde lo fue Dante—, y con mis hijos, Alejandro y Paolo, estuvimos todo un mes en la casa de campo de Manuel, en víspera de Navidad. Manuel quería vivir como en las fincas de su niñez, sin luz eléctrica.

publicana de Delia Zapata Olivella —antes en el barrio Egipto, hoy trasladada a La Candalaria—, y recorreremos la casa familiar de María Cano, donde se fraguaron sueños de justicia.

En última instancia, *Gaceta* aspira a ser esa casa común: un refugio abierto donde los

UN SALUDO PARA LA REVISTA *IDEAL*

En noviembre del año pasado ocurrió un hecho importante en Ciudad de México: nació *Ideal*, una nueva revista fundada por Gonzalo García Barcha —uno de los hijos de Gabriel García Márquez— y dirigida editorialmente por el también colombiano Felipe Restrepo Pombo, exdirector de *Gatopardo* y autor de varios libros.

La historia detrás del nombre es conocida entre quienes siguen de cerca la literatura. A comienzos de este siglo, el escritor más reconocido de estas tierras quiso crear un periódico llamado *Ideal*: un medio que no solo respetara los lineamientos éticos del buen periodismo, sino que funcionara como una suerte de caja de regalos para quienes aman el oficio. Ese deseo, aunque transformado de manera comprensible, se concretó ahora

en forma de revista. Y en forma de revista impresa, detalle nada menor en tiempos dominados por plataformas, aplicaciones y algoritmos. *Ideal* —dice su primer editorial— busca «ofrecer un respiro lejos de la pantalla». El dictum, sin embargo, no aplica del todo para quienes vivimos fuera de México, pues también existe una edición digital que puede consultarse y descargarse en la página de la revista.

colombianos de todos los puntos de la geografía, de todas las raíces y de todos los saberes se sientan, por fin, acogidos, reconocidos y representados.

Pasen adelante.

Esta es su casa. ■

Como *Gaceta, Ideal* es una publicación tuffruti: ofrece entrevistas con el director de orquesta Gustavo Dudamel y con el escritor Javier Cercas, un especial de cuentos de ciencia ficción, un ensayo fotográfico, una sección de poesía y un espacio —maravillosa apuesta— dedicado a la crítica literaria, musical y cinematográfica.

Sobresale, además, la sección destinada a la traducción: en este número se vierte al español un fragmento de la novela *La reina ojos de luna*, del escritor francés Wilfried N'Sondé. Ojalá ese espacio perdure, porque permite iluminar el trabajo —casi siempre invisible— de esos nobles traidores que son los traductores.

La revista, por lo demás, es una fiesta para los ojos: está atravesada por formas y colores gracias a las numerosas fotografías y pinturas que contiene. Especialmente seductora es la cubierta, obra del artista mexicano Omar Rodríguez-Graham.

Hasta aquí, todo invita al entusiasmo. Pero la verdadera razón para celebrarla viene de otro lugar: estas revistas —por quijotescas que parezcan, por costosas que resulten, por improbables que suenen en un mercado dominado por la inmediatez— son las que sostienen la continuidad de la cultura. Sin ellas, la conversación pública se empobrece, la imaginación se estrecha y la memoria colectiva pierde matices. Cada nueva revista impresa que nace no es un capricho contra la corriente: es una afirmación de que todavía creemos en el rigor, en la belleza y en la lentitud fecunda de la lectura. Por eso saludamos a *Ideal*: porque su aparición demuestra que, incluso hoy, la cultura sigue encontrando formas de persistir. ■



CUANDO LA VIDA SE CONVIERTE EN ARCHIVO

El teatro ocurre en el presente, pero no le pertenece del todo. Se escribe para ser representado una y otra vez, aunque cada puesta en escena lo transforme. Su escritura atrapa un tiempo: dos o tres horas de lectura en voz alta que nunca serán exactamente iguales. Entre el libreto y la función hay una distancia inevitable: lo que se conserva no es lo que se vio, sino la posibilidad de volver a verlo. Cuando la obra de un dramaturgo, como lo fue Carlos José Reyes (1941-2024), entra en un archivo, esa distancia se hace visible.

El archivo parece ofrecer lo contrario: estabilidad, clasificación, permanencia. Allí donde la escena depende del cuerpo y del instante, el documento se apoya en el papel. Sin embargo, esa aparente quietud es engañosa. Un archivo no es un depósito neutro, sino una forma de lectura. Selecciona, ordena, establece relaciones. Convierte una biblioteca personal en un conjunto consultable y, al hacerlo, vuelve discutible una trayectoria. Eso es lo que ofrece la colección de 8.301 ejemplares que ahora custodia la Biblioteca Nacional de Colombia, gracias a la donación realizada por los hijos de Reyes tras su fallecimiento.

Pensar este fondo como algo más que un homenaje es fundamental. Como advertía su hija Pilar en la presentación del Fondo, la tentación del archivo es convertirse en relicario: un espacio de conservación reverente donde la obra queda intacta y protegida. Pero un relicario inmoviliza. Lo que buscaron sus hijos con esta donación fue algo distinto, y no es casual que el destino haya sido la misma Biblioteca Nacional que Carlos José Reyes dirigió durante una década. Si en esos años entendió la institución como un espacio abierto al pensamiento y a la circulación de ideas, hoy su propio archivo se incorpora a esa lógica. No como objeto de veneración, sino como instrumento. No exige devoción sino curiosidad. En ese sentido, el archivo de Carlos José Reyes no clausura una vida intelectual bajo el gesto de la memoria, sino que la expone

ca ni agua caliente, y mi mujer, que venía de la cuna del arte y la civilización, se sentía incómoda.

Y un día, con la franqueza que la caracteriza, le dijo:

—Manuel: usted no vive; acampa.

Inclusive mis hijos, demasiado ciudadanos y no acostumbrados a dormir junto a una arrulladora cascada, una mañana preguntaron si en las noches esa agua «no se podía apagar».

Solo más tarde, ya casado con Dora Luz, se empezaron a gozar en la finca las delicias de la luz eléctrica, mucho mejor para leer, la cocina no ahumada por la leña y el baño con agua caliente. Cuando llegamos nos presentaron a Pepito, un confianzudo pavo que habían comprado para sacrificar en Nochebuena y que, con gran tranquilidad, acabó parándose en la cabeza de mi mujer, sería y florentina.

Yo le expliqué a Manuel que no nos podíamos comer a Pepito, porque tenía nombre y, además, estaba viviendo con la familia. Era como comerse a un amigo. Que los pavos había que comprarlos en el supermercado, anónimos y desplumados.

Pero él quería primero emborracharlo y luego corretearlo, como hacían en su finca, porque —decía— así sabían mucho mejor. La idea del no sacrificio empezó a darle vueltas en la cabeza a Manuel y un día me dijo:

—Maestro: He estado pensando en lo de Pepito. Imagínate que me trajeron los primeros seis ejemplares de *Soledumbres*, mi libro de poesía y Pepito se encaramó en ellos y, con todo desprecio, se cagó en mi poesía. No es que me importe lo que piense Pepito de mis versos, pero van a pensar que matarlo fue una venganza contra un crítico exigente. Respeto a los críticos, aunque no esté muchas veces de acuerdo con ellos.

—En Gabo + 8, de Guillermo Angulo.

CADILLACS

Era costumbre, cuando el general Álvaro Obregón asumió la primera magistratura del país, que la General Motors le regalara al nuevo presidente un lujoso Cadillac último modelo. Así sucedió, naturalmente, en el caso de Obregón. Llegaron con un flamante vehículo, pero Obregón, lejos de agradecer el obsequio, montó en cólera y gritó:

—Pero ¿cómo se atreven ustedes a regalarle a un presidente un automóvil tan caro? ¿No ven que eso es soborno?

Un poco más calmado, Obregón agregó:

—Todavía, si ustedes le pusieran precio, aunque fuera bajo, la cosa sería distinta, porque entonces ya sería simplemente una venta.

El representante de la GM, comprendiendo, sonrió y volvió a insistir:

—Señor presidente, este Cadillac vale un peso, ¿quiere comprarlo?

—Como no —dijo Obregón—. ¡Deme tres...!

—En Nosotros, los mexicanos, de Aníbal Galindo.



Carlos José Reyes (tercero de izquierda a derecha) con su grupo de teatro infantil.

a nuevas lecturas, a preguntas que quizá aún no han sido formuladas, y a las que él mismo dejó abiertas en sus cuadernos y anotaciones de lectura, que acompañan la colección.

Convertir una vida intelectual en archivo público no significa encerrarla en el pasado, sino desplazarla hacia el porvenir. Aceptar que el pensamiento no termina en la última obra publicada ni en la última función representada, sino que continúa en manos de quienes lo reciben.

Mientras la Biblioteca Nacional avanza en el proceso de catalogación de este fondo, la colección de Reyes comienza a dialogar con otros archivos notables que resguarda la institución —como los de José Celestino Mutis o Germán Arciniegas— y se integra a una

tradición de memoria intelectual puesta al servicio del país. Allí estará disponible para historiadores del teatro colombiano, investigadores de la televisión nacional, lectores de guiones, estudiantes y curiosos. No solo para reconstruir una trayectoria, sino para reactivar un modo de pensar el arte, la historia y la vida política y social de Colombia. La publicación que acompaña esta donación, titulada *Carlos José Reyes: El mundo está en los libros*, con recuerdos y testimonios de quienes lo conocieron, amplía esa conversación y la pone al alcance de cualquier lector. El archivo, así entendido, no conserva una obra para mirarla desde lejos: la entrega para que vuelva a ser leída, discutida y puesta en escena de otras maneras. ■

ELOGIO DE LA DEMORA

Varios de los artículos de esta edición de *Gaceta* —y de los que publicaremos en los próximos meses— superan con creces los estándares de longitud del periodismo contemporáneo. Es una decisión deliberada: queremos relacionarnos con la palabra impresa de un modo distinto. En un mundo definido por el scroll infinito y por la tiranía de la inmediatez, la expresión «leer sin prisa» se convierte no solo en un hábito literario, sino en una manera de recuperar cierta vida interior; casi, si se quiere, en una forma de oposición política y existencial. Vivimos bajo la lógica de la lectura utilitaria: devoramos artículos para mantenernos informados, leemos correos a la carrera para responderlos cuanto antes y hasta pedimos que se nos indique cuántos minutos tomará leer un texto. En ese ecosistema regido por la velocidad, el escrito se percibe como un obstáculo que conviene superar cuanto antes. Sin embargo, leer sin prisa equivale a reclamar el derecho al tiempo propio.

La lectura pausada es, en esencia, una conversación. Si leemos con apuro, acallamos la voz del autor y anulamos nuestra capacidad de réplica. En cambio, leer despacio permite que las palabras no solo pasen por la vista, sino que resuenen en la conciencia. Es en la pausa entre párrafos donde el lector aporta su propia biografía, completando los vacíos que el escritor deja de manera deliberada. Y no hace falta ponerse solemne para afirmarlo: ya lo advirtió, con su humor peculiar, Friedrich Nietzsche en el prólogo de *La genealogía de la moral*. Para leer de verdad —dice en esas páginas— hay que rumiar como una vaca, no comportarse como ese «hombre moderno» obsesionado con correr. Leer sin prisa, entonces, no es una virtud antigua: es un proceso digestivo que convierte la información en sabiduría y la frase en experiencia sensible.

La prisa es enemiga natural de la estética. Quien se precipita ante un poema, un cuento, una crónica o un ensayo se asemeja a quien atraviesa un museo en bicicleta: percibe formas, pero rara vez el espesor de una pincelada

ABOGADOS

Frank Riley es el representante británico de una de las filiales de la United Fruit Company en Colombia. Hombre sangrillero, espiritual, jovial, gracioso, todo lo sabe aprovechar para sus donaires y burlas. Un día en que, como representante de la Magdalena Fruit Co daba una gran fiesta en su casa, al acercarse los criados con bandejas llenas de sándwiches y golosinas, seguidas por las que llevaban las alegres copas de cocktail y whisky, nos dijo a quienes formábamos un pequeño grupo donde se estaban contando chascarrillos: «Todo esto es robado. Aquí lo único que hay comprado son los abogados».

—En una columna de Luis Eduardo Nieto Caballero publicada en *El Tiempo*.

NOCHE DE CONFIDENCIAS

Laureano Gómez es el tipo perfecto del arribista con talento, orador grandilocuente y político sin convicciones. Personalmente carece del sentimiento masculino del valor. No es que sea cobarde, sino que no tiene sensibilidad de macho. Hay que oírle a Carlos José Gaviria el relato de cierta escena, digna de Oscar Wilde. Habían comido juntos, Gómez, Francisco Carbonell, José Camacho y Gaviria, en casa de este. El anfitrión es generoso y la buena comida en compañía de gentes inteligentes predispone el ánimo a la expansión y la confianza. Era noche de luna, propicia a las evocaciones amorosas. El arrullo de las palmeras acariciaba con música de selva los oídos y los ojos se recreaban con el espectáculo maravilloso del mar cercano y ululante. Camacho y Gaviria contaron regocijados y deshonestos cuentos de amor fácil, con la impúdica intención de llevar a su huésped, en correría nocturna, a caza del «eterno enemigo del hombre». Cuál no sería su indignación burlona cuando vieron y oyeron, asombrados, que su convidado se levantaba de su asiento y, con ademán tribunicio, sinceramente emocionado, con el corazón angustiado por el recuerdo lacerante de la bien amada ausente, les hacía con sugestiva elocuencia la descripción de cierto mancebo alemán, del cabaret *El Dorado*, de cuerpo apolíneo y cara preciosa, que en los ocios de las noches berlinesas servía de confidente a sus acres nostalgias de la patria y la política. Camacho y Gaviria se miraban sorprendidos, y la luna pudorosa se escondió tras una nube.

—En *El parlamento en pijama*, de Pedro Juan Navarro.

EL QUIJOTE Y EL TELÉGRAFO

Don Alejandro Ángel paraba con frecuencia yendo hacia Honda en una pensión en el corregimiento de Florencia, en el municipio de Samaná, Caldas, población cercana ya a Girardot, por donde llevaba mercancías al río Magdalena, donde los dueños de la posada recibían a don Alejandro como a un familiar de tanto verlo en sus correrías.

Un día Miguel Murillo, dueño de la pensión, le pidió a don Alejandro que llevara una muestra de tierra para analizar a Medellín, donde existía la Escuela de Minas que había sido establecida desde 1888, pues él tenía la sospecha de la existencia de oro en la zona. Don Ale-



o la entrecapa de una luz. La belleza de la prosa radica en su ritmo, en la cadencia de las comas y en el adjetivo que califica con atención. Leer sin prisa es permitir que la música del lenguaje se despliegue, darse incluso el lujo de releer una oración simplemente porque su arquitectura nos conmueve.

Leer sin prisa también es una forma de hospitalidad. Al detenernos, concedemos al «otro» —el autor, el personaje, la idea aje-

¿PARA DÓNDE VAN LOS LIBROS?

Durante los últimos treinta años, la industria editorial colombiana ha cambiado de manera profunda. Parte de esa transformación se debe a la Ley 98 de 1993, más conocida como la «ley del libro», que impulsó la lectura y

na— el espacio necesario para explicarse. En una sociedad aquejada por la atención fragmentada, la lectura lenta invita al matiz, a la complejidad, a la hondura. Es reconocer que hay mundos que no se recorren por velocidad, sino por permanencia. Después de todo, no leemos para llegar cuanto antes al final, sino para que las palabras, en su lento goteo, terminen por habitarnos. *Gaceta* aspira a ser fiel a esos principios. ■

promovió un acceso más amplio y democrático a todo tipo de publicaciones. También han sido decisivas las iniciativas de las editoriales, las grandes cadenas, las librerías independientes, las nuevas rutas de publicación, los

circuitos imprevistos y las lógicas comerciales emergentes: un entramado distinto que exige miradas frescas y preguntas nuevas sobre el porvenir del libro en la región.

Para *dónde van los libros*, el nuevo podcast de la Biblioteca Nacional de Colombia, el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc) y la revista *Gaceta*, parte precisamente de estas transformaciones y de las inquietudes que han suscitado. La editora Margarita Valencia dirige esta primera temporada, acompañada por voces destacadas del mundo editorial de América Latina y España. Juntos examinan el presente y el futuro del libro: sus desafíos, sus mutaciones y las nuevas oportunidades que se abren en el sector.

En el primer episodio, Valencia conversa con la colombiana Pilar Reyes, la mexicana Consuelo Sáizar y el argentino Guillermo Schavelzon acerca del impacto de las leyes que regulan los precios fijos del libro. La directora asociada de *LadoB*, Juliana Barrero, es la invitada del segundo episodio, dedicado al consumo y el mercado editorial, así como a la relación del sector con las nuevas tecnologías y con la economía creativa de la que forma parte.

En el tercer episodio, las librerías Loreta Urrutia, de Chile, y Cecilia Fanti, de Argentina, examinan la situación actual de las librerías latinoamericanas. Los tres episodios finales de la temporada se centran en los gremios del sector editorial, las encuestas de consumo cultural y hábitos de lectura, y la relación del Estado con esta cadena de producción y difusión del libro.

En *Para dónde van los libros* convergen perspectivas y protagonistas muy distintos: grandes grupos editoriales y librerías independientes, debates de política pública y discusiones culturales, cuestiones estructurales de larga duración y desafíos que apenas están emergiendo. El podcast —ya disponible en el canal de *Gaceta* Sonora, junto con nuestras demás producciones— ofrece un panorama amplio y articulado del ecosistema del libro en español, un mapa vivo de las conversaciones que hoy están definiendo cómo leeremos —y qué leeremos— en los años por venir. ■

jandro lo hizo y, efectivamente, la muestra confirmó la suposición del posadero, pero esta información se la reservó Alejandro. Al tiempo, y varios viajes después, cuando el dueño de la tierra extrañado por el silencio volvió a preguntar por los resultados de la muestra, él les dijo no conocerla, pero le propuso hacer una sociedad para buscar oro en su finca, donde él pondría el capital para la maquinaria necesaria. El posadero, sin sospechar, aprovechó la oferta pues nada perdía. La mina empezó a operar en sociedad con el aporte de capital que don Alejandro hizo, y fue exitosa pues se explotaron vetas de muy buena calidad. Sin embargo, con el tiempo, sus socios se enteraron de lo sucedido y demandaron a don Alejandro por «enorme engaño».

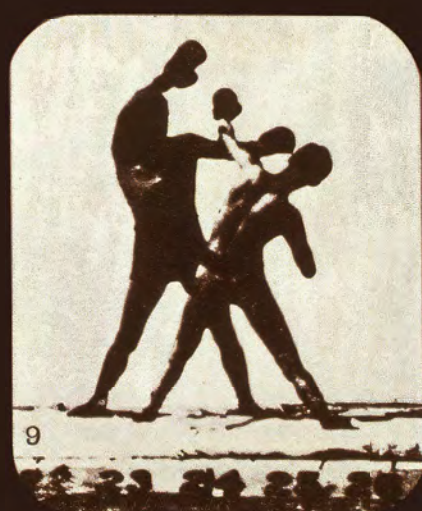
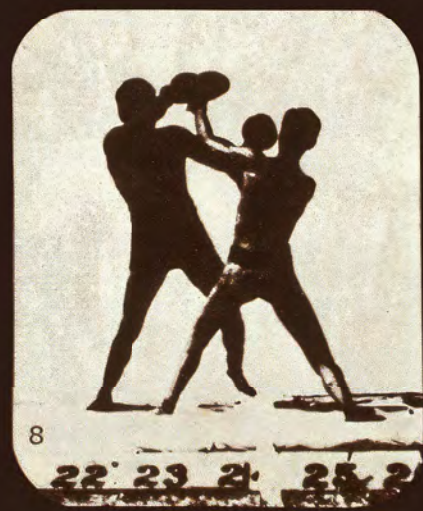
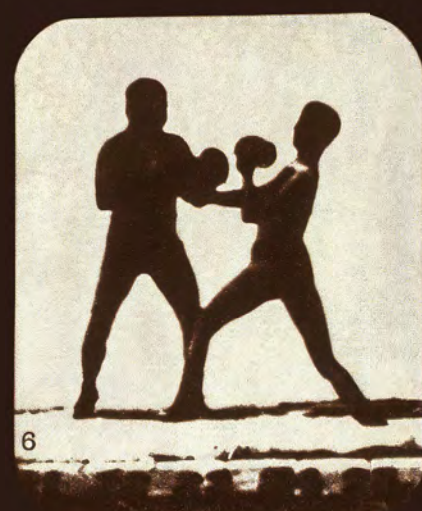
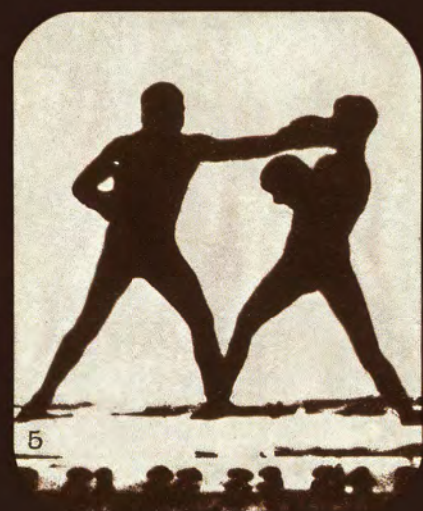
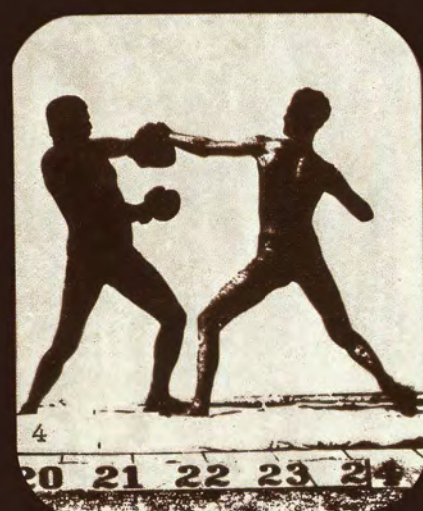
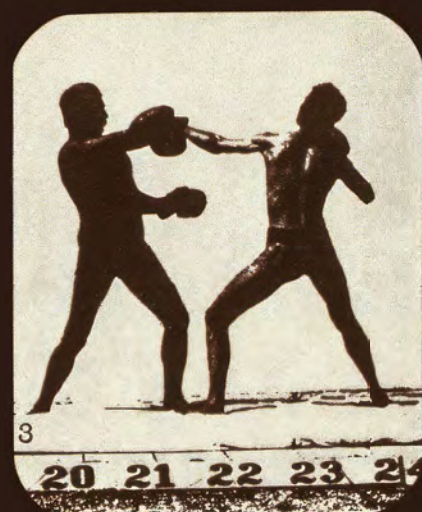
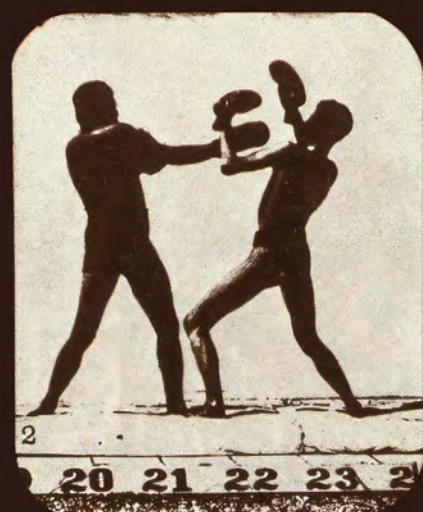
Dicho pleito lo perdió don Alejandro, primero en la corte municipal y luego en la departamental, y, finalmente, ante la Corte Suprema de Justicia. Su defensa la llevaba Nito Restrepo —Antonio José Restrepo—, político liberal, senador de la república, de reconocidos debates políticos con Guillermo Valencia y, además, espectacular copleiro. A Nito, don Alejandro le prometió proveerle todo el aguardiente y el tabaco que requiriera mientras permaneciera en Bogotá para atender su caso. Pero a pesar de tener tan prestigioso abogado, don Alejandro también perdió la instancia presentada ante la Corte Suprema, de lo cual se enteró estando en la ciudad de Medellín. Cuando supo del resultado negativo para sus intereses, corrió al telégrafo y allí ordenó telegrafiar el libro *Don Quijote de La Mancha* a Sonsón, y luego de haber establecida esta tarea —que buscaba tener ocupado el telégrafo a fin de que se evitara transmitir el fallo de la corte—, reventó tres caballos para llegar lo antes posible al pueblo. La ocupación del telégrafo había surtido el efecto pretendido: buscó a su socio que no conocía el resultado del fallo y lo convenció de que dicho pleito no los estaba llevando a ninguna parte y arregló con él.

—En *La sombra del general*, de Mónica Gómez.

PASAN COSAS

Esta mañana, temprano, preparándome para ir al psiquiatra de nuevo, llegó tu paquete. Junto a él venía un certificado, atados ambos por una banda de goma. Abrí tu paquete y era tu libro. Abrí el otro sin siquiera mirar la dirección y era un envío de Bogotá que contenía una carta escueta, una relación de cuentas y un hatillo de páginas, en blanco, muchas páginas y en medio, pegados con sellotape, créeme, ¡unos miles de dólares! Busqué el destinatario y era un nombre que no podía ser suramericano y el remitente bogotano. ¿Qué puede ser? ¿Un plazo para pagar un hit-man surafricano? ¿Un cobro de coca vendida? No tengo la menor idea y mañana voy a poner todo el sobre en manos del correo. No de la policía porque sería una delación; pero sí devolverlo al cartero que cometió el error, ya que la dirección es al otro lado de Londres. Como ves, pasan cosas, pasan cosas.

—En una carta de Guillermo Cabrera Infante a Umberto Valverde, 6 de enero de 1982. Fue publicada en *El Tiempo* el 24 de enero de ese mismo mes.



¡Guantes puestos!

POR ANNE CARSON

Traducción del inglés de Gaceta

Fotografías de Eadweard Muybridge

Cuando el Parkinson empezó a desintegrar su caligrafía, Anne Carson descubrió que estaba perdiendo algo más que una habilidad motora. Este ensayo —tan erudito como personal— sigue ese temblor desde la neurología hasta la poesía: de Keats a Cy Twombly, de la grafología a una inesperada terapia colectiva en un gimnasio de boxeo. Una reflexión aguda, irónica y profundamente humana sobre lo que ocurre cuando el cuerpo traiciona a la mente... y sobre cómo seguir peleando cuando la vida parece inclinarse hacia la «puerta negra».

A sí que tu vida está ahí ante ti: acaso un camino, una cinta, una línea de puntos, un mapa. Digamos que tienes veinticinco años, luego tomas algunas decisiones, haces cosas, sufres reveses, tienes triunfos, te conviertes en alguien —un conductor de autobús, un profesor de lingüística indoeuropea, un pirata, un cosmetólogo—, pasan los años, quizá en familia, quizá no, quizá feliz, quizá no, hasta que un día despiertas y tienes setenta. Miras hacia adelante y ves una puerta negra. Empiezas a notar que la puerta negra está siempre ahí, en el borde, mires o no hacia ella. La mayoría de los momentos la contienen, la mayoría de los momentos tienen una especie de sedimento de puerta negra en el fondo del vaso. Te preguntas si otras personas también la ven. Les preguntas. Dicen que no. Preguntas por qué. Nadie puede decírtelo.

Hace un minuto tenías veinticinco años. Luego seguiste adelante, obteniendo la vida

que querías. Un día miraste atrás, desde los veinticinco hasta ahora, y ahí está: la puerta, negra, esperando.

Cuando me diagnosticaron Parkinson, un síntoma particularmente mortificante para mí fue que mi caligrafía se desintegró. Antes me daba placer escribir en cuadernos: estantes enteros de ellos, día tras día, año tras año. Ahora los trazos verticales se doblan o se quiebran o van en todas direcciones, las vocales se encogen en manchas, la inclinación pierde su ángulo ágil y elegante, todo se ve embarazoso. Tacho párrafos enteros por vergüenza.

Es difícil describir o explicar la vergüenza de una mala caligrafía.

La mala caligrafía es fea. Y también es inauténtica. En el sentido de que no eres tú.

El Parkinson es una enfermedad que apaga ciertos genes en las células del cerebro; nadie sabe por qué. Muchas acciones físicas, y algunas cognitivas, quedan así inhibidas o malogradas.

Voy a una clase de boxeo tres veces por semana. Todos en la clase tienen Parkinson, en distintos grados de daño. En un momento determinado de cada sesión (tras estiramientos, boxeo de sombra, ejercicios, entrenamiento de fuerza) el instructor grita: «¡Guantes puestos!». Corremos a los casilleros por los guantes de boxeo. Ponerse el primer guante es fácil. Para ponerse el segundo necesitas ayuda. «¡No uses los dientes!», grita el instructor. Dato interesante: es imposible convocar la puerta negra mientras alguien más te está poniendo un guante de boxeo.

En *El cerebro que se cambia a sí mismo*, Norman Doidge escribe:

Cada célula de nuestro cuerpo contiene todos nuestros genes, pero no todos esos genes están activados o expresados. Cuando un gen se activa, produce una nueva proteína que altera la estructura y la función de la célula. Esto se llama función de transcripción porque, cuando el gen se activa, la información sobre cómo fabricar esas proteínas se «transcribe» o se lee desde el gen individual.

Así que el cerebro tiene su propia caligrafía. Que depende de cierta proteína. Puedo imaginar a mi pobre cerebro alzando las manos, consternado, al descubrir que toda la proteína de la buena caligrafía ha desaparecido o está hecha un desastre.

Entrando en la zona del quiebre. Manos dentro de manos. Vectores metabólicos y metafóricos que se superponen. ¿Es confuso? Sí, es confuso.

Qué diferencia hay entre la caligrafía de Keats en cartas o notas para un poema y sus «copias en limpio» hechas para editores o amigos. Estudio esa diferencia. Me digo: es solo cuestión de atención; pasa la página, concéntrate, inténtalo de nuevo. Lo intento de nuevo; me equivoco. La vida resbala un grado más hacia la barbarie.

¡La vida ya no es justa!

La escritura es una marca que sale de mi interior y pongo afuera, a menudo con la intención de mostrar, decir, comunicar. Porta hacia fuera lo que Gerard Manley Hopkins llama «la *inscape*». (Nota: Hopkins entendía varias cosas distintas por «*inscape*», y no conozco lo suficiente su psique o su poética

como para explicarlo aquí, pero esos cuadernos de Dublín —¡guau!).

Si tu escritura se inclina hacia la derecha eres una persona fuertemente influida por tu padre; los procrastinadores ponen los puntos de las íes hacia la izquierda, etc. La grafología estudia la caligrafía como indicio para el análisis del carácter. Cuesta creer que no sea un buen indicio.

Desintegración escritural: también aterrador como imagen del colapso cognitivo que es otro efecto gradual de la enfermedad de Parkinson. Vaguedad, olvidos, discontinuidad, huecos y fisuras, ralentizaciones, detenciones. Cuando los críticos hablan del «estilo tardío» de Beethoven o Baudelaire, ¿se refieren a las marcas sobre el papel tanto como —o como indicio de— los fantasmas en el cerebro?

«En la historia del arte, las obras tardías son las catástrofes», escribe Adorno en *Ensayos sobre música*.

Desde el punto de vista de la grafología, el arte de Cy Twombly plantea una aberración. Sus pinturas presentan palabras manuscritas inscritas de tal modo que evitan ofrecer cualquier indicio sobre él, su carácter o su estado interior. Garabateadas, torpes, descuidadas, desmañadas, impropias: la mano no es de nadie, o de todos, o mítica, o solo una mancha dejada por algo que antes estuvo escrito allí. Una marca sin persona dentro. Sin vergüenza.

Hoy los neurólogos parecen creer que el cerebro es plástico y que ciertas actividades pueden reconfigurarlo, generando nuevas neuronas que sustituyen a las perdidas o despertando neuronas que están inactivas o lentas. Se recomienda el boxeo. Voy a una clase de boxeo tres veces por semana. Todos en la clase tienen Parkinson, en distintos grados de daño. En un momento determinado de cada sesión (tras estiramientos, boxeo de sombra, ejercicios, entrenamiento de fuerza) el instructor grita: «¡Guantes puestos!». Corremos a los casilleros por los guantes de boxeo. Ponerse el primer guante es fácil. Para ponerse el segundo necesitas ayuda. «¡No uses los dientes!», grita el instructor. Dato

interesante: es imposible convocar la puerta negra mientras alguien más te está poniendo un guante de boxeo.

El temblor, ¿qué es? Sacudida incontrolable de un miembro, identificada por el cirujano y boticario inglés James Parkinson en 1817 como uno de los primeros síntomas visibles en quienes padecían lo que él llamó «parálisis agitante».

Cuando intento ejecutar un movimiento complicado, como una combinación undos-cuatro-cinco en boxeo (jab izquierdo, cruzado derecho, gancho derecho, uppercut izquierdo), puedo sentir a las neuronas de mi cerebro esforzándose y afanándose. Sí, puedo sentirlo. Ahora pensarás que estoy loca. Perdón: neurológicamente diversa.

Digamos que un temblor se produce por la electricidad que fluye a lo largo de una vía nerviosa a una velocidad que no me gusta y que no puedo controlar. Por ejemplo, cuando me cepillo los dientes —lo hago con el brazo y la mano derechos, donde tengo el temblor—, el cepillo sube y baja a una velocidad salvaje, chocando contra labios y encías. Pero una vía nerviosa tiene un plano de acción. Si me concentro y cambio el plano —moviendo el brazo hacia arriba o hacia abajo— puedo interrumpir el flujo y aquietar el temblor. La concentración es clave. Tengo que pensar dentro del movimiento.

Un hombre llamado John D. Pepper ha descubierto algo similar para manejar sus problemas al caminar. Ataca sus problemas caminando: quince millas por semana, en tres sesiones de cinco millas cada una, a un ritmo de cuatro millas por hora. Cuatro millas por hora es más rápido de lo que quiero caminar de manera natural. Es una lucha. Tengo que prestar atención al movimiento. Es decir, los movimientos motores que otra persona ejecutaría automáticamente requieren de mi atención consciente. Al comprometerse con esta técnica de movimiento consciente, Pepper consiguió dominar el temblor y otros síntomas motores. Probablemente contrajo Parkinson en sus treinta (aunque no se diagnosticó entonces) y ahora está en sus noventa. Vive con intensidad.

Enderezarse contra una corriente que no cesa de tirar: los libros me dicen que debo prestar atención consciente y continua a acciones como caminar, escribir, cepillarme los dientes si quiero inhibir o retrasar el fallo de las neuronas en el cerebro. Es difícil vivir dentro de un esfuerzo constante. Es difícil vivir dentro de la palabra «degenerativa», que significa que, por más que me esfuerce, no gano.

Por supuesto, todo el mundo se esfuerza toda la vida. Y nadie vence a la mortalidad. Pero hay una diferencia entre esforzarse por (digamos) aprender griego antiguo o pasar la aspiradora y esforzarse por prestar atención microscópica a cada instante de un acto físico. Estudiando su manera de caminar en *Reverse Parkinson's Disease*, Pepper la descompone en nueve segmentos de acción y seis focos de atención para cada paso que da. Échale un vistazo. El hombre es intenso.

Escribir este ensayo en un cuaderno con un bolígrafo ha sido un ejercicio aleccionador. La letra es quizá un 60 % legible. No alcanzo ninguna liberación a lo Twombly de la cáscara del cliché o de los grilletes de mi personalidad con este garabato. La mano es demasiado yo. Y, francamente, un poco repugnante.

Pero terminemos con ligereza. Citar a Barthes quizá eleve el tono.

Al describir la torpeza de la mano de Twombly, Barthes comenta su levedad, su inclinación a borrarse poco a poco y desvanecerse en un vapor de inocencia. Admira el impulso «de enlazar en un solo estado lo que aparece y lo que desaparece; [de no] separar la exaltación de la vida del miedo a la muerte, [sino] de producir un solo afecto: ni Eros ni Tánatos, sino Vida-Muerte, en un solo pensamiento, un solo gesto» —¿un solo temblor? ■

ANNE CARSON

(Toronto, 1950). Entre sus libros de poesía se destacan *La belleza del marido* y *Autobiografía de Rojo*. Este ensayo fue publicado originalmente en *la London Review of Books* en agosto de 2024.



Karl Heinrich Ulrichs

o el nacimiento de la autoconciencia homosexual

POR HALIM BADAWI

A mediados del siglo XIX, cuando el deseo entre hombres era castigado por la ley y condenado por la ciencia y la moral, un jurista alemán decidió intervenir en ese terreno hostil con una idea audaz: explicar esa diferencia no como crimen ni como vicio, sino como una forma legítima de la naturaleza humana. ¿Quién era ese abogado que se atrevió a desafiar las categorías jurídicas y morales de su tiempo, y qué lugar ocupa hoy en la historia de las luchas por la libertad sexual?

Desde finales de los años setenta, las revueltas del Stonewall Inn se han presentado como el gran comienzo del activismo LGTBI+ moderno. Nadie discute su impacto ni su fuerza simbólica. Ese episodio, de hecho, funcionó como un relámpago que iluminó un movimiento disperso y le imprimió una energía nueva. Pero también conviene preguntarse cómo llegó a ocupar, casi sin resistencia, el lugar de mito universal. La historiografía anglosajona —reforzada por el poder cultural y mediático de Estados Unidos— lo instaló como si fuera el punto cero del mundo entero, desdibujando historias previas y paralelas: desde el trabajo jurídico de Karl Heinrich Ulrichs en el siglo XIX, pasando por el Comité Científico Humanitario y el Instituto para la Ciencia Sexual del doctor Magnus Hirschfeld, hasta las redes latinoamericanas, mediterráneas y centroeuropeas que ya experimentaban formas propias de organización y resistencia mucho antes —o por completo al margen— de Nueva York. Tomar Stonewall como mito absoluto es hacer girar toda una constelación alrededor de una sola estrella: la figura se simplifica, se

anglocentra y, por esa vía, oscurece la práctica totalidad de lo que tiene alrededor.

Apartarse del eje angloamericano no implica restarle mérito a Stonewall; significa, simplemente, ampliar el mapa. Así queda claro que la conciencia homosexual moderna no nació en 1969, ni exclusivamente en inglés, ni solo en medio de un disturbio callejero. En Alemania, Italia, Francia, los Países Bajos, América Latina o el sur de Europa, los procesos de organización, reflexión y producción cultural siguieron ritmos y lenguajes distintos. Volver a examinar esas genealogías no es un capricho revisionista, sino una necesidad para entender que el movimiento LGTBI+ es una constelación amplia, transnacional y con muchos más centros que el mito fundacional dominante. Al examinar las batallas del movimiento desde esa perspectiva global, aparece algo decisivo: las luchas políticas nunca surgen de la nada; solo aparecen cuando existe, antes, una manera de nombrarlas y pensarlas.

II

Una buena parte de quienes trabajamos con archivos e historias del activismo LGTBI+ hemos llegado, por caminos distintos, a un mis-

Página opuesta: retrato de Karl Heinrich Ulrichs. Publicado originalmente en *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* (Anuario para los estados sexuales intermedios), vol. 1 (1899), p. 35.

mo punto de partida: Karl Heinrich Ulrichs. Puede sonar irónico que, después de cuestionar la centralidad de Stonewall como mito fundador, aparezca otro nombre ocupando ese lugar. Pero aquí la lógica es distinta. Stonewall terminó operando como un mito que lo absorbe todo: un episodio de enorme potencia mediática que, con el tiempo, relegó a la penumbra a figuras previas, diversas y dispersas. Ulrichs, en cambio, no entra en esta constelación como héroe ni como origen absoluto, sino como el primer momento en que la homosexualidad empieza a pensarse a sí misma en voz alta: en términos jurídicos, naturales y públicos, y de manera sostenida. No se trata, por consiguiente, de sustituir un mito por otro, sino de volver la mirada hacia el hombre que, gracias a sus publicaciones, convirtió una experiencia fragmentaria en un argumento.

Ulrichs no inició en solitario el activismo moderno, así como Stonewall tampoco inauguró ex nihilo lo que vendría después. Los dos son nodos dentro de una historia mucho más amplia. La diferencia es que, en Ulrichs, encontramos algo que no existía antes: la formulación explícita de una categoría («urning» o «uranista»), la defensa jurídica de la homosexualidad ante congresos profesionales y un conjunto de textos coherentes publicados entre 1864 y 1879. Por eso, más que levantarle un monumento, lo decisivo es señalar el momento en que, a través de él, la experiencia homosexual dejó de ser solo algo vivido —o perseguido— para convertirse en una idea articulada. Y esas dos dimensiones, la conceptual y la insurreccional, conviven en una historia que no tiene un único nacimiento, sino que avanza por acumulaciones, préstamos y relecturas.

III

Karl Heinrich Ulrichs nació el 28 de agosto de 1825 en Aurich, entonces parte del Reino de Hannover. Hijo de un funcionario público, creció entre estudios de latín, derecho y filología; esa formación clásica, que lo acompañaría toda la vida, moldeó de manera decisiva su forma de pensar. Desde muy joven

reconoció su atracción por otros varones, una experiencia que más tarde asumiría como una disposición natural, sin someterla a la mirada moralizante o patologizante tan en boga en aquellos tiempos. Estudió Derecho en las universidades de Göttingen y Berlín y llegó a ejercer, aunque solo por un periodo breve, como funcionario judicial. Su carrera administrativa, sin embargo, se interrumpió abruptamente cuando comenzaron a circular rumores sobre su orientación sexual. A comienzos de la década de 1860 dejó el servicio público y se volcó por completo a la escritura y la investigación.

Quizá el dato más revelador de su biografía sea la serie de doce folletos que publicó entre 1864 y 1879 bajo el título *Forschungen über das Räthsel der mannmännlichen Liebe (Investigaciones sobre el enigma del amor entre hombres)*. Para difundir los primeros números firmó como «Numa Numantius», un seudónimo que parece reunir dos referencias: Numa Pompilio, el segundo rey legendario de Roma, símbolo de orden y legislación; y «Numantius», evocación de Numancia, la ciudad hispana célebre por su resistencia frente a Roma. En esa doble alusión ya se adivina la tensión que atraviesa toda su obra: el jurista que intenta reformar la ley desde dentro y, al mismo tiempo, el resistente que enfrenta —casi sitiado— un orden hostil y mayoritario.

En esos folletos Ulrichs elaboró su teoría del «Urning», término con el que nombraba al hombre que, según su primera hipótesis, tenía un «alma femenina en un cuerpo masculino». Ulrichs sostenía que esta condición era innata y que, por tanto, carecían de base jurídica y científica las leyes que castigaban las relaciones entre hombres, como el párrafo 175 del Código Penal alemán. Sus textos llegaron incluso a abordar asuntos que solo entrarían en las agendas LGBTBI+ casi dos siglos más tarde: la adopción homoparental, el matrimonio igualitario, modelos educativos específicos, la protección frente a la discriminación y otros temas que, en su momento, resultaban impensables. Hoy muchos de ellos forman parte natural del debate público, aunque todavía se desconozca su genealogía o se



Magnus Hirschfeld, director del Instituto para la Investigación Sexual, en un retrato sin fecha.

desestimen como «modas» desde ciertos sectores conservadores o reaccionarios. Lo que Ulrichs produjo es asombroso para su tiempo: el primer corpus sistemático, afirmativo y público en defensa de la homosexualidad, un conjunto de ideas que, además, traza líneas de acción que llegarían hasta el siglo XXI.

En 1867 Ulrichs protagonizó uno de los primeros actos públicos de reivindicación homosexual moderna al intervenir en el Congreso de Juristas Alemanes, en Múnich, donde solicitó la abolición de las disposiciones penales contra el amor entre hombres. Fue interrumpido y abucheado, pero el gesto

marcó un precedente en la historia del activismo LGBTBI+, aunque él mismo terminaría progresivamente aislado. En 1880 se expatrió a Italia, donde vivió sus últimos años en relativa precariedad económica, dedicado al estudio del latín y la filología clásica. Murió el 14 de julio de 1895 en L'Aquila, una pequeña ciudad medieval situada a dos horas de Roma. Durante décadas su figura permaneció en la penumbra, hasta que su obra fue recuperada primero por el movimiento científico-humanitario de Magnus Hirschfeld y, más tarde, por otros historiadores del siglo XX.

IV

Hay algo especialmente sugestivo en Ulrichs, algo que desborda su dimensión jurídica o sexológica. No fue solo un precursor: tuvo, en cierto modo, el talante de un profeta secular. En un mundo que consideraba el amor entre hombres como pecado o delito, anunció otra forma de entenderse a uno mismo. Lo que dijo, tan sencillo en apariencia, funcionó como una revelación: despojó a la experiencia homosexual de su carga demoníaca y la devolvió al territorio de lo legítimo.

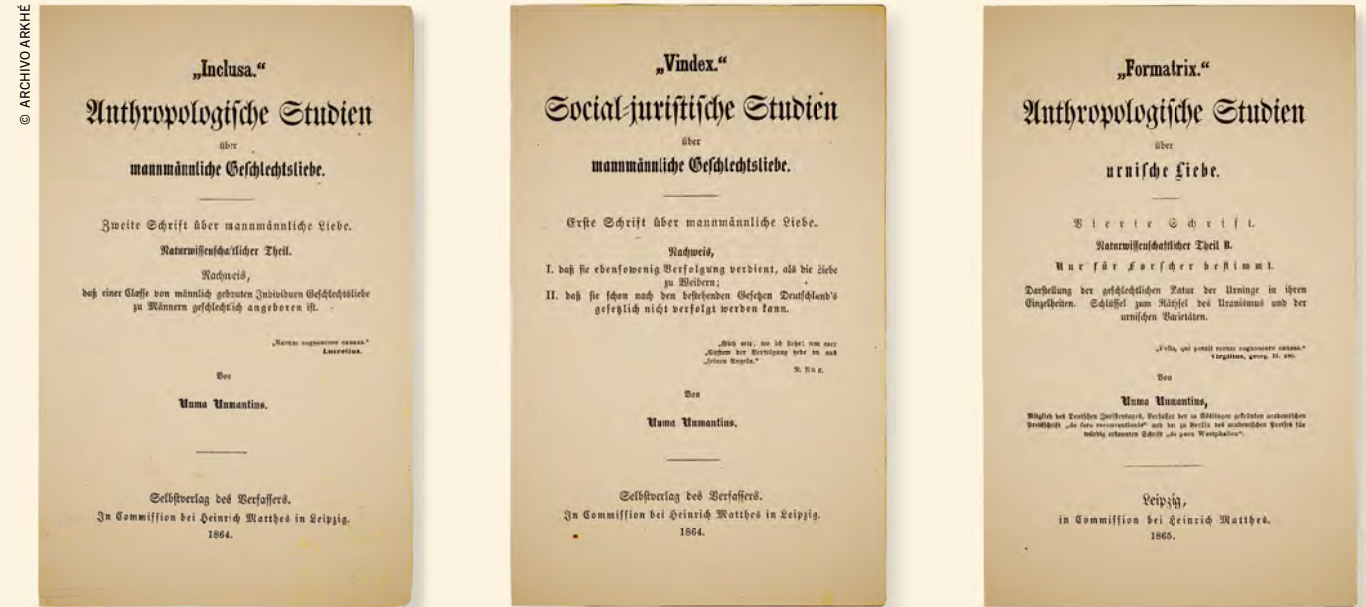
No es difícil advertir, en su obra impresa, una resonancia casi bíblica: doce folletos publicados entre 1864 y 1879, como si compusieran un canon dispuesto con deliberación. Los títulos en latín intensifican esa impresión: *Vindex*, *Formatrix*, *Araxes*, *Memnon*, *Incubus*, *Prometheus/Uranus*, *Gladius furens* o *Critische Pfeile*, por nombrar algunos. No funcionan como simples encabezados académicos, sino como nombres cargados de eco mítico, combativo, a veces incluso escatológico. *Gladius furens*, por ejemplo, puede traducirse como «La espada furiosa». Ulrichs no escribe como quien entrega un informe, sino como quien inaugura una tradición. El latín le permite inscribir su argumento en una continuidad clásica que lo separa del moralismo cristiano dominante y lo conecta con una genealogía cultural más amplia. Como en otros uranistas alemanes e ingleses de finales del siglo XIX, las alusiones a Grecia y Roma no son ornamentales: en una cultura que había elevado la antigüedad a modelo estético y moral, ese repertorio ofrecía una legitimidad que la experiencia homosexual difícilmente podía obtener en el presente inmediato.

La veta profética se vuelve explícita en el folleto *Prometheus/Uranus* (1870). Prometeo —el que roba el fuego— y Urano —figura celeste de la mitología griega— condensan la imagen de quien trae una luz prohibida al espacio público. Ulrichs imagina allí la posibilidad de una comunidad de *Urninge* que se reconozca a sí misma e incluso se organice en torno a una publicación periódica. En ese gesto, su obra deja de ser únicamente defensiva y adquiere un carácter fundacional: reclama una existencia pública, legible y compartida.

Algo similar ocurre en *Ara Spei* («El altar de la esperanza», 1865), aunque con un tono más íntimo. En medio de la persecución legal, el rechazo social y el descrédito académico, Ulrichs imagina un altar simbólico donde los uranistas pudieran depositar su dolor presente y, al mismo tiempo, ver insinuarse un futuro de libertad y reconocimiento. Es un texto utópico, con un ritmo casi religioso, en el que la esperanza se convierte en acto político y donde el amor entre hombres adquiere una dignidad que roza lo mesiánico. A mí me resulta especialmente sugerente pensar ese altar como un anticipo de los archivos LGTBI+: espacios donde cada libro, cada recorte y cada carta son ofrendas depositadas en un altar común que prolonga, a su manera, el sueño de Ulrichs.

Pero, a diferencia de los profetas religiosos, Ulrichs no tuvo un pueblo inmediato que lo siguiera. Fue objeto de rumores e investigaciones oficiales debido a su «lujuria antinatural» en el distrito de Hildesheim, donde ejercía como abogado, y su vida posterior estuvo marcada por la soledad y el exilio. Aun así, sus textos sobrevivieron y fueron recogidos por autores posteriores, entre ellos Magnus Hirschfeld, que los incorporó al movimiento científico-humanitario. La semilla sembrada en el siglo XIX germinó después en la prensa gay, lesbiana y travesti de la República de Weimar (1919–1933), en la vida nocturna de bares como El Dorado, en el desarrollo de la sexología moderna y, más tarde, en los movimientos de liberación homosexual del siglo XX.

Pensar a Ulrichs como profeta no es elevarlo a la categoría de santo laico ni borrar las zonas grises de su pensamiento. Más bien es reconocer que su gesto fue inaugural en un sentido profundo: dio un lenguaje a una experiencia que carecía de gramática propia y le otorgó una coherencia que antes no tenía. Sus doce folletos no funcionan solo como tratados, sino como el acto fundacional de una conciencia colectiva que necesitaba palabras para poder existir. Como sucede con toda figura inaugural, Ulrichs no agotó la historia que abrió: otros vendrían después para com-



Primeros títulos publicados por Ulrichs de las *Investigaciones sobre el enigma del amor entre hombres*.

plicarla, corregirla o ampliarla. Pero sin su intervención difícilmente habría existido un primer argumento capaz de sostener todo lo que llegaría más tarde.

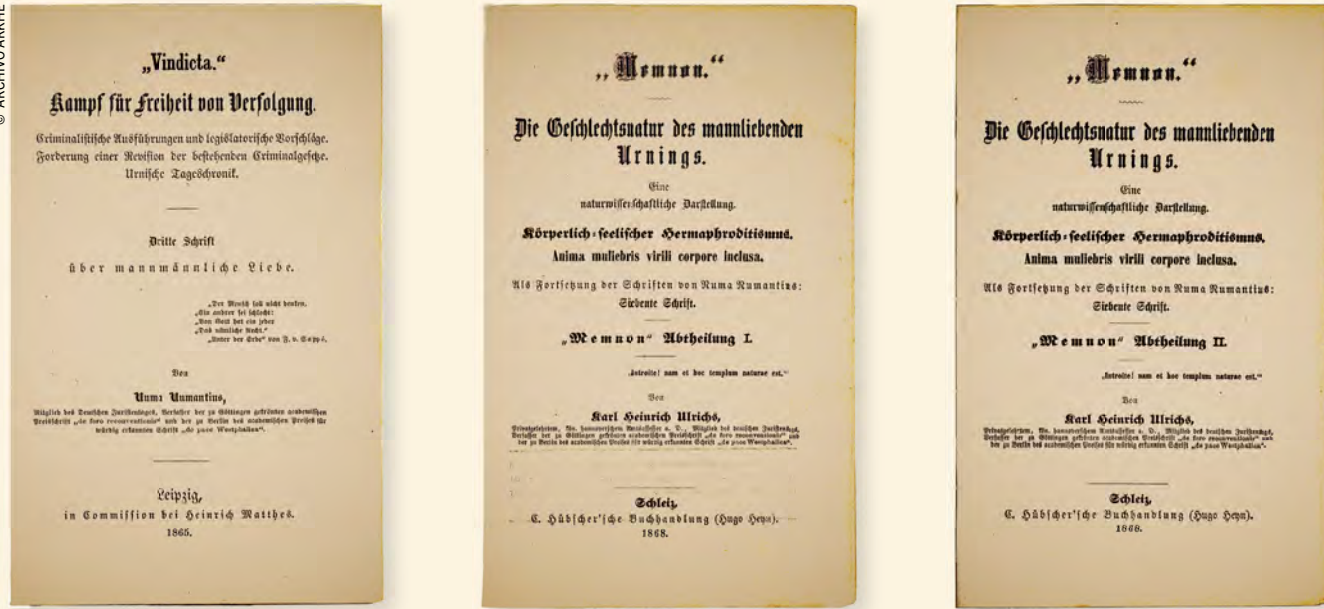
V

A pesar de su importancia extraordinaria, los doce folletos fundacionales de Ulrichs siguen sin estar disponibles en español. Las únicas ediciones recientes en una lengua distinta del alemán —facsimilares, minuciosas y hoy casi inencontrables por su tiraje exiguo— aparecieron en inglés en 1975, publicadas por Arno Press en Nueva York. Aquella colección partía de la reedición alemana que Magnus Hirschfeld había preparado en 1898. Pero Hirschfeld no actuó allí como un editor filológico: reorganizó y adaptó los textos de Ulrichs según las necesidades del movimiento científico-humanitario, en plena lucha contra la sección 175 del Código Penal del Reich. El resultado fue un mosaico distinto al original, más pulido, más estratégico y, en cierto modo, más funcional a los debates jurídicos y parlamentarios de fin de siglo.

Los doce folletos de la edición príncipe —*Vindex*, *Inclusa*, *Vindicta*, *Formatrix*, *Ara Spei*, *Gladius furens*, las dos partes de *Memnon*, *Incubus*, *Argonauticus*, *Prometeo/Uranus*, *Araxes*

y *Kritische Pfeile*— constituyen, en cambio, un cuerpo textual abrupto, sin mediaciones, escrito en medio del asedio legal y social. No hay en ellos la voluntad sistemática que introdujo Hirschfeld; hay, más bien, la urgencia de quien piensa y polemiza en tiempo real. Entre la publicación de los primeros cuadernos, en la década de 1860, y la reedición de 1898, había cambiado por completo el clima intelectual: la sexología adquiría estatus de disciplina científica, el nuevo Código Penal del Reich había consolidado el párrafo 175, y el naciente movimiento científico-humanitario necesitaba argumentos eficaces y presentables ante instancias oficiales. De ahí que la reorganización de Hirschfeld tienda a suavizar, encuadrar o incluso reescribir la propuesta original de Ulrichs, que era más combativa, más visionaria y, en ocasiones, cercana al estilo de los manifiestos que inauguraron las vanguardias europeas medio siglo después.

También difieren en el registro. Ulrichs se apoyaba en un vocabulario propio —*Urning*, *Dioning*, *Uranier*— que funcionaba como afirmación identitaria y como desafío conceptual a las categorías vigentes. Hirschfeld, en cambio, hablaba desde la sexología comparada: buscaba describir la homosexualidad como una variación natural susceptible de estudio



Los doce folletos de las *Investigaciones sobre el enigma del amor entre hombres* se publicaron entre 1864 y 1879.

clínico. La edición de 1898, en consecuencia, no puede leerse como una simple reedición, sino como una operación doble: canoniza a Ulrichs y, al mismo tiempo, lo domestica.

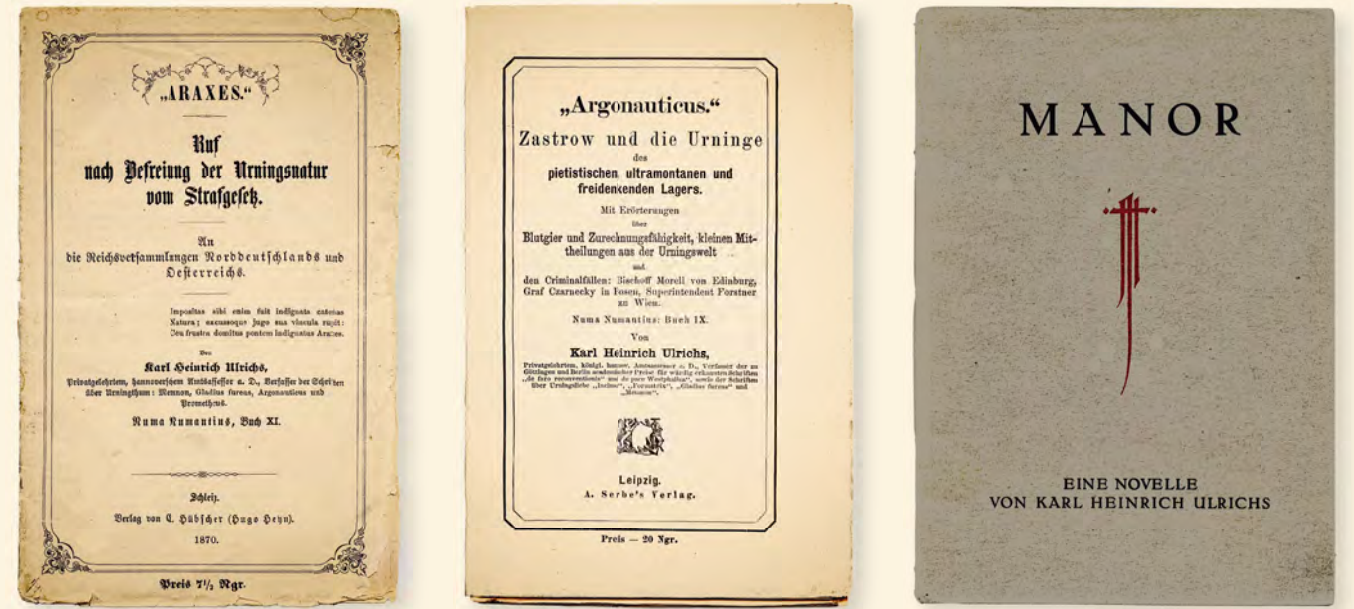
La dificultad de acceder a los folletos originales no es una metáfora. Hoy solo se conocen tres juegos completos en colecciones claramente identificadas: dos en bibliotecas centro europeas —la Bayerische Staatsbibliothek y la Österreichische Nationalbibliothek— y un tercero en el Archivo Arkhé, en Madrid. A ellos se suman ejemplares sueltos dispersos en archivos especializados y colecciones privadas, casi nunca en secuencias completas ni con las cubiertas originales intactas. La escasez no es producto exclusivo del tiempo: responde también al modo mismo en que circularon. Fueron tirajes reducidos, publicados sin respaldo institucional, destinados a una difusión semiclandestina y expuestos a la destrucción, la censura o la simple desidia. No nacieron como libros hechos para perdurar, sino como instrumentos de intervención jurídica y social. Que hayan sobrevivido algunos juegos completos es menos un hecho bibliográfico que una suerte de milagro documental.

Hay en este punto una paradoja reveladora del mercado del libro antiguo. Cualquier pri-

mera edición de la vanguardia histórica —un manifiesto futurista, un libro constructivista ilustrado— puede alcanzar precios exorbitantes y, aun así, aparecer con frecuencia en catálogos, subastas y colecciones públicas. Esas obras circularon en redes artísticas consolidadas, fueron impresas en tirajes relativamente altos y pronto entraron en el canon cultural. Los folletos de Ulrichs, en cambio, nacieron en la periferia social y jurídica, sin mercado coleccionista que los protegiera y sin instituciones dispuestas a conservarlos. Durante décadas no formaron parte de la herencia cultural europea, sino del archivo incómodo de una causa perseguida. De ahí que, aunque su valor económico pueda ser inferior al de una pieza vanguardista consagrada, su localización efectiva resulte infinitamente más ardua. La rareza, en este caso, no se mide por el precio, sino por la historia de su supervivencia.

VI

Durante años circuló un rumor insistente en el pequeño mundo del coleccionismo de publicaciones históricas LGTBI+. Se decía que una biblioteca privada neerlandesa conservaba un conjunto completo de los folletos originales de Karl Heinrich Ulrichs: no reediciones tardías ni compilaciones oportunistas,



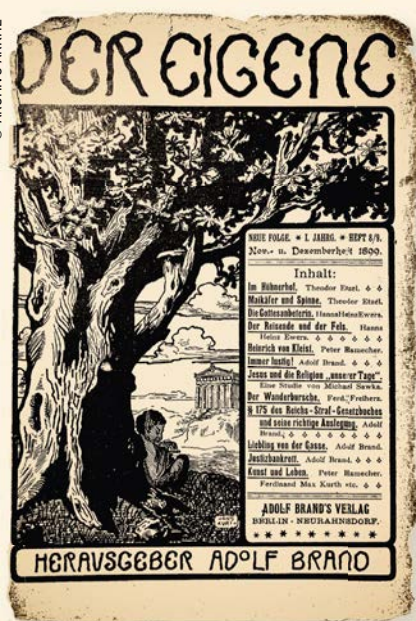
En 1884, Ulrichs publicó *Manor*, el primer relato literario que asocia el vampirismo con la homosexualidad masculina.

tampoco transcripciones mecanografiadas ni facsímiles, sino las primeras ediciones auténticas, impresas entre 1864 y 1879 bajo el rótulo *Investigaciones sobre el enigma del amor entre hombres*. La noticia parecía verosímil por razones históricas. En los Países Bajos, a diferencia de Alemania, una parte del legado intelectual asociado al movimiento homosexual anterior a la Segunda Guerra Mundial logró sobrevivir gracias a redes discretas de libreros, anticuarios, activistas y coleccionistas. Alemania, en cambio, soportó la destrucción del Instituto para la Ciencia Sexual de Magnus Hirschfeld en 1933 y la quema de sus archivos en la Plaza de la Ópera de Berlín. Lo que escapó a la confiscación o a las llamas encontró refugio, al menos parcialmente, en manos neerlandesas. Entre quienes contribuyeron a preservar ese legado destacó Jacob Schorer (1866–1957), jurista y fundador del Comité Neerlandés para la Reforma Sexual en 1912, estrechamente vinculado con Hirschfeld y con su Comité Científico Humanitario.

Tras la muerte de Schorer, una parte de su archivo y de su biblioteca pasó a nutrir los fondos que más tarde conformarían IHLIA LGTBI Heritage, en Ámsterdam, uno de los grandes archivos institucionales europeos dedicados a la memoria LGTBI+. Pero no todo

entró en la órbita pública: numerosas piezas permanecieron en manos privadas, transmitidas con sigilo entre generaciones de coleccionistas y libreros especializados. La biblioteca en cuestión pertenecía precisamente a esa tradición: no era un repositorio oficial, sino la sedimentación paciente de medio siglo de custodias sucesivas.

Cuando por fin pude recorrerla, no encontré la imaginería romántica de las bibliotecas secretas —ni buhardillas polvorientas ni cofres sellados—, sino estanterías ordenadas, cajas etiquetadas y encuadernaciones de distintas épocas. Muy pronto se me reveló un criterio silencioso pero firme: una concentración poco común de materiales fundacionales del pensamiento homosexual europeo del siglo XIX y del primer tercio del XX, algo rarísimo incluso en instituciones especializadas. Y allí, en un tramo intermedio, aparecieron los doce folletos de Ulrichs. No estaban encuadernados para exhibición ni aspiraban a convertirse en una pieza de museo: eran cuadernillos modestos, independientes, con sus cubiertas originales en distintos estados de conservación. Aunque cada folleto se publicó por separado, Ulrichs había ofrecido también una encuadernación conjunta de los siete primeros, probablemente hacia 1868. En



Der Eigene (1896), primera revista homosexual, publicada tres décadas después de los escritos de Ulrichs.

pesquisas previas solo había visto un ejemplar semejante, con la misma encuadernación roja y la misma secuencia interna. Las fechas, las imprentas, la tipografía y la numeración confirmaban lo que parecía improbable: eran primeras ediciones, no la reorganización de 1898 preparada por Hirschfeld ni compilaciones posteriores.

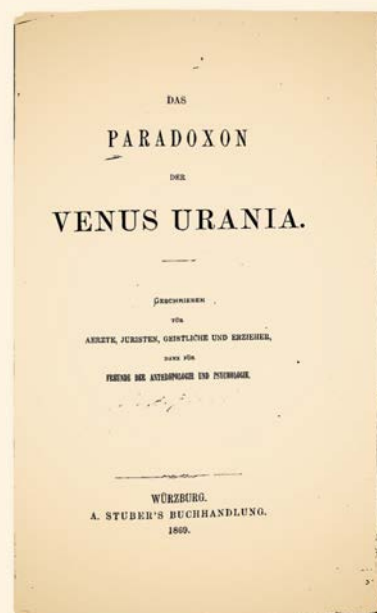
La biblioteca neerlandesa permitía entrever, además, algo que en Alemania fue violentamente interrumpido: una línea de recepción continua. Desde Carl Westphal —quien en 1869 mencionó por primera vez a Ulrichs en un contexto científico— hasta Hirschfeld y luego Schorer, se había tejido una red de médicos, juristas y reformadores que entendieron que aquellos folletos no eran excentricidades aisladas, sino el inicio de una nueva gramática social. Que los doce folletos hubieran llegado hasta allí no obedecía al azar: respondía a convicciones sostenidas y a una cadena de cuidados confidenciales. Y ahora, en un gesto cargado de sentido histórico, pasaban a manos del Archivo Arkhé, la institución que dirijo en Madrid junto con Felipe Hinestrosa. Se veía con claridad que aquella transferencia no era una simple compra: representaba el relevo de una responsabilidad. Una biblioteca privada —heredera,

aunque fuera de forma indirecta, del círculo neerlandés que había preservado fragmentos del mundo de Hirschfeld y Schorer— entregaba un núcleo fundacional a un proyecto que entendía, con claridad, el espesor genealógico de aquello que recibía.

VII

Prometheus/Uranus (1870) ocupa un lugar singular dentro de los doce folletos de Ulrichs. Aunque estaba previsto como el fascículo número diez, terminó cumpliendo una doble función: parte del conjunto y, al mismo tiempo, primer intento de una revista destinada al público homosexual. Ese desdoblamiento lo convierte en el punto exacto en que la argumentación jurídica de Ulrichs empieza a proyectar, por primera vez en la historia, la idea de una esfera pública homosexual.

En 1870, Ulrichs planeaba lanzar *Uranus*, la que sería la primera revista LGTB+, anunciada como una publicación mensual de tres números. Solo alcanzó a aparecer el primero, fechado en enero. Los dos siguientes —febrero y marzo— quedaron anunciados, pero nunca vieron la luz. Esa existencia trunca ha contribuido a su casi total desaparición de la historiografía, pese a que precedió por casi treinta años a *Der Eigene*, la revista que suele



considerarse la primera dirigida al público homosexual, fundada por Adolf Brand en 1896 como órgano anarquista y reorientada hacia los lectores gay a partir de 1898.

El ejemplar conservado por Arkhé muestra una doble portada —una con el título *Prometheus* y otra con *Uranus*—, evidencia de una vacilación deliberada entre presentar el texto como folleto (*Prometheus*) o como revista (*Uranus*). La coexistencia de ambas cubiertas solo ha sido constatada en un segundo ejemplar además del de Arkhé; los demás conservan únicamente *Prometheus*. No fue un error de imprenta, sino el rastro material de un experimento editorial cuya lógica es pristina. Los dos títulos sintetizan una operación doble. *Prometheus* convoca el mito del titán que roba el fuego para entregarlo a los hombres, imagen que Ulrichs adopta para describir su propósito: extraer del terreno de lo prohibido un saber sobre el amor entre hombres y ponerlo a circular en forma impresa. *Uranus*, en cambio, enlaza con la mitología y con la terminología que el propio Ulrichs venía forjando —*Uring*, *Uranier*— para nombrar una condición natural y no un vicio. Entre ambos nombres se articula su apuesta: iluminar y nombrar.

Algunos ejemplares conservan, en la última página, una nota del censor dirigida al encuadernador: se recomienda eliminar la portada *Uranus* y conservar únicamente *Prometheus*. Se ha visto en ese aviso una forma de autocensura, de intervención directa o, sencillamente, de prudencia editorial ante la posible reacción de lectores hostiles. *Uranus* era demasiado explícito para cualquier lector culto en la Alemania finisecular, donde el término remitía ya a la homosexualidad. Que existan copias con la portada suprimida —transformando el fascículo en un folleto convencional— y otras que la mantienen, convierte cada ejemplar en testimonio de la tensión entre visibilidad y cautela, y de las rutas soterradas por las que estas publicaciones circulaban entre lectores afines. La presencia simultánea de ambas cubiertas revela, además, la tentativa de Ulrichs de inaugurar una revista destinada a los «Uringe», empresa que no llegó a consolidarse.

En lo textual, *Prometheus/Uranus* combina análisis jurídico, apelaciones a la naturaleza y argumentos históricos, pero con un tono más decidido que en folletos anteriores como *Vindex* (1864) o *Formatrix* (1865). Ulrichs ya no se limita a rebatir el párrafo 175: imagina lectores capaces de reconocerse entre sí. En ese sentido, es uno de los primeros impresos en que la homosexualidad deja de ser un objeto de estudio, persecución o debate, para convertirse en un sujeto colectivo posible.

El ejemplar de Arkhé conserva en ambas portadas la firma manuscrita de su primer propietario: «J. Browne», probablemente discípulo neerlandés del psiquiatra Carl Westphal, primer difusor de las ideas de Ulrichs. Que su firma aparezca en ambas cubiertas sugiere que Browne percibía cada una como una pieza autónoma, digna de ser preservada, una elección que subraya la naturaleza bifronte del impreso. Estas marcas tempranas no son detalles menores: revelan una recepción inmediata y lúcida, y convierten al objeto en un eslabón rastreable de la transmisión intelectual que más tarde desembocará en el movimiento científico-humanitario de Magnus Hirschfeld y en las redes neerlandesas vinculadas a Jacob Schorer.

La rareza actual de *Prometheus/Uranus*, especialmente en su versión con doble portada, no se explica solo por el paso del tiempo, sino por su propia fragilidad histórica: tiraje mínimo, circulación limitada y ausencia de institucionalización temprana. Mientras parte de la vanguardia impresa del siglo XIX fue canonizada con rapidez, los folletos de Ulrichs quedaron durante décadas en un limbo historiográfico. Examinar hoy un ejemplar con ambas cubiertas y con firmas originales es un privilegio. En ese objeto frágil persiste el instante en que la conciencia homosexual moderna intentó, por primera vez, imprimirse a sí misma. ■

HALIM BADAWI

(Barranquilla, 1982) es autor, entre otros libros, de *Historia urgente del arte en Colombia: dos siglos de arte en el país*.

UN HOGAR PARA LA MEMORIA QUEER

Una conversación con Pedro Felipe Hinestrosa a propósito de los diez años del Archivo Arkhé

POR WILLIAM MARTÍNEZ

Durante décadas, la historia cultural latinoamericana —y en particular la historia queer— se ha contado como una serie de ausencias o imitaciones: movimientos que parecen emular a los de Europa o Estados Unidos, tradiciones que no dejan rastro, archivos que reposan en lugares inaccesibles. Pero a veces basta reunir papeles dispersos para que ese relato cambie. Uno de los responsables del Archivo Arkhé reflexiona sobre la tarea de rescatar y organizar una tradición largamente dispersa.

Durante años, los críticos de arte colombianos repitieron casi como un mantra la imagen que Marta Traba había difundido: la de un país encerrado en sí mismo, provinciano, impermeable a las corrientes estéticas del siglo xx. Era una imagen eficaz en su pesimismo y, por eso mismo, cómoda: con un solo trazo explicaba la supuesta distancia entre Colombia y las vanguardias artísticas y sociales, como si aquí todo hubiera transcurrido en cámara lenta, al margen de las rupturas culturales del mundo.

Pero basta hurgar en papeles viejos para que ese relato empiece a desmoronarse. En revistas de vida fugaz, en cartas enviadas a direcciones hoy irreconocibles, en cuadernos mimeografiados en tirajes mínimos y en manifiestos escritos a máquina por manos anónimas, el paisaje cambia. Lo que aparece no es una isla, sino una red fina, casi subterránea, de conexiones inesperadas: jóvenes que pedían ejemplares al otro lado del océano; activistas que traducían consignas estéticas a su propio contexto; poetas que seguían debates europeos desde la trastienda de una librería. Vista de cerca, la desconexión no era tal: lo que faltaba era archivo, es decir, una memoria organizada que permitiera trazar esas líneas de continuidad con las vanguardias.

Esa intuición —la de que la historia cultural del país necesitaba ser releída a la luz de sus materiales dispersos— la tuvieron, hace más de treinta años, el curador Halim Badawi en Barranquilla y el abogado financiero Pedro Felipe Hinestrosa en Pasto. Ambos comenzaron a reunir obras, libros y documentos para rescatar figuras que

Página opuesta:

Los investigadores Pedro Felipe Hinestrosa y Halim Badawi en Madrid (2025).





permanecían sepultadas en la desmemoria y, al hacerlo, pusieron en duda muchos de los lugares comunes con los que todos fuimos educados.

Tras conocerse y convertirse en pareja, esos intereses desembocaron en la creación de un archivo en 2016 cuyas primeras dimensiones revelaron otra forma de silencio: en bibliotecas y museos de Hispanoamérica, la memoria LGTBIQ+ apenas tenía espacio. Con recursos propios y sin respaldo institucional, se propusieron conformar un fondo que ampliara el horizonte cultural que creíamos conocer y que, además, enlazara esas voces marginadas con las vanguardias a las que tantas veces se las ha negado. Así nació el Archivo Arkhé —entonces con unos 30.000 objetos entre libros, revistas, panfletos, fotografías y obras de arte— en el barrio San Felipe de Bogotá. No era la colección privada de dos mecenas excéntricos, sino un acervo abierto a activistas, investigadores, estudiantes y curiosos.

Cuatro años después, en plena pandemia, Badawi e Hinstrosa se trasladaron a Madrid y mudaron el archivo a un local de Lavapiés, a pocas cuadras del Museo Reina Sofía. Hoy, una década después de su nacimiento, Arkhé supera los 100.000 objetos y mantiene un diálogo constante con colectivos independientes, instituciones y

proyectos editoriales y curatoriales de España, Estados Unidos y varios países de América Latina. El contraste es elocuente: pasó de ser una iniciativa autogestionada que interpelaba el vacío institucional a convertirse en un archivo reconocido, con una presencia internacional que confirma —en la práctica, no en la teoría— que la historia de las vanguardias y sus márgenes solo puede entenderse allí donde existe, por fin, archivo.

—En una entrevista sobre el Archivo Arkhé, usted recordó que su interés por la historia tenía raíces familiares: «mi abuelo era historiador, como lo había sido también su padre». ¿Cómo influyó en su formación su abuelo Emiliano Díaz del Castillo? Lo pregunto no solo por el peso de su obra —desde sus estudios sobre el cabildo de San Juan de Pasto en el siglo XVI hasta sus investigaciones sobre la familia Gutiérrez de Caviedes—, sino por proyectos decisivos, como haber localizado los restos del caudillo mestizo Agustín Agualongo y trasladarlos a Pasto.

—Empezaré diciendo que soy el mayor de los nietos de Emiliano, con lo cual inauguré la siguiente generación. Mi abuelo fue un ícono para mí: lo admiraba por su inteligencia y su elegancia. Era un lord en todo el sentido de la



Página opuesta y a la derecha: Travestis bogotanos de los años setenta.

palabra. Él despertó en mí un interés por la historia y por la documentación que la preserva. Con el tiempo, ese interés recorrió un itinerario político opuesto al suyo, pues Arkhé es un archivo vanguardista y eminentemente decolonial.

Pero esta historia familiar tiene una deriva que quizá no conozcas. Podríamos llamarla: «Cómo, quinientos años después, el sobrino pastuso de Santa Teresa de Ávila regresó a España con su marido para convertirse en archivero de la historia marica».

Esa deriva surgió, precisamente, del archivo de mi abuelo Emiliano. Te explico: Santa Teresa de Ávila —conocida popularmente como la mística rebelde del Siglo de Oro español— tuvo siete hermanos, y todos vinieron a América en el siglo XVI. Uno de ellos fue don Hernando de Cepeda y Ahumada, uno de los fundadores de la ciudad de Pasto.

Por otra parte, la santa de la Iglesia católica era nieta de un judío. En 2015 el Estado español decidió conceder la nacionalidad a quienes pudieran demostrar que eran descendientes de judíos sefardíes expulsados de España en 1492. Gracias a la labor de mi abuelo y a sus estudios genealógicos, yo pude demostrar que era descendiente directo de don Hernando de Cepeda y Ahumada, hermano

de la santa. Con esa documentación obtuve la nacionalidad española, lo que facilitó nuestro traslado a España.

—La labor de su abuelo como coleccionista también fue notable: reunió un archivo histórico de cerca de 14.000 manuscritos y cientos de ejemplares de prensa e impresos americanos, hoy resguardados en la Biblioteca Luis Ángel Arango. ¿Recuerda algún documento que, en esos años, lo hubiera sorprendido de manera particular, quizá hasta el punto de despertar en usted el deseo de coleccionar?

—Sí, me acuerdo en particular de un diario escrito por un soldado pastuso —es decir, por un soldado de las milicias de Pasto— durante los terribles acontecimientos de la guerra de independencia. En ese diario, el soldado describe lo ocurrido el 24 de diciembre de 1822, cuando los ejércitos de Sucre, en plena Navidad, saquearon y devastaron la ciudad de Pasto. Relata la destrucción, el ingreso de las tropas a las iglesias y, en general, los horrores de esa guerra contra la ciudad. Ese documento me hizo comprender que la historia se esconde en recovecos y en pequeños fragmentos: exactamente del mismo modo en que se ha ido conformando el Archivo Arkhé.



Entre 1926 y 1933, *Die Insel* (La isla) se consolidó como el suplemento literario de *Blätter für Menschenrecht*, alcanzando una tirada histórica de 150.000 ejemplares. Junto a *Die Freundschaft* (La amistad), publicada desde 1919, estas revistas representaron las voces fundamentales del primer movimiento homosexual en la República de Weimar.

—¿Cuál fue la chispa específica —personal, intelectual o política— que los impulsó a crear el archivo?

—Arkhé está conformado por dos cuerpos documentales: un archivo de arte latinoamericano y un archivo LGBTQ+, cada uno con un origen distinto. El archivo de arte latinoamericano surgió de la labor investigativa e intelectual de Halim, quien comenzó a formarlo desde su adolescencia. El archivo LGBTQ+, por su parte, nació del deseo de ambos al descubrir la ausencia de memoria queer en las instituciones oficiales de preservación, inicialmente en Colombia y luego en todos los países hispanoamericanos. En cierto momento quisimos consultar las primeras revistas LGBTQ+ colombianas, llamadas *Ventana Gay* y *El Otro*, y no encontramos ejemplares en ninguna biblioteca o archivo del país. Comprendimos algo importante: una comunidad necesita archivos para afirmar su existencia, su historia y, por supuesto, sus luchas. La falta de archivos de memoria funciona como un reseteo total de vivencias e incluso de batallas ganadas. Eso es algo que los gays no podemos permitir en este planeta, donde la lucha apenas comienza.

—¿En qué se diferencia Arkhé de otros archivos de arte latinoamericano y de archivos queer fundamentales como el One National Gay & Lesbian Archives de la Universidad del Sur de California o el ¿Archivo Queer? del Museo Reina Sofía de Madrid?

—La colección de Arkhé está concentrada en materiales sobre arte e historia queer hispanoamericana. En España hoy existe un interés creciente por el arte latinoamericano, pero ese interés solo se enfocó en Argentina, Chile y México. Esto se refleja en los archivos que conservan las instituciones españolas: por ejemplo, el Archivo Lafuente —custodiado por el Museo Reina Sofía— hace énfasis en materiales de los países del Cono Sur. Arkhé llegó para llenar ese vacío, aportando un archivo con obras de Colombia, Brasil, México y Venezuela, lo que fortalece nuestra presencia cultural en Europa.

En cuanto al archivo queer de Arkhé, es sin duda el archivo de historia LGBTQ+ más completo y grande de Hispanoamérica: abarca documentos desde el siglo XVI hasta nuestros días. A diferencia de otros archivos europeos o norteamericanos, no se limita a la historia de un solo país, sino que narra una historia sin fronteras nacionales, aunque con una afinidad hispanohablante. Esto nos ha permitido afirmar que nuestros países tienen sus propias narrativas y luchas y que, si bien están cruzadas por las luchas del norte global, no son derivativas sino en muchos casos auténticas y primigenias.

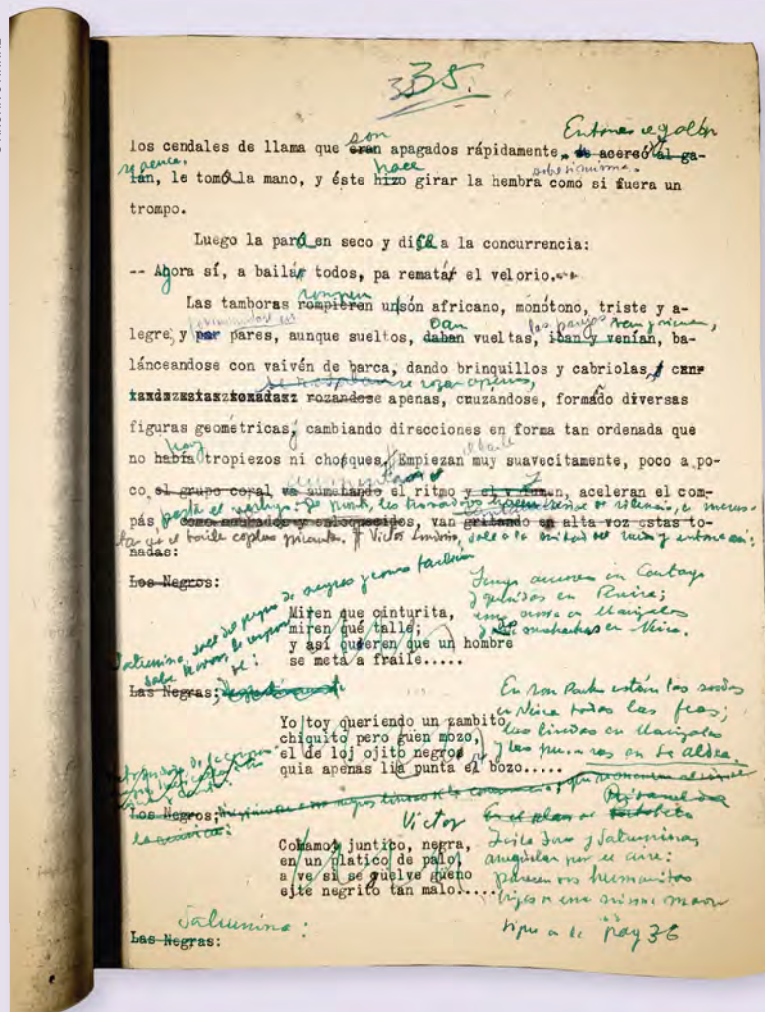
—Todo coleccionismo implica una forma de deseo que no se satisface del todo. ¿Ha sentido alguna vez que esa necesidad de reunir y conservar se desborda? ¿Cómo han gestionado la pulsión de querer adquirir más y más?

—Debo decir que, en el caso del Archivo Arkhé, resulta especialmente complejo. La naturaleza de la colección supera los intereses primarios del coleccionismo, pues se trata del rescate de una memoria en peligro de desaparecer. Diría que para que una colección sea viable se necesita, por supuesto, la figura del obsesivo —del que empuja y quiere más— acompañada por la del moderado, el que pone límites. Esa es la pareja que conformamos Halim y yo: Halim es el acelerador y yo soy el freno. Ese equilibrio es el que ha permitido que el proyecto funcione. Desde luego, alimentar la colección ha implicado un gran sacrificio personal y también un esfuerzo financiero considerable.

—Pensando en las adquisiciones más recientes de Arkhé, ¿cuál ha sido la pieza más difícil de conseguir y qué historia hay detrás de su llegada a la colección?

—La incorporación más difícil de conseguir fue un conjunto de catorce folletos escritos por el activista alemán Karl-Heinrich Ulrichs (1825-1895). Ulrichs publicó en Alemania en 1864 el primer manifiesto LGBTQ+ afirmativo de la historia, en el que defiende ideas como el matrimonio y la adopción entre personas del mismo sexo. En su obra, que puede considerarse «el evangelio homosexual», Ulrichs sentó las bases del activismo contemporáneo: conceptualizó muchas de las preocupaciones actuales e incluso acuñó términos como «activo», «pasivo» o «versátil». Es un fundador del pensamiento gay moderno que, sin embargo, sigue siendo muy poco conocido en el mundo hispanohablante, porque jamás había sido traducido al español.

Estos folletos, publicados clandestinamente en tirajes pequeños de 500 copias, son muy escasos. Hasta hace poco, solo se conocían dos colecciones completas de los doce folletos: una en la Biblioteca Nacional de Berlín y otra en la Biblioteca Nacional de Viena. El año pasado tuvimos la dicha de contactar a un viejo coleccionista alemán que conservaba un juego completo de la obra de Ulrichs. Él había oído hablar de Arkhé y quería que tuviéramos esas piezas. Sin la voluntad expresa de ese preservador de la memoria, jamás habríamos tenido la oportunidad de adquirir este tesoro, que compramos directamente gracias a la decisión personal de su propietario. Viajamos emocionados a recoger «los evangelios maricones» y nos encontramos con otro regalo inesperado: *Prometeo*, la primera



Arriba y página opuesta: Manuscrito de *Risaralda* de Bernardo Arias Trujillo.

revista LGTBIQ+ del mundo, estaba camuflada bajo un folleto científico llamado *Uranus*. Ahora también es nuestra.

—¿Cómo pueden acceder al archivo quienes viven fuera de España, especialmente en Colombia? ¿Qué experiencias de investigación, activismo o educación han surgido a partir de la colección?

—La gente que no está en España —incluyendo quienes viven en Colombia— puede acceder a nuestro acervo a través de exposiciones, publicaciones y colaboraciones que llevamos a cabo con otras instituciones. Hemos publicado catálogos en conjunto con diversas instituciones: el Museo Reina Sofía de Madrid, el Museo de Arte de São Paulo, la Fundación Juan March o el Center for Book Arts de Nueva York, entre otros. Hemos colaborado en muestras temporales mediante préstamos de obras de nuestra colección y también en proyectos editoriales donde se reproducen piezas históricas que custodiamos.

Por otro lado, hemos trabajado con muchos investigadores, apoyando tesis de maestría y doctorado mediante el préstamo de documentos del archivo para que puedan consultarlos y publicarlos. Adicionalmente, recibimos visitas con regularidad en nuestra sede —más o menos una por semana—, especialmente de grupos de la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Autónoma de Madrid. Incluso contamos con cuatro practicantes de la Complutense integrados a nuestras labores.

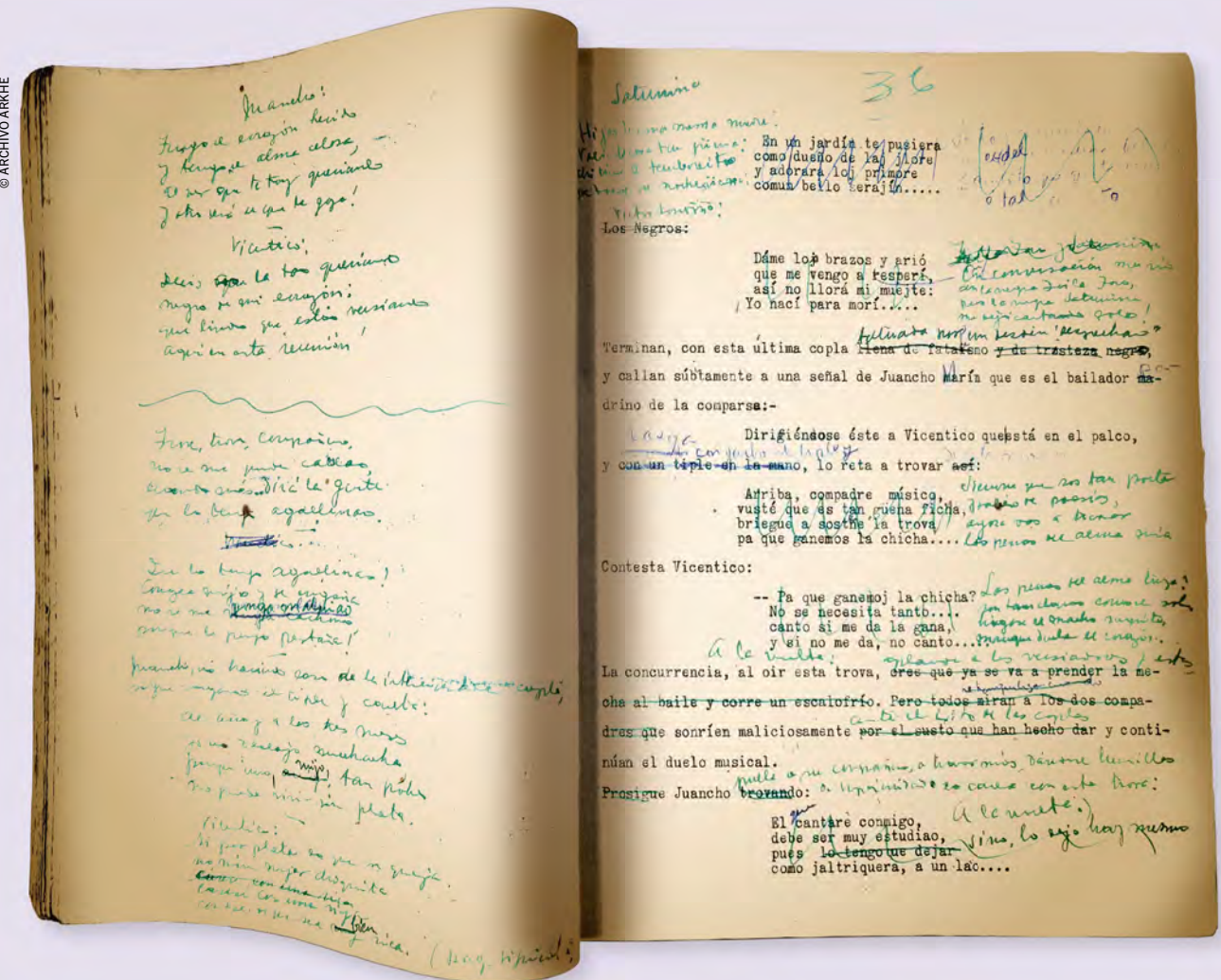
—¿Cuáles han sido los hallazgos del Archivo Arkhé que no solo han ampliado su comprensión de la historia queer hispanoamericana, sino que también han obligado a replantear los relatos dominantes —estéticos, políticos y culturales— con los que tradicionalmente se ha explicado esa memoria?

—A menudo se percibe que la historia intelectual y literaria LGTBIQ+ latinoamericana comienza en los años setenta —por ejemplo, en Argentina con la revista *Somos*, en Colombia con *El Otro* y en Venezuela con *Entendido*—. Asimismo, predomina la idea de que el activismo LGTBIQ+ es un fenómeno contemporáneo originado en los disturbios de Stonewall en Nueva York en 1969. Esa noción es muy discutible, porque

desde finales del siglo XIX y comienzos del XX encontramos experiencias significativas en el pensamiento LGTBIQ+ de nuestra región.

Gracias al trabajo de archivo, hemos descubierto que ya en las décadas de 1920 y 1930 hubo en América Latina novelas, cuentos, poemas e incluso obras de teatro de temática LGTBIQ+, y que en esos mismos años existieron grupos de poetas e intelectuales gays. En otras palabras, nuestras historias *queer* tienen raíces mucho más profundas de lo que suele creerse: sin estos archivos sería casi imposible reconstruir la historia LGTBIQ+ latinoamericana más allá de la década de 1970.

—¿Cómo ha sido recibido Arkhé en los distintos círculos intelectuales y culturales de Madrid, tanto en sus instituciones más consolidadas como en sus espacios independientes, y qué tipo de debates, entusiasmos o resistencias ha suscitado su presencia en la ciudad?



—En Madrid, el archivo Arkhé ha tenido una acogida más fuerte de lo que tuvimos en Colombia. A diferencia de cuando operábamos desde Bogotá, entre los años 2016 y 2020, aquí hemos visto una gran implicación de actores políticos, diplomáticos y económicos. Hemos pasado a ser parte fundamental de una red activa de colectivos independientes y fundaciones sin ánimo de lucro —muchas enfocadas en minorías y migrantes que trabajan desde España—.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que en España vive cerca de un millón de colombianos, y esa comunidad prácticamente no contaba con espacios de representación simbólica o cultural en este país. En esa medida, Arkhé ha llegado para cumplir una función simbólica para la migración colombiana en España. También era curioso que Madrid, siendo una ciudad tan cosmopolita, no tuviera hasta ahora un espacio con programación cultural LGTBIQ+. El Archivo Arkhé ha venido a llenar ese vacío.

—¿Qué piezas de origen colombiano dentro del Archivo Arkhé han resultado especialmente reveladoras para ustedes, ya sea por la rareza de los materiales, por las luces que arrojan sobre figuras marginadas de la historia literaria y cultural del país o por la manera en que permiten releer, matizar o incluso cuestionar los relatos establecidos sobre la tradición queer en Colombia?

—Hemos encontrado materiales fascinantes sobre el escritor colombiano Bernardo Arias Trujillo (1903-1938). Arias Trujillo nos interesa mucho porque fue uno de los autores más beligerantes de su época, alguien que codificó en sus obras literarias una defensa de las minorías, como las comunidades negras, indígenas y LGTBIQ+, con un sentido de la interseccionalidad inusual en su momento.

Este autor y diplomático —hoy casi olvidado— publicó la que se considera la primera novela LGTBIQ+ de Colombia, *Por los caminos de Sodoma. Confesiones íntimas de un homosexual* (1932). En esta novela narra sus primeras experiencias sexuales con varones. Otra novela suya, *Risaralda*.



Arriba y página opuesta: *El Otro* y *Ventana* fueron las primeras revistas dirigidas a público homosexual en Colombia.

Película de negritud y vaquería (1935), no suele verse como una obra de temática gay —trata sobre las costumbres de comunidades negras provenientes del Cauca—, sin embargo, en el Archivo Arkhé adquirimos recientemente los manuscritos originales de *Risaralda*, y entre sus tachones y enmiendas se leen claras alusiones homoeróticas. Son detalles que a simple vista pasarían inadvertidos, y que no podríamos demostrar si no tuviéramos acceso a esos manuscritos fechados entre 1934 y 1935.

—¿Qué ambiciona Arkhé para este año?

—Este año inauguramos nuestras actividades con *Pluma roja: de García Lorca a Pedro Zerolo, un siglo de disidencia sexual en el Estado Español*, una exposición que, a partir de piezas de nuestro archivo, recorre y reinterpreta la lucha de la comunidad LGTBQ+ española. La muestra conmemora, además, los veinte años de la aprobación del matrimonio igualitario en España y los noventa años del asesinato de Federico García Lorca, a quien rendimos homenaje con una obra del artista español Eugenio Merino.

La intención es que esta muestra forme parte medular de la programación cultural del Día del Orgullo de Madrid y que pueda itinerar por otras ciudades de España.

Adicionalmente, tenemos en mente dos exposiciones más: una sobre la vida homosexual durante la República de Weimar, explorando el Berlín de los años veinte, y otra dedicada al activismo lésbico. En el campo editorial estamos trabajando en dos proyectos. El más ambicioso es un gran catálogo de la memoria LGTBQ+, y el otro es la primera traducción al español de los catorce folletos de Karl-Heinrich Ulrichs.

—A esta altura resulta inevitable mirar hacia adentro: ¿cómo Arkhé ha transformado sus vidas, no solo en términos de aprendizaje como coleccionistas, sino también como custodios de un acervo cargado de silencios, dolores y memorias largamente reprimidas? ¿Cómo ha incidido esa relación cotidiana con el archivo en su manera de comprenderse a sí mismos y de estar en el mundo?

—Más que un poderoso proyecto intelectual, siento que el Archivo Arkhé es un llamado a sacar a la luz dolores, censuras, golpes, alegrías, amores, ideas, reclamos, en fin: vidas ocultas por décadas y siglos. Las piezas contienen la carga de siglos de silencio y oscuridad que debe salir a la luz. Siento que el Archivo Arkhé tiene una energía de sanación de dolor colectivo.

Como entenderás, este convencimiento de la naturaleza de la colección afecta profundamente la vida de sus fundadores. Para nosotros, Arkhé es un hijo: un hijo brillante, un hijo genio, que les da a sus padres más de lo que ellos esperan y que, en esa misma medida, reclama de ellos muchas veces más de lo que pueden darle. ■

WILLIAM MARTÍNEZ

(Bogotá, 1992) ha sido ganador en dos ocasiones del Premio de Periodismo Álvaro Gómez Hurtado. Su libro más reciente es *Cien experiencias para vivir en Bogotá al menos una vez en la vida*.

MARGINALIA

PISTOLAS

El México de aquel tiempo era más pistolista que pistolero. Había un culto al revólver, un fetichismo de la «cuarenta y cinco». Los pistolones salían a relucir constantemente. Los candidatos a parlamentarios y los periódicos iniciaban campañas de «despistolización», pero luego comprendían que era más fácil extraerle un diente a un mexicano que su queridísima arma de fuego.

Una vez me festejaron los poetas con un paseo en una barca florida. En el lago de Xochimilco se juntaron quince o veinte bardos que me hicieron navegar entre las aguas y las flores, por los canales y vericuetos de aquel estero destinado a paseos florales desde el tiempo de los aztecas. La embarcación iba decorada con flores por todos lados, rebotante de figuras y colores espléndidos. Las manos de los mexicanos, como las de los chinos, son incapaces de crear nada feo, ya sea en piedra, en plata, en barro o en claveles.

Lo cierto es que uno de aquellos poetas se empeñó durante la travesía, después de numerosos tequilas y para rendirme deferente homenaje, en que yo disparara al cielo con su bella pistola, que en la empuñadura ostentaba signos de plata y oro. En seguida, el colega más cercano extrajo rápidamente la suya de una cartuchera y, llevado por el entusiasmo, dio un manotazo a la del primer oferente y me invitó a que hiciera los disparos con el arma de su propiedad. Al alboroto acudieron los demás rapsodas: cada uno desenfundó con decisión su pistola, y todos las enarbolaron alrededor de mi cabeza para que yo eligiera la suya y no la de los otros.

Aquel palio movedizo de pistolas, que se me cruzaban frente a la nariz o me pasaban bajo los sobacos, se tornaba cada vez más amenazante, hasta que se me ocurrió tomar un gran sombrero típico y recogerlas todas en su seno, tras pedirselas al batallón de poetas en nombre de la poesía y de la paz. Todos obedecieron, y de ese modo logré confiscarles las armas por varios días, guardándolas en mi casa.

Pienso que he sido el único poeta en cuyo honor se ha compuesto una antología de pistolas.

En Confieso que he vivido, de Pablo Neruda.

PUNTADA SIN DEDAL

Mi padre era el mejor clarinete de la República Dominicana, dirigía la orquesta Santa Cecilia, pero también era sastre, y cosía a mucha velocidad. Llevaba el ritmo con la puntada, y silbaba la melodía. Cuando llegaba a la solapa del saco, retardaba la puntada, y yo le preguntaba: «¿Qué ritmo estás cosiendo, papá?». Y él me respondía: «Un bolero».

—En una entrevista a Johnny Pacheco publicada en el portal Herencia Latina.



Camilo Torres, homo politicus

POR OLGA L. GONZÁLEZ

Ilustración de Estudio Valiente

Camilo Torres suele quedar atrapado en la etiqueta del «cura guerrillero». Pero detrás de ese rótulo hubo un hombre que pensó el país con una seriedad radical: estudió, organizó, calculó. La autora de El presidente que no fue vuelve sobre su figura para mostrar a un Camilo distinto, uno que entendió que la justicia social no se improvisa: se diseña, se trabaja y se arriesga en el terreno mismo de la realidad.

Camilo Torres tuvo siempre un profundo interés por la política, entendida en el sentido noble de la palabra: el *βίος πολιτικός*, la vida política que, para Aristóteles, es la más alta de las disciplinas, la «ciencia soberana entre todas», porque busca establecer el bien común por medio de la justicia; es decir, se ocupa del interés general. No se trata, entonces, de un gusto por la política en el sentido habitual de nuestros días —competir electoralmente por un cargo o intrigar para obtener un beneficio personal—, sino de la voluntad de intervenir en el ámbito de la acción humana y de participar en la esfera pública.

Fue este interés sincero por la política lo que lo llevó a ser un hombre de acción. Camilo Torres no fue un teólogo —no elaboró un pensamiento propio sobre las nociones de Jesús transmitidas, o deformadas, por los teóricos de la Iglesia católica—. Su religiosidad no se orientaba a la meditación ni a la oración. Tampoco lo motivaba ser simplemente un cura de barrio, influyente entre sus feligreses y pagado con las misas.

Camilo Torres fue, por el contrario, un hombre que buscó tener impacto en el mundo que le correspondió vivir, y lo hizo por medio de la política. Toda su trayectoria estuvo marcada por esa búsqueda: como fundador del *Círculo de Estudios Sociales* en el Seminario Con-

ciliar de Bogotá; como estudiante en Lovaina, con su grupo de estudios *Equipo Colombiano de Investigación Socioeconómica (ECISE)*; como fundador del *Movimiento Universitario de Promoción Comunal (Muniproc)*; como sociólogo en la *Escuela Superior de Administración Pública (ESAP)*; como guerrillero efímero del *Ejército de Liberación Nacional (ELN)*...

¿Qué animaba esa búsqueda? De manera central, la convicción de que los mismos derechos debían ser otorgados a individuos distintos; esto es, que esas diferencias no debían considerarse naturales, sino revertirse por medio de la acción humana. Sin necesidad de apelar a fuentes de autoridad, Camilo Torres defendía aquello que Hannah Arendt define como uno de los ejes de la acción política: que todos los individuos puedan ejercer su libertad, empezando por la libertad de deliberar y decidir sobre su destino común.

Camilo Torres buscó la transformación de Colombia y, de manera muy concreta, la ampliación de los derechos y la dignidad de quienes menos cuentan en la sociedad: los pobres, los marginados, los migrantes sin raíces en la gran ciudad, los campesinos sin tierra. La acción política que puso en práctica no fue la mera prolongación de la caridad cristiana. Para él, en cambio, la acción pensada, reflexiva y sustentada científicamente formaba parte de su compro-

miso: «La caridad es servicio, y el medio más apropiado para servir es la ciencia», escribía en 1956¹.

Camilo Torres había pasado por la Facultad de Derecho y había estudiado Filosofía y Teología, pero nada de esto le permitía desplegar lo que buscaba: la acción política. Tampoco fueron las clases de la Universidad Católica de Lovaina las que le mostraron el camino. Sus aprendizajes decisivos los tuvo a mediados de los años cincuenta, cuando trabajó con los curas obreros en Bélgica, entró en contacto con los mineros de Lieja y acompañó a los recicladores del Abate Pierre en París.

Después de estas experiencias, decidió estudiar las condiciones de vida de los pobres en Bogotá (1956-58). ¿Por qué escogió este tema? Porque quería transformarlas. En su proceder se advierte con claridad cómo entendía el «amor eficaz»: para abordar el problema de los desposeídos —lo que hoy llamaríamos el «problema social»: la pobreza, el hambre, los bajos salarios...— era necesario estudiar con rigor, elaborar un diagnóstico y apelar al Estado para que interviniera de manera positiva. Su trabajo sobre Bogotá —posteriormente publicado con el título *La proletarización de Bogotá*— es un documento pionero en Colombia, sólido en su análisis y sustentado en datos y fuentes serias.

Este método acompañó a Camilo Torres durante toda su trayectoria como científico social. Si como cura no le bastaba con decir misa y recibir limosnas, como profesor tampoco le atraía encerrarse en el aula, impartir clases rutinarias y contentarse con su salario. Su intención, como sociólogo, seguía siendo la misma: cambiar el *statu quo*. Lo hizo desde las diversas posiciones que ocupó: como profesor de la Universidad Nacional, donde ayudó a crear y dar vida a la Facultad de Sociología y donde defendió a estudiantes expulsados injustamente; como fundador de la Acción Comunal, una institución que buscaba fortalecer la capacidad creadora y propositiva de las organizaciones de vecinos, en lugar de limitarse al asistencialismo; como analista y promotor de una reforma agraria en Colombia.

Evidentemente, tenía razón al buscar esos cambios. Desde el punto de vista moral, desde la racionalidad y desde las estructuras sociales, su lucha tenía pleno fundamento. Y su mensaje tuvo eco: fue escuchado. Las generaciones jóvenes comprendieron que este cura no era como los demás. Camilo Torres era sacerdote, pero no tenía reparo en colgar la sotana en el perchero si esta les incomodaba a sus huéspedes, o en descalzarse, fumar su

pipa y conversar con comunistas, ateos y protestantes. Era el capellán de la Universidad, pero eso no le impedía mantener una relación cercana con los estudiantes, además de simplificar el rito: celebraba misa en español —y no en latín— desde antes del Concilio que introduciría oficialmente ese cambio. A quien no le agradaba nada esta conducta era al cardenal Concha, que en 1962 lo apartó de la Universidad Nacional y lo envió a la parroquia de la Veracruz. Pero Camilo Torres no estaba dispuesto a quedarse con la sotana puesta y los brazos cruzados.

El medio que fue el suyo y la época que le tocó ejercieron una gran influencia en sus convicciones políticas y en el sentido de su acción. Los revolucionarios cubanos habían triunfado recientemente, Estados Unidos había fracasado en su intento de invadir la isla en Bahía de Cochinos, los movimientos de izquierda estaban en ebullición. Se hablaba de todo, se discutía todo. Camilo Torres tuvo amigos y contactos en muchos sectores, desde el Partido Comunista hasta la Democracia Cristiana. En varios grupos de izquierda y estudiantiles había curiosidad por las nacientes guerrillas. En el plano religioso, llegaban los ecos del reformismo del Concilio Vaticano II (1962). Este era el aire que se respiraba en los predios de la Universidad Nacional y en la intelectualidad de avanzada.

Muy diferentes eran los aires por los lados de la Arquidiócesis, de los gremios y de la gran prensa. Los obstáculos que encontró Camilo Torres —principalmente en la jerarquía de la curia, así como en el Instituto Colombiano de la Reforma Agraria (Incora) y en los medios— fueron considerables. La política aún no estaba infiltrada por las mafias, de modo que sus enemigos no eran, como hoy, quienes compran conciencias y negocian cuotas de poder. Sus opositores eran los cancerberos de los grandes intereses. Uno de ellos, en el Incora, fue Álvaro Gómez Hurtado (hijo de Laureano, uno de los grandes responsables del clima de violencia política en la década anterior). Mientras Camilo Torres y sus aliados —los sacerdotes humanistas Germán Guzmán y Gustavo Pérez— proponían ir a Marquetalia para estudiar las condiciones bajo las cuales la guerrilla campesina podría desactivarse, Gómez Hurtado pedía bombardeos. La jerarquía de la Iglesia se opuso a la comisión de estudios. Ya sabemos lo que ocurrió después.

En 1965, las fuerzas políticas de izquierda comenzaban a aglutinarse en el Frente Unido. La agitación y la militancia eran entonces el estado natural de la juventud, y Camilo Torres se había convertido en la figura capaz de cohesionar a los grupos de izquierda que rechazaban la modorra impuesta por el Frente Nacional. Pero para la Iglesia, guardiana del orden establecido, resultaba impen-

sable un cura tan popular, tan libre en su pensamiento y tan dispuesto a seguir trabajando eficazmente —es decir, con rigor y datos— por amor a su pueblo, a los desposeídos. Por eso, días antes de romper con la jerarquía y abandonar el sacerdocio, Camilo Torres afirmaba:

Yo considero que el clero colombiano, por lo menos en la impresión que deja ante la opinión pública, aparece con una mentalidad más feudal que capitalista y, en el mejor de los casos, con una mentalidad netamente capitalista. La mentalidad feudal se caracteriza fundamentalmente por el deseo de posesión, haciendo caso omiso del lucro, de la productividad y del servicio a la comunidad. La mentalidad capitalista por el deseo del lucro, sin considerar el servicio a la comunidad².

Camilo Torres era lo contrario de un populista: estudiaba las circunstancias, se aplicaba en cada tema, formulaba propuestas. No creía en el caudillismo y no quería ser un caudillo: «No podemos volver a basar nuestra revolución en un caudillo; nuestra revolución tiene que ser no obra de un hombre, sino obra de una clase, de la clase popular colombiana». Por eso, ya distanciado de la Iglesia católica, después de haber denunciado públicamente los grupos de presión y de haber intercambiado con distintos sectores de izquierda, dio a conocer el programa del Frente Unido, la plataforma que debía unir a las izquierdas y señalar el horizonte de la acción:

He presentado primero una plataforma antes de presentarme yo personalmente, porque creo que un pueblo organizado y realmente revolucionario no debe seguir a un caudillo; lo que debe seguir es programas. Creo también firmemente que nosotros no podemos confiarle a un hombre la obra de un pueblo; el pueblo colombiano tendrá la responsabilidad de la revolución en el momento en que logre liberarse del caudillismo, del personalismo³.

Hoy, a sesenta años de su muerte, ¿quién puede citar siquiera un punto de ese programa? Casi nadie, a juzgar por las formas de la conmemoración. Los ritos religiosos, las varias misas y las abundantes declaraciones sobre sus restos opacaron los intentos de discutir su pensamiento político, pese a ser el elemento determinante de su vida.

Aquí sería imposible transcribir el programa en su totalidad; he escogido solo cinco puntos, para que los lectores puedan formarse una idea cabal de sus propuestas para aquella Colombia de 1965:

i. Reforma agraria: La propiedad de la tierra será de quien la esté trabajando directamente.

iv. Cooperativismo: Se fomentará por todos los medios el sistema cooperativo en todas sus formas: de crédito y ahorro, de mercadeo, de producción, de construcción, de consumo, etc. El cooperativismo será libre dentro de la planeación democrática indicada por los organismos populares e institucionalizada por el Estado.

v. Acción comunal: Se fomentará la acción comunal como fundamento de la planeación democrática, tanto en los sectores rurales como en los urbanos. Con base en ella se revitalizará la vida municipal hasta lograr que los municipios, con autoridades elegidas libremente por los vecinos, se conviertan en células vivas de la nacionalidad.

xiii. Delitos sociales: Se considerarán como delitos sociales, además de los actualmente tipificados en nuestra legislación penal —y además del ya señalado abandono del hogar— los siguientes: usura, acaparamiento, especulación, fuga de capitales, contrabando, difamación por la prensa, la radio, la TV o el cine, y la desorientación de la opinión pública por medio de falsas noticias o informaciones incompletas o tendenciosas.

xiv. Fuerzas armadas: El presupuesto para fines represivos será reducido al mínimo. Todos los colombianos, hombres y mujeres, tendrán la obligación de prestar un servicio cívico durante dos años después de los dieciocho años de edad. Se cambiará en tal forma el servicio militar por el servicio cívico...

En suma, esta es una invitación a conocer a Camilo Torres, el hombre de la acción política. Honrar su memoria no consiste en celebrar sus restos o su sotana. Tampoco lo es convertirlo en el ícono de una guerrilla que perdió hace ya décadas cualquier aura de rebeldía y de lucha por la justicia. Para honrar a Camilo Torres es menester conocer su pensamiento, entender su contexto y su época, discutir sus ideas y sus acciones sin anacronismos ni fetichismos. Para que Camilo viva, es necesario actualizar su pensamiento, no copiarlo ni convertirlo en una reliquia. ■

OLGA L. GONZÁLEZ

(Bogotá) es investigadora social y columnista. Recientemente publicó *El presidente que no fue: la historia silenciada de Gabriel Turbay*.

1. «Los problemas sociales en la universidad actual», 27 de septiembre de 1956.

2. «¿Comunismo en la iglesia?». Entrevista originalmente publicada en la revista *La Hora* en mayo de 1965.

3. Agosto 21 de 1965.



«Una novela son, digamos, cinco mil caricaturas»

Una entrevista inédita con Antonio Caballero

POR FELIPE RESTREPO POMBO

Fotografías de Alejandra Quintero

Antonio Caballero siempre pareció hablar desde una distancia deliberada: una voz mínima, un gesto impaciente, una lucidez sin contemplaciones. Su sola presencia imponía otro ritmo a cualquier conversación. Quizás por eso entrevistarle nunca fue un trámite, sino una prueba. Este diálogo —rescatado de una tarde bogotana y guardado durante dos décadas— permite asomarse, sin filtros, al escritor que medía cada palabra como un acto final.

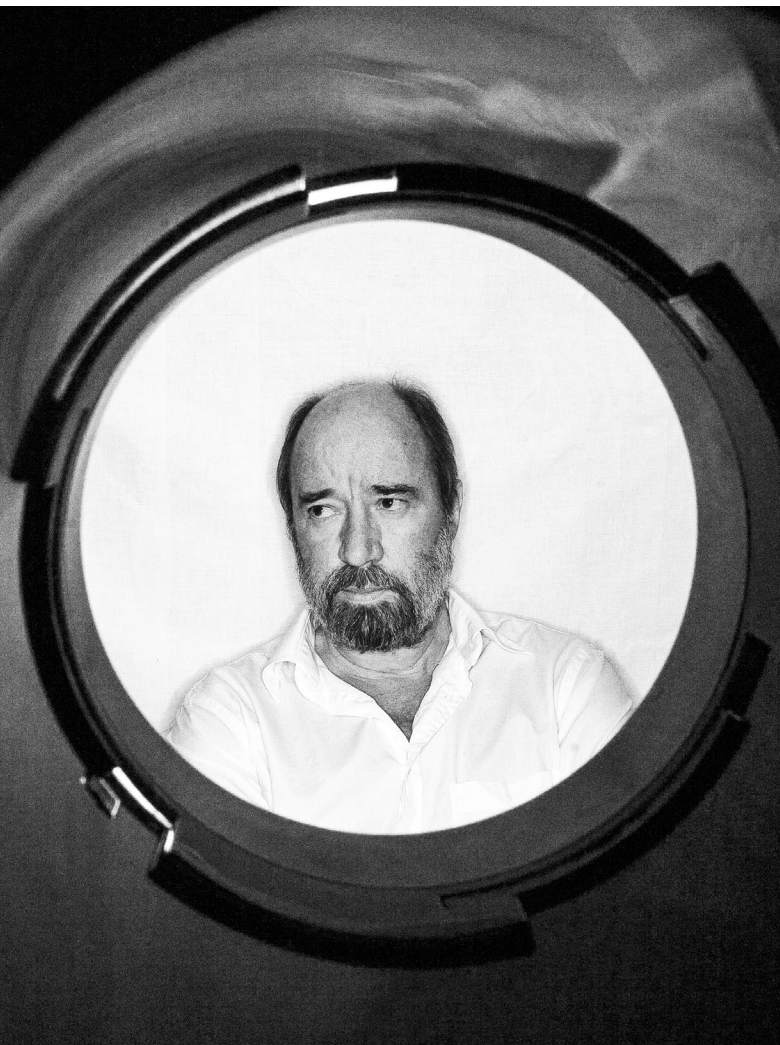
Antonio Caballero hablaba muy bajo, como en un susurro. En restaurantes o en cenas con mucha gente, era común que alguien le pidiera que repitiera lo que acababa de decir. Su reacción siempre era la misma: se irritaba. No le gustaba repetir una frase porque, para él, cada palabra tenía un peso exacto. La fragilidad de su voz contrastaba con la contundencia de lo que decía: usó sus palabras, a lo largo de toda su vida, como navajas finamente afiladas.

Cuando yo estudiaba literatura en una universidad bogotana, decidí escribir mi tesis de pregrado sobre *Sin remedio*, la única novela que publicó. Le pedí el favor de concederme una entrevista para complementar el trabajo académico. Aceptó a regañadientes. No le gustaba hablar de *Sin remedio* porque —lo dijo varias veces— estaba convencido de que todo lo que debía decirse ya estaba en el

libro. Sin embargo, accedió por el afecto que lo unía a mi padre. Así fue como nos reunimos el 20 de diciembre de 2002, en su estudio en el Bosque Izquierdo, en el centro de Bogotá. Ese día habló en un tono especialmente bajo y con cierta impaciencia. Sus palabras, no obstante, conservaron la misma precisión cortante de siempre.

Guardé esta conversación durante casi treinta años. Creo que es pertinente publicarla ahora, cuando está a punto de reeditarse la obra completa de ese gran autor e intelectual que fue Caballero.

—Los años setenta fueron un periodo especialmente intenso para la literatura colombiana. Si piensa en esa década, ¿qué autores, libros o debates considera fundamentales? ¿Alguno de ellos influyó —o sirve hoy para entender— el proceso creativo de *Sin remedio*?



—Primero que todo, García Márquez no tiene nada que ver con el Nobel, es muy anterior al Nobel. Obviamente, el estallido universal de su literatura es de *Cien años de soledad* en adelante. Pero, aun antes de eso, estaban *La hojarasca*, *Los funerales de la Mamá Grande*, *El coronel no tiene quien le escriba*, y yo había leído estos textos cuando estaba escribiendo *Sin remedio*. Pero la verdad es que nunca traté de hacer una ruptura con García Márquez, porque yo estaba escribiendo una novela que nunca pensé en términos de literatura colombiana. Yo estaba escribiendo un libro que había querido hacer y que tenía mucho que ver, pienso yo, con literatura europea. Además, tampoco tenía que ver con la literatura europea de esa época, sino con una literatura muy anterior, tal vez de unos cuarenta o cincuenta años antes. Me interesaba escribir una cosa, digamos no en el estilo ni en la forma, sino en el propósito, como lo que fue *El hombre sin atributos* de Robert Musil. Es decir, como ese tipo de novelas de la preguerra europea, muy ambiciosas. No creo que mi novela se pareciera a nada de lo que se escribía en Colombia en ese momento, y tampoco en América Latina. Tal vez a Cortázar un poco, porque otros como Carpentier o los indigenistas peruanos no tienen nada que ver con mi modelo.

—Usted ha mencionado vínculos entre *Sin remedio* y ciertas tradiciones europeas. Algunos críticos leen la novela como parte de la llamada «crisis de la modernidad literaria», marcada por el desencanto y la revisión de los valores que definieron esa época. ¿Le resulta pertinente esta lectura?

—Sí, pero una modernidad de entre las dos guerras europeas y una modernidad europea de la escuela de Viena. La verdad es que yo me eduqué fundamentalmente en esa literatura hecha entre las dos guerras mundiales; es decir, la de los franceses, los alemanes, los ingleses. Digamos Gide, Musil, Broch, Montherlant, Huxley... ahora no me acuerdo de todos. Además, la literatura latinoamericana la empecé a leer mucho después de empezar a escribir *Sin remedio*. Leí a García Márquez, a Fuentes, a Vargas Llosa. Las primeras cosas que ellos publicaron: *La región más transparente* de Fuentes, *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa o *Rayuela* de Cortázar, o Borges, por supuesto, aunque él es otra cosa distinta. Y luego los indigenistas: Ciro Alegría, Arguedas, Rómulo Gallegos, Asturias. Pero esas eran lecturas; no creo que eso tenga ninguna influencia realmente sobre mi literatura.

—¿Es decir que el origen de la novela está definitivamente planteado desde una tradición europea?

—Empecé a escribir la novela cuando llevaba bastante tiempo en Europa, en España. La había comenzado mucho antes, pero luego los años de escritura realmente fueron en España, viviendo fuera de Colombia. Yo no sabía qué se escribía en el país en ese momento. Después de la publicación de la novela sí he leído algunas novelas contemporáneas, pero muy pocas. He leído algunas novelas de Moreno Durán, de Óscar Collazos y tal vez la primera novela de Tomás González, *Primero estaba el mar*. Pero en la época en que escribí la novela no leía literatura colombiana para nada.

—*Sin remedio* fue publicada en 1984, es decir, dos años después de que Gabriel García Márquez recibiera el Premio Nobel de Literatura. ¿Qué relación se podría establecer entre su novela y la obra de García Márquez? ¿Es posible entender *Sin remedio* como una ruptura frente al realismo mágico?

—Claro, sobre todo europea. La literatura norteamericana, por otro lado, tampoco tenía mucha influencia en mí. Aunque leí mucho a Faulkner, a Dos Passos, a Steinbeck, a Hemingway y a toda esa generación de principios de siglo. Pero, la verdad, me gustaban como lector y no tenían influencia sobre mí como escritor.

—Y viendo la novela suya ahora, desde lejos, después de tanto tiempo, ¿sí cree que ocupa un puesto en la literatura latinoamericana?

—Es que no sé si la mayor parte de la literatura latinoamericana está hecha de cosas aisladas; tal vez sí está hecha de cosas aisladas. No creo que Carpentier tuviera influencia sobre García Márquez, que Arguedas tuviera influencia sobre Cortázar, etcétera. Creo que sobre todos ellos y también sobre mí (porque en realidad yo pertenezco, a pesar de que soy más joven, mucho más a esa generación que a la posterior) las influencias son las mismas. Creo que las influencias sobre todos nosotros y sobre los mayores eran mucho más europeas, entre otras por razones puramente prácticas, ya que aquí no se leía ni se publicaban novelas de un cubano o un argentino. En cambio, lo europeo sí llegaba. Además, las novelas son hijas de las lecturas que tuvo el escritor y no de sus contemporáneos.

—Usted ha dicho en artículos y entrevistas que *Sin remedio* es una novela que explica la composición del poema «Cuaderno de hacer cuentas». Según esto, la novela dice exactamente lo mismo que el poema. Esto significaría entonces que ni el poema ni la novela se pueden sostener en sí mismos y que necesitan una explicación o una justificación. ¿Cómo funciona esa correlación literaria?

—No, para nada. Primero, porque no creo que la literatura en su generalidad dependa de un solo libro, ni de la Biblia ni de la *Iliada*. Quiero decir, simplemente, que en mi novela no se sostiene lo uno sin lo otro. Aunque en el fondo, visto ya a posteriori, desde afuera, digámoslo así, pues sí se pueden leer de forma independiente. Pero creo que al leerlos separados pierden muchísimo cada una. Creo que la novela se ilumina con el poema y que el poema se ilustra con la novela. Y los dos con la corrida de toros que hay al final de la novela, que es exactamente la estructura de la novela y la estructura del poema. Pero esto no tiene que ver con la literatura en general, tiene que ver con esta novela.

—De la misma forma, cuando Escobar sale a leer su poema a la calle, nadie lo entiende e incluso lo acusan de

subversivo. Es decir, que el poema es un fracaso. Con *Sin remedio* pasa algo similar, pues pocos lectores han entendido la novela como una explicación del poema. ¿Se ha sentido usted como Escobar en este aspecto?

—Sí, pero digamos que lo tenía previsto, pues uno de los temas fundamentales de la novela es la incompreensión o, más que la incompreensión, el malentendido: todo se entiende mal y todo se atribuye a las razones equivocadas. Eso sucede no solo con el poema de Escobar. Por ejemplo, cuando la policía acusa a Escobar de subversivo, los que terminan presos son la pobre sirvienta del piso de abajo y Federico. Por incompreensiones y por malentendidos. Creo que eso es lo que ha pasado en la vida política de Colombia en todos estos años, pero sobre todo en la vida real, donde todo se entiende mal. Por ejemplo, me parece que uno de los más grandes poemas de la literatura es el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, y no creo que yo entienda el *Cántico espiritual* como lo pensaba san Juan de la Cruz. Yo estoy entendiendo cosas distintas. Así como el poema de Escobar lo entendían distinto en la calle cuando trataba de leerlo: de acuerdo con el interés de cada persona. Creo que, fundamentalmente, entre los seres humanos hay una inmensa incompreensión más que un malentendido. Uno cree entender a partir de lo propio lo que el otro está diciendo, y lo está diciendo a partir de lo suyo; entonces por eso nos va mal.

—¿Entonces el sentido de la literatura está en quién la lee?

—Sí, yo creo que es una riqueza de la literatura, en el sentido de que en cualquier texto se pueden encontrar diferentes intenciones. Como lo dice Barthes: en el texto es tan importante el autor como el lector. O inclusive más importante aún el lector que el autor. Hay autores que duran y otros que no, porque son autores que tienen muchos sentidos para muy distintos lectores. No creo que usted y yo leamos *Los hermanos Karamázov* entendiendo las mismas cosas.

—Por lo general, los escritores tienden a dejar por fuera la interpretación de los lectores cuando dan noticia de sus textos. Algunos afirman que el texto no pretende decir más de lo que está explícito. ¿No cree que esto deja por fuera toda esa riqueza interpretativa de la que hablaba anteriormente?

—Creo que el autor es importante, pero es mucho más importante el lector, y los lectores son mucho más numerosos que los autores, aunque hay cientos de miles de autores. Cuando una obra literaria dura y tiene interés no

solo para muchas personas en una generación sino para muchas generaciones, es porque significa cosas distintas para todos. Obviamente, no leemos la *Eneida* de Virgilio, por ejemplo, como la podían leer en el siglo primero después de Cristo, cuando la escribió. Los lectores vemos otras cosas, buscamos otras cosas, y eso me parece bueno y me parece una tontería del autor pretender fijar su texto y, sobre todo, pretender fijar el significado de su texto.

—Porque lo que el autor quiere decir está dentro del texto y el texto se debe sostener solo...

—El texto habla solo, pero a lo mejor no lo entienden como lo entendió el autor. Creo que no es solo cosa de la literatura, es cosa del lenguaje en general: la gente no se entiende. A Escobar le pasa exactamente lo mismo a lo largo de la novela: nadie entiende lo que dice ni lo que escribe. Es que es una novela en el fondo un poquito mecánica, si se quiere, en el sentido en que estoy mostrando permanentemente que las cosas no se entienden, que todo es un malentendido.

—Hace un momento usted mencionó que la novela —y el poema de Escobar— siguen la estructura de una corrida de toros: un personaje que deambula por la ciudad hasta encontrar la muerte, como un toro en el ruedo. Pero también afirmó que ese deambular está guiado por el azar. ¿Cómo se articulan la corrida, la novela y el azar en *Sin remedio*? ¿Hasta qué punto la trama está determinada por esa lógica azarosa?

—Todo es producto del azar, tanto en la novela como en la realidad. El azar es muchísimo más poderoso que cualquier otra cosa: hay un número enorme de elementos en juego, pero el azar los desordena y termina provocando los resultados. Esto ocurre como principio general, no solo con respecto a mi novela. Pero, al mismo tiempo, la novela está construida dentro de una estructura formal, que es justamente la de una corrida de toros. Esa es una decisión que tomé como autor. Creo que en la literatura existen cuatro o cinco estructuras muy bien elaboradas, refinadas durante siglos por mucha gente. Las estructuras individuales, en cambio, suelen estar mal hechas. Por eso, en lugar de inventar una nueva, escogí una que ya conocía. Mi intención era ir más allá de un simple ejercicio de forma y, por eso, preferí una estructura ya establecida. Fue una renuncia a cierta pretensión moderna —vigente desde finales del siglo XIX— según la cual todo debía ser novedoso, distinto, revolucionario. Yo quería decir lo que quería decir dentro de un molde organizado, sin tener que ocuparme del problema formal.

—¿Y esa estructura es la de la corrida de toros?

—Sí, escogí la estructura de la corrida de toros. Pero también pensé en la estructura de la misa. Esa es otra estructura absolutamente formalizada y perfecta. Probablemente, en la próxima novela que escriba utilice la estructura de la misa.

—Otra de esas estructuras narrativas canónicas es la de la *Odisea*. En ese tipo de relatos, un personaje debe pasar por una serie de peripecias para encontrar su destino. ¿No le parece que esto también se parece mucho a *Sin remedio*?

—La *Odisea* es una estructura mucho menos estructurada, digámoslo así. Es simplemente una aventura tras otra. En realidad, no hay una estructura muy deliberada ahí. Lo mismo sucede con el *Quijote*: pasa una vaina, luego pasa otra, y al final todo se cierra —Ulises vuelve a Ítaca y don Quijote se muere—, pero se cierra como se cierra una vida humana, no como se cierra una obra de arte. No fueron concebidas como piezas de perfección estructural. No es lo mismo que una catedral, donde las naves y las torres obedecen a un diseño muy preciso. En la *Iliada*, en la *Odisea*, en el *Quijote* o en las novelas inglesas del XVII la estructura es más bien arbitraria: las obras se hacen a medida que van pasando las cosas, como la vida misma.

—¿Es decir que en esos casos pesa más el azar que la voluntad del autor?

—La voluntad del autor es bastante débil —por lo menos en mi novela—. En una novela empiezan a suceder cosas al azar, o emergen de la necesidad interna de los personajes. De pronto aparece una escena que no estaba prevista, o un personaje secundario se vuelve importante porque la realidad arrastra las cosas. La realidad es siempre más poderosa que la voluntad divina del autor. Aun así, dentro de mi novela sí hay una voluntad de estructura, justamente para no perderme. Si me hubiera dejado llevar del todo por lo que iba pasando —porque pasaban cosas que ya no controlaba— habría escrito una novela interminable e incomprensible, y no quería eso. Con todo, la novela se me salió de las manos: originalmente pretendía escribir un cuento largo y terminó siendo una novela de quinientas páginas. Pero se me salió de las manos dentro de ciertos límites, porque la estructura me permitía recuperarme.

—Fernando Vallejo dice que la gran diferencia entre literatura y vida es que la literatura depende de una sola voluntad: la del autor. Otros escritores, como Gar-



cía Márquez, sostienen que son los personajes quienes dictan sus destinos. ¿Cuál es su postura?

—Lo que dice Vallejo es cierto referido a Vallejo, porque él escribe siempre en primera persona, desde un único punto de vista que es el suyo. Incluso cuando juega con varios puntos de vista, todos son el suyo: él, el muerto, el otro... todos son él. Hay otros escritores que permiten mucho más eso que menciona García Márquez cuando cuenta que el coronel de *El coronel no tiene quien le escriba* no quería morir. Es decir, hay quienes conceden más libertad a los personajes y a lo que ocurre en la novela. Yo le di mucha libertad a Escobar, pero dentro de una estructura. Sin esa estructura, habría hecho lo mismo que Vallejo, que lleva cincuenta años escribiendo la misma novela, una novela que parece acabar y sin embargo continúa. Si yo escribiera como él —sin estructura, con un monólogo interior explícito—, no habría escrito *Sin remedio*. Lo mío pretendía ser una novela, no un monólogo de autor.

—En ese sentido, su novela es moderna en un sentido tradicional: hay una estructura que rige lo que ocurre y un personaje al que le pasan ciertas cosas.

—Sí, creo que mi novela es completamente tradicional. Tiene un principio y un final, un desarrollo cronológico; no hay tentativas formales de romper el tiempo o el espacio. Es una novela puramente tradicional, como lo eran las europeas del siglo XIX y, sobre todo, las de entreguerras.

—Usted dice que Vallejo habla desde todos los personajes de sus novelas, mientras que usted no. ¿Significa que usted habla desde un solo personaje, desde Escobar?

—Ni siquiera, porque también Ignacio Escobar habla desde sí mismo. Obviamente, todos los personajes hablan desde mí, claro, porque soy yo quien escribe: los diálogos, las aventuras, las anécdotas. Por supuesto que soy yo el autor de todo. Sin ir más lejos, los poemas de Escobar: son poemas de Escobar, pero los escribí yo. Son suyos en el sentido de que no son los poemas que yo habría escrito, sino los que él debía escribir según lo que, en mi opinión, era él. Escobar no soy yo. En muchas cosas se parece, pero en otras no. Eso es lo que más ha interesado a los críticos: creen que la vida del personaje es la mía, pero no es así. Lo mismo ocurre con los demás personajes: en algunas cosas se parecen a mí y en otras no. Los poemas de Ricardito



Patiño también los escribí yo, pero Patiño y Escobar son personajes distintos, aunque ambos salgan de mí. Tienen pasados distintos, formaciones literarias distintas. Patiño viene del simbolismo y del modernismo; Escobar, en cambio, ha leído a Vallejo. Y hay otros personajes que también soy yo, como Edén Morán, que es un payaso. Pero Morán tiene razón cuando dice que cualquier cosa es un poema, aunque esa idea es una copia de Marcel Duchamp hablando del arte.

—¿Usted se reía cuando escribía estos poemas?

—A veces sí. Aunque uno, mientras escribe, no suele reírse. Pero tenía la intención de producir risa, y la prueba es que la mayoría de los poemas son cómicos. Incluso los de Ricardito Patiño son graciosos —no para él, claro, sino para quien los lee—. Son muy serios, como los de Juan Lozano y Lozano. Él es un poeta piedracielista, o incluso anterior: es del Centenario. Es una poesía muy preocupada por la forma, que viene de Guillermo Valencia, del modernismo, de Darío, de los franceses, del simbolismo. Las influencias de Patiño no son las de Escobar ni las de Morán Marín o el Poeta Urbano.

—Hace unos meses usted hizo una presentación en la Casa de Poesía Silva donde leyó los poemas de *Sin remedio*. ¿Eso quiere decir que se apropió de los poemas de sus personajes?

—No. En esa lectura yo leía los poemas, pero hacía paréntesis para explicar de quién eran y por qué los había escrito. Aunque, claro, al final sí son míos: los escribí con mis propias manos.

—Usted se ha definido ante todo como caricaturista. ¿Es *Sin remedio* una gran caricatura de la sociedad bogotana de los años setenta? Y, en ese mismo sentido, ¿qué relación encuentra entre literatura y caricatura?

—Claro que es una caricatura, aunque, en mi opinión, eso es secundario. Es una caricatura sobre todo del destino de un hombre. Como ocurre en Bogotá en los setenta, es también una caricatura de Bogotá en los setenta, pero bien podría haber ocurrido en Pereira en los ochenta —ciudad que no conozco y sobre la que, obviamente, no habría podido escribir—. Bogotá es un trasfondo, un paisaje; y, claro, es una caricatura de ese paisaje, porque las cosas nunca caben enteras, ni en una novela ni en una caricatura. Pero eso es lo que más interesa a mucha gente: pretenden leer *Sin remedio* como una novela en clave. Creen que tal personaje es tal persona o que tal grupo es tal grupo. Pero ya lo dije: no es una novela en clave.

Los grupos políticos que aparecen son caricaturescos, y además son interpenetraciones de distintos grupos: hay maoístas que dicen cosas de trotskistas, trotskistas que dicen cosas de soviéticos ortodoxos. Es, sin duda, una caricatura. Si alguien hubiera escrito una novela en el Bizancio del siglo III o IV habría obtenido grupos políticos igual de grotescos. Todo eso sirve para mostrar el fondo del caos, y el fondo del caos es Bogotá. Es un caos visible, evidente. Pero podría haber utilizado Ginebra, la ciudad menos caótica del mundo, y aun allí la vida humana sería perfectamente caótica y arbitraria.

—¿Usted quiere hablar entonces no de algo particular sino, a partir del entorno que conoce, describir el caos de la existencia de un hombre cualquiera?

—Sí: la existencia de un hombre cualquiera y de todo lo que lo rodea —sus amigos, sus conocidos, su ciudad, su país y, bueno, también la atmósfera, el sol y todas las estrellas—.

—¿Qué le permite la literatura —cuento o novela— que no le permite la caricatura o el periodismo de opinión?

—Eso es simplemente un problema de dimensiones. Una caricatura es una cosa muy pequeña; una novela son, digamos, cinco mil caricaturas. La diferencia es la dimensión: con la dimensión viene la complejidad. En cuanto a la intención, no hay mayor diferencia entre un caricaturista y un novelista: sus sensibilidades son parecidas. La diferencia fundamental la produce la acumulación. Es muy distinto un grano de arroz que un plato de arroz.

En *Sin remedio* insiste en que «las cosas son iguales a las cosas». ¿Son iguales las cosas en la Bogotá de *Sin remedio* y en la Bogotá actual?

En lo esencial siguen siendo iguales. Aunque Bogotá ha cambiado, las mismas cosas siguen ocurriendo. Por ejemplo, mi hija de diecisiete años va a fiestas, como yo lo hacía a esa edad, y baila como lo hacía yo. Claro que las fiestas son distintas y la música es otra. Pero, en lo fundamental, las cosas en Bogotá no han cambiado demasiado desde que escribí *Sin remedio*, ni desde hace muchos siglos. ■

FELIPE RESTREPO POMBO

(Bogotá, 1978) fue director de la revista *Gatopardo* y actualmente dirige la revista *Ideal*. En 2021 recibió el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar en la categoría de Crítica Cultural.

En una entrevista con GB News al día siguiente de que el *Telegraph* informara por primera vez sobre el contenido del memorando, la líder del Partido Conservador, Kemi Badenoch, declaró que «tendrían que rodar cabezas». Finalmente, el 9 de noviembre, así ocurrió: el director general de la BBC, Tim Davie, y la directora ejecutiva de noticias, Deborah Turness, renunciaron ambos. El presidente estadounidense Donald Trump reaccionó a esta noticia con una publicación en *Truth Social*, en la que escribió:

Las principales figuras de la BBC, incluido TIM DAVIE, el JEFE, están renunciando o han sido DESPEDIDOS porque los atraparon «manipulando» mi muy buen discurso (¡PERFECTO!) del 6 de enero. Gracias a The Telegraph por exponer a estos «periodistas» corruptos. Son personas muy deshonestas que intentaron inclinar la balanza en unas elecciones presidenciales.

Ha amenazado con demandar a la corporación por mil millones de dólares. Es cierto que gran parte de las críticas a la BBC ha provenido de sus competidores del sector privado y de sectores de la derecha política que siempre se han opuesto, por principio, a una cadena financiada con fondos públicos. Sin embargo, las pruebas de parcialidad presentadas por Prescott son lo suficientemente contundentes como para justificar por sí mismas la indignación de los críticos de la BBC. En su carta de renuncia, Turness intentó limitar los daños explicando con nerviosismo que, aunque «se han cometido errores, quiero dejar absolutamente claro que las recientes acusaciones de que BBC News tiene una parcialidad institucional son falsas». Sería ingenuo, sin embargo, tomar esta garantía al pie de la letra, porque ninguna figura de alto nivel en la BBC admitiría jamás que la corporación es parcial. La BBC existe gracias a una Carta Real que le exige «proporcionar noticias e información imparciales para ayudar a las personas a comprender y relacionarse con el mundo que las rodea». Violar ese mandato pondría en riesgo su fuente de financiación única.

Como antiguo periodista de la BBC que ahora enseña periodismo en una universidad, puedo decirles que no, el periodismo de la BBC no es imparcial, y sí, la corporación tiene una parcialidad institucional. Este problema no se limita en absoluto a la BBC, pero dado que se financia con el canon televisivo —cuyo pago es obligatorio, les guste o no a los espectadores lo que produce la corporación—, la acusación de que está incumpliendo su misión de servicio público resulta particularmente dañina. Esta crisis todavía podría convertirse en una amenaza existencial para la BBC, ya que los parlamentarios del Partido Conservador piden que se elimine el canon. «La compra forzosa de contenido a través del canon, sin posibilidad de elección para el consumidor», dijo Ben Spencer, «es un anacronismo analógico en la era digital».

La BBC no siempre fue así: las raíces de la crisis actual pueden rastrearse hasta ciertos desarrollos dentro de la corporación durante los años noventa. Fueron polémicos en su momento, y vale la pena revisar esa historia si queremos entender cómo la BBC se metió en este embrollo y qué puede hacerse al respecto.

EL PERIODISMO VICTORIANO

Un periodista de la BBC que llegara desde 1955 en una máquina del tiempo probablemente quedaría horrorizado ante el estado del periodismo de la BBC en 2025. Esto no significa que todos los periodistas de entonces dijeran la verdad —no era así—, pero sí entendían que su objetivo principal consistía en intentar contarla lo mejor posible, y esa búsqueda de la verdad estaba protegida estructuralmente.

Los periodistas de entonces entendían que el mundo es volátil, incierto, complejo y ambiguo, y que por tanto es muy difícil saber algo con absoluta certeza. Su tarea era, por tanto, informar los hechos con la mayor precisión posible y separar esos hechos de las opiniones. Las opiniones debían equilibrarse con opiniones contrarias, para que la audiencia pudiera juzgar por sí misma. Esta es la técnica periodística clásica que se basa en responder al «quién», «qué», «cuándo»,



«dónde» y «cómo». La pregunta «por qué» se consideraba de una categoría distinta, porque su respuesta siempre será una cuestión de opinión y conjetura.

Esta metodología periodística se inspiró en el método científico: un enfoque sistemático para adquirir conocimiento mediante la observación cuidadosa y el escepticismo riguroso. Buscaba minimizar errores y sesgos apoyándose en la razón y la evidencia, y eliminando la emoción y el prejuicio. Se desarrolló en el siglo XIX a partir de los valores de la Ilustración, en parte como reacción y antídoto frente al notoriamente corrupto periodismo del siglo XVIII y al tribalismo del siglo XVII, que produjo guerras religiosas sangrientas, intolerancia generalizada y la quema de herejes y brujas.

Este periodismo elevado, orientado hacia la verdad, fue impulsado por *The Times* de Londres bajo las brillantes direcciones de Thomas Barnes (de 1817 a 1841, año de su muerte) y su sucesor John Thadeus Delane. Posteriormente se convirtió en el estándar de oro del periodismo en todo el mundo y fue ampliamente imitado. En Estados Unidos, el *Chicago Daily News* fue uno de los primeros periódicos en adoptar este método cuando se fundó en 1876. Su editor Melville Stone comparó esta nueva filosofía periodística con un «testigo en un juicio, obligado a decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad». El periódico que mejor encarnó este enfoque fue el *New York Times* bajo la propiedad de Adolph Ochs. En 1896, Ochs prometió «dar las noticias de manera imparcial, sin temor ni favoritismo, independientemente de cualquier partido... e invitar, para ello, a un debate inteligente desde todas las tonalidades de opinión».

Este periodismo victoriano clásico también fue el principio rector de los periodistas de la BBC. En un ensayo de 1954 titulado «El problema central de la radiodifusión», el director general William Haley escribió que el deber primordial de un medio debía ser «contribuir al advenimiento del reino de la Verdad». Todas las demás consideraciones —entretenimiento, instrucción o mejora mo-

ral— debían permanecer en segundo plano. La búsqueda de la verdad, dijo en la conferencia conmemorativa Lewis Fry que dictó en 1948, debía ser «la Ley viva», y los periodistas debían «aferrarse a ella, trabajar bajo su guía, poner a prueba toda su conducta a la luz de ella y no reconocer otro amo. Porque si le damos lealtad indivisa a lo Verdadero y lo Bello, el tercer socio —lo Bueno— acabará por ocupar su lugar».

Charles Curran, director general de la BBC entre 1969 y 1977, sostuvo que la tarea de la corporación era gestionar un supermercado de información y llenar sus estantes con una amplia variedad de hechos y opiniones. Advirtió a los periodistas que no cayeran en la trampa de creer que conocían la verdad y que su tarea era iluminar a quienes no la conocían. Hacer eso equivaldría, dijo, a confundir la función del periodista con la del sacerdote. El papel del periodista, explicó Curran, no era «predicar una determinada forma de conducta. No consideran que su trabajo consista en adoptar una moralidad determinada y usar el medio para persuadir a todos los demás de seguirla».

Escribiendo en 1979, Curran estaba especialmente alarmado por lo que veía como un nuevo ánimo de activismo que empezaba a aparecer entre los periodistas jóvenes. «La oscuridad de la intolerancia», advirtió, «empieza a cerrarse cuando los portadores de antorchas quieren quemar a los pecadores, en lugar de perdonarlos».

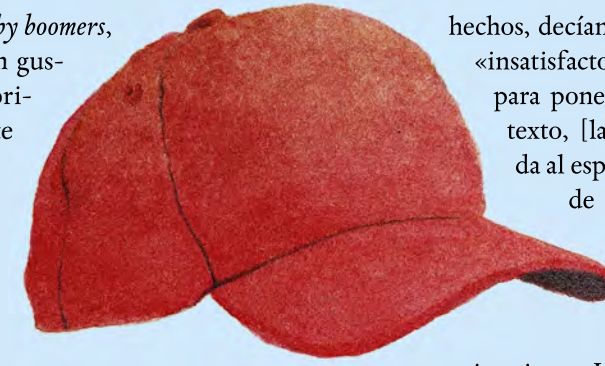
EL AUGE DEL PERIODISMO BOOMER

Había, sin embargo, un problema con el periodismo victoriano clásico: tendía a ser seco y aburrido. Esto era una consecuencia deliberada de las elaboradas precauciones tomadas para proteger la búsqueda de la verdad. Como recordó más tarde Richard Baker, el primer presentador de noticias televisivas de la BBC, antes de 1955 los locutores ni siquiera podían aparecer en pantalla: «Se temía que pudiéramos enturbiar el caudal de la verdad con expresiones faciales inapropiadas», explicó. «En su lugar, los espectadores veían imágenes que ilustraban las noticias». Todo esto cambió con

la llegada de los *baby boomers*, una generación con gustos, valores y prioridades radicalmente distintos en todo: música, moda, moral, política... y periodismo.

Los *boomers* ansiaban emoción en una época de paz y prosperidad inéditas, y alcanzaron la mayoría de edad en una década descaradamente idealista y utópica de rebelión cultural. Les aburría el periodismo victoriano clásico y su filosofía de la imparcialidad. Había surgido una nueva sensibilidad: el deseo de hacer del mundo un lugar mejor. El activismo y la protesta estaban de moda, y los *boomers* favorecían un nuevo estilo de periodismo militante, airado y partidista. Durante los años sesenta, los escritores desarrollaron la prensa *underground*, una nueva y explosiva forma de periodismo que tomaba partido, abrazaba la política radical y mostraba sin disculpas su desprecio por las normas del periodismo tradicional.

A finales de los años ochenta, la generación del *baby boom* empezaba a ocupar posiciones de poder y autoridad en el periodismo, y en 1992 llegó un nuevo director general a la BBC. Se llamaba John Birt, y su misión declarada era destruir el viejo modelo de periodismo victoriano y sustituirlo por un periodismo *boomer*. Esto no fue ninguna sorpresa: las creencias de Birt sobre el periodismo eran públicas mucho antes de que fuera nombrado para dirigir la BBC. Entre 1975 y 1976, él y su colega Peter Jay escribieron cinco artículos importantes para *The Times* de Londres. En el primero, atacaban el marco tradicional del «quién, qué, dónde, cuándo, cómo», que, según ellos, representaba un «sesgo contra la comprensión». La pregunta más importante, argumentaban, y la que debía responderse primero, era «por qué». Esto invertía la metodología periodística tradicional, que priorizaba la información fáctica y relegaba la explicación y el comentario a las columnas editoriales. Informar meramente los



hechos, decían Birt y Jay, resultaba «insatisfactorio»: «Sin tiempo para poner la historia en contexto, [la información] no le da al espectador ninguna idea de cómo se relacionan entre sí estos problemas. Es más probable que lo deje confundido e inquieto». Un reportaje sobre el desempleo, por ejemplo, debía aspirar a explicar «las verdaderas causas del desempleo». Lo que se necesitaba con urgencia, afirmaban, era un periodismo que resolviera problemas. En su segundo artículo, atacaron la clásica distinción periodística entre hechos y «análisis noticioso». Era, decían, «el error básico, la equivocación dominante. Una distinción sin ninguna diferencia real». También criticaron al viejo periodismo por presentar los acontecimientos «como historias separadas, cada una un conjunto de “hechos” aislados». Esto, sostenían, era equivocado porque la vida no era una colección compleja de sucesos aleatorios: tenía patrones que podían ser analizados y entendidos por expertos.

La tarea principal del periodista, sostenían Birt y Jay, consistía en identificar y explicar la narrativa más amplia de una historia. Construir estas narrativas requeriría escuadras de reporteros de élite capaces de ayudar a la gente común a comprender los problemas del mundo: «periodistas cultos y bien informados, que a veces trabajen en equipos y mezclen de manera continua la investigación y el análisis, de modo que las necesidades de comprensión orienten la indagación y los frutos de la indagación alimenten el análisis». En su último artículo reiteraron que el periodismo victoriano ya no era pertinente: «En suma, la mayoría de los periodistas, incluidos los televisivos, trabajan con conceptos obsoletos y confusos que deben ser sustituidos por los valores de un nuevo periodismo».

La revolución que Birt y Jay proponían horrorizó a los reporteros experimentados. El periodista de televisión Llew Gardner atacó a los autores por su arrogancia, su «horrible

SEPT. 9, 1939

HE



OF THE REMARKABLE RENAI

length of Germany, as opposed to the
ees to Poland, it is necessary not
mée de l'Air. There has be
its efficiency, which wa
resulting in a la



elitismo, su engreída convicción de que ellos saben más y de que han descubierto una verdad sobre el periodismo televisivo que solo podría haber sido alcanzada por personas tan sabias como ellos». Una de las respuestas más contundentes al manifiesto de Birt y Jay fue la de Louis Heren, corresponsal extranjero del *Times*, quien les dio una lección sobre el valor de la humildad periodística. La labor del periodista, dijo, era tratar de averiguar qué estaba ocurriendo y reportarlo de la manera más honesta posible. No correspondía a los periodistas decidir qué causaba los problemas del mundo ni pontificar sobre cómo debían resolverse. La razón, dijo Heren, es que los periodistas suelen ser ignorantes y no tienen forma de saber esas cosas:

Me di cuenta de que muy pocos observadores, e incluso algunos de los propios participantes en los hechos reportados, sabían lo que realmente había ocurrido. Lo mejor que uno podía esperar era escribir un informe honesto que no indujera a error y dejar el resto a investigaciones posteriores o a la historia.

LA «MISIÓN DE EXPLICAR» DE JOHN BIRT

Tras asumir el cargo de director general de la BBC, Birt no perdió tiempo en declarar la guerra al periodismo victoriano clásico y a todos los que lo practicaban. A este proyecto lo llamó la «Misión de Explicar», cuyo objetivo estratégico era acabar con la separación entre hechos y opinión. En su autobiografía lo describe como una épica batalla entre David y Goliat, en la que él se veía a sí mismo como David. Birt objetaba el hecho de que «la tradición periodística de la BBC, en conjunto, era descriptiva más que analítica», y en sus memorias sostiene que la corporación se aferraba a valores anticuados: «Muchos de los periodistas y realizadores de programas de la BBC parecían atrapados en sus prisiones del oeste de Londres. Ignoraban el torbellino de ideas que los rodeaba».

Según observa Birt, se trataba de un choque generacional: «Había una enorme

cohorta —principalmente en sus cuarentas o cincuentas— para quienes las noticias y los asuntos actuales eran un proceso. Cubrían y respondían a los acontecimientos. Eran competentes y experimentados, pero hacía mucho que habían dejado de pensar con curiosidad. Estaban en una rutina, cumpliendo con el tiempo». A su llegada, los *pre-boomers* respondieron con «resentimiento hosco... El centro de la BBC parecía estancado en los años cincuenta y, como alguien cuyos valores y actitudes se habían formado en los sesenta, yo desentonaba. ... Hasta mi ropa moderna era motivo de gran fascinación».

Birt inundó BBC News con periodistas *boomers*, muchos de ellos aterrizados directamente en puestos altos de poder e influencia. Recuerda que ocupó «posiciones clave del equipo con gente tanto de dentro como de fuera de la BBC y —desafiando la tradición de la BBC— por designación directa, sin tribunales formales de entrevista. Estaba seguro de que teníamos que saltarnos una o dos generaciones para cubrir los puestos directivos». Estos nuevos altos mandos periodísticos compartían los valores ético-políticos de su generación. Incluso lucían como miembros reconocibles de la tribu *boomer*. De uno de los recién llegados, Birt comenta con aprobación que parecía «un joven profesor universitario radical».

Birt reinventó el periodismo en la BBC e introdujo una nueva metodología. Los guiones serían escritos por periodistas senior en la redacción, y luego los reporteros serían enviados a grabar entrevistas y material de apoyo. Así, la realidad se acomodaría a la narrativa preestablecida. En *Uncertain Vision*, su libro sobre la gestión de Birt en la BBC, Georgina Born describe una reunión en la que Birt dijo a los productores que quería ver mucho más «guionaje y planificación por adelantado». Cuando le preguntaron qué programas de actualidad de la BBC le gustaban, respondió: «Para ser sincero, no hay nada que me guste». Su implicación, señala Born, era que la verdad de una noticia «podía alcanzarse intelectualmente».

La construcción y la gestión de narrativas se volvieron las habilidades periodísticas más importantes. Born relata que los periodistas

veteranos se quejaban de «presiones estalinistas para adoptar la “línea de la BBC” en lo editorial». Y a medida que la agenda informativa se elaboraba cada vez más en la oficina por equipos de altos cargos, muchos reporteros comenzaron a sentirse incómodos. Uno admitió que con frecuencia no tenía idea de si las historias que contaba eran verdaderas o no. «Es extraño», le dijo a Born; «te conviertes en una especie de periodista virtual, atrapado en una oficina reprocesando material y sin salir realmente a presenciar los acontecimientos, sin experimentar aquello que reportas».

Pero Birt estaba contento. Se veía a sí mismo como una estrella del rock del periodismo destrozando su habitación de hotel: una fuerza radical y destructiva que rompía las reglas antiguas y hacía añicos los viejos tabúes. Describiendo su impacto en la generación mayor de periodistas de la BBC, escribió, con evidente regocijo: «Yo fui la persona que hizo añicos su mundo». La última década del siglo XX vio cómo el péndulo seguía oscilando hacia un periodismo guiado por la narrativa. Nadie encarnó mejor esta tendencia que el reportero estrella británico Martin Bell. Bell era el corresponsal de asuntos exteriores de la BBC, conocido por aparecer en pantalla con su característico traje blanco. En 1997 publicó su propio manifiesto, en el que llevaba las ideas de Birt hasta sus últimas consecuencias. Aspiraba a un nuevo tipo de periodismo que llamó «periodismo del compromiso» (*Journalism of Attachment*). Los periodistas, sugería, debían dejar de fingir imparcialidad y unirse a la lucha por hacer del mundo un lugar mejor. El periodismo liberal victoriano, decía, no era más que un «periodismo de espectadores».

El periodismo, afirmaba Bell, debía entenderse como una «empresa moral» guiada por el conocimiento de lo que está «bien y mal». Los periodistas no debían ser neutrales; debían preguntarse: «¿En qué creemos?». La tarea de un periodista, insistía, no era informar imparcialmente sobre los hechos, sino intervenir activamente:



En lugar de las prácticas desapasionadas del pasado, ahora creo en lo que llamo el periodismo del compromiso. Con esto me refiero a un periodismo que se preocupa tanto como sabe; que es consciente de sus responsabilidades; y que no permanece neutral entre el bien y el mal, lo correcto y lo incorrecto, la víctima y el opresor.

¿HACIA DÓNDE VA EL PERIODISMO?

Como consecuencia de estos desarrollos, el periodismo moderno de la BBC sufre ahora dos grandes defectos. El primero es la dependencia de la narrativa. Una vez que la organización determina qué causas considera buenas y cuáles malas, esas narrativas morales se convierten rápidamente en dogmas inamovibles a los que los miembros del grupo deben adherirse. Esto es peligroso porque la narrativa es una droga poderosa. Los seres humanos somos *Homo narrans*, el simio que cuenta historias. Hemos evolucionado para entender el mundo en términos de narrativas morales: bien contra mal, nosotros contra ellos. Esta forma de pensar, tan potente como binaria, es un producto de nuestro pasado tribal. Como explica el escritor Will Storr en *The Science of Storytelling*:

[Una narrativa] encaja con nuestro paisaje inconsciente de sentimientos, instintos y sospechas a medio formar, y le da sentido, infundiéndonos de pronto una sensación de claridad, propósito, rectitud y alivio. Cuando eso ocurre, puede sentirse como si hubiéramos encontrado una verdad revelada y se nos hubieran abierto los ojos.

En el contexto de una redacción, esto convierte a los periodistas en actores tribales. Adoptarán la misma visión del mundo, el pensamiento grupal dominará y el periodismo empezará a sentirse como un llamado cuasi religioso. Cuestionar las creencias centrales del grupo no será permitido. Precisamente eso es lo que el periodismo imparcial y clásico victoriano fue diseñado para refrenar.

El segundo gran defecto de la BBC es que la necesidad de proteger la narrativa desplaza la búsqueda de la verdad a un segundo plano. Las implicaciones de este cambio son profundas. La idea de que es aceptable engañar a la gente si la motivación es noble se llama «mentira prosocial», y está bien estudiada por los psicólogos cognitivos. En el periodismo moderno, la mentira prosocial consiste en usar el periodismo para influir y persuadir a las audiencias a comportarse de formas consideradas éticamente correctas. El memorando Prescott dice lo siguiente sobre el manejo que la BBC ha dado al tema trans:

[Hubo] un goteo constante de historias unilaterales, generalmente reportajes, que celebraban la experiencia trans sin el equilibrio ni la objetividad adecuados.

Un ejemplo típico fue la historia de Gisele Shaw, un relato elogioso sobre una luchadora transgénero que se sentía «liberada» por revelar su identidad.

Esta historia, publicada el 15 de marzo de 2023, pasaba por alto el hecho de que la luchadora, que es biológicamente hombre, había ganado repetidamente trofeos compitiendo en categorías femeninas.

La Junta podría notar que el único trabajo indiscutiblemente notable en este campo fue el de Hannah Barnes, del programa *Newsnight*, quien luego escribió el libro fundamental sobre el tratamiento y maltrato médico de los «niños trans».

Es posible que su trabajo ya no pudiera realizarse en la BBC, dadas la cultura que describo, los cambios en *Newsnight* y la ausencia actual de reporteros asignados a programas específicos.

En la práctica, esto es indistinguible de la propaganda y convierte a los periodistas en activistas mediáticos de facto. En esta cultura informativa unilateral, la imparcialidad es descartada por los periodistas estrella como bilateralismo ingenuo. El resultado es un periodismo engañoso que sostiene lo que Prescott llama «una narrativa excesivamente

simplificada y distorsionada». Su memorando presenta pruebas contundentes de un «sesgo editorial involuntario» muy extendido que impide al público comprender adecuadamente cuestiones complejas. «La BBC», concluye el memorando, «debe aceptar que tiene problemas sistémicos; solo entonces podrá comenzar adecuadamente el proceso de solucionar el problema».

El verdadero problema para la BBC es que está cautiva de una Carta Real que la obliga a ser imparcial cuando no lo es. Una solución, por tanto, sería eliminar la Carta y permitir que la BBC sea tan abiertamente opinativa y parcial como cualquier otra cadena. Otra opción sería que alguien llevara a cabo una contrarrevolución en la BBC de alcance y escala similares a la revolución de Birt en los años noventa, solo que esta vez el objetivo sería restaurar el periodismo clásico victoriano y el compromiso con los hechos.

Es improbable que cualquiera de estas cosas ocurra pronto. Un gobierno laborista no va a eliminar el modelo de financiación mediante canon ni a reformar la Carta Real, y la BBC no va a volver al estilo seco y aburrido de reportar que dificultaría aún más su lucha por captar audiencia en un mercado ya ferozmente competitivo. En cambio, después de mucha introspección, lo más probable es que las cosas continúen como están por el momento. No deberíamos fingir que el *statu quo* es satisfactorio. Al contrario, es incoherente y confuso. Y a medida que el periodismo siga evolucionando, nos corresponderá a todos —a la sociedad— decidir qué tipo de periodismo queremos. Porque, al final, tenemos el periodismo que nos merecemos. ■

GRAHAM MAJIN

(Inglaterra, 1962) trabajó catorce años como reportero y editor en la BBC. Actualmente es profesor en la Universidad de Bournemouth y autor del libro *Truthophobia: How the Boomers Broke Journalism*. Este artículo apareció inicialmente en la revista *Quillette* en noviembre de 2025.



LOS OJOS DE BEATRIZ

POR NATALIA GUTIÉRREZ



A comienzos de este año murió Beatriz González. Su obra —hecha de colores deliberadamente ingenuos y de una ironía que nunca pierde la calma— sigue interrogando al país con una lucidez que no se desgasta. Quien firma este texto fue su asistente durante casi una década: la vio trabajar, dudar, corregir, ordenar, volver a empezar. Desde esa cercanía reconstruye cómo la artista transformó imágenes de prensa o de la cultura popular —y formatos inusuales como muebles o cortinas de baño— en preguntas políticas de largo aliento. En un momento en que muchos daban por agotada la pintura, Beatriz González insistió en que el arte no se reduce a representar: es una forma de leer el mundo y de mirar de frente aquello que, con frecuencia, preferimos dejar a un lado.

Beatriz González en su taller. Bogotá, 2010.

I. LOS NOMBRES

—Estoy feliz con mi nuevo invento —me dijo Beatriz un día en su taller, mientras miraba de reojo un bastidor manchado de siena tostada —uno de sus colores predilectos, junto con su icónico verde manzana—. Con la mano movía el pincel en círculos sobre una de esas siluetas de papel que le servían para transferir, como emanaciones de su memoria, las imágenes que venía soñando desde hacía días.

—Son las antisiluetas —me explicó con el entusiasmo que siempre le produjo nominar. (Alguna vez le oí decir: «Una de mis grandes habilidades es nombrar mis obras»).

Al terminar la pintura se sentó frente a su mesa de madera: mesa de artista, colmada de bitácoras, lápices, carboncillos y papeles. Apoyó con firmeza los codos, dejando que asomaran las manos entre las mangas de su bata blanca, endurecida por las capas de óleo que se habían acumulado a lo largo de los años: una costra hecha de tiempo y disciplina. Era la misma bata que escogía para entrevistas y sesiones de fotos, como una forma de declarar —sin palabras— su oficio de pintora.

Puso ambas manos sobre las sienes, lo que hizo que su característico capul se levantara apenas entre los dedos, y clavó los ojos en la pintura. La observó en silencio, con una concentración tan intensa que parecía sostener un diálogo con ella, un intercambio mudo y sorprendido.

—¿Cómo le ponemos? —nos preguntó a Urbano y a mí.

Urbano Ripoll, su esposo —arquitecto e ingeniero de la madera—, estaba sentado cerca de la gran ventana que bañaba el taller de luz, trazando figuras geométricas en su cuaderno. Desde allí se veía el perfil de los cerros orientales, las Torres del Parque, el Museo de Arte Moderno, el Planetario y la Plaza de Toros. Esa misma ventana dejaba deslumbrados a quienes visitaban por primera vez el taller. Beatriz, con gracia, solía comentar: «Con esta vista ya saben por qué no pinto paisajes».

Tras su escritorio, también bañado por el sol, había una repisa colmada de objetos acumulados a lo largo de los años: una reina Isabel de plástico que, gracias a un pequeño panel solar, movía la mano en un saludo perpetuo; unos candelabros de barro con forma de mujeres tejedoras; una porción de pastel confeccionada con tela de toalla, entre otras rarezas. A su lado descansaba un conjunto de carpetas gris-azuladas que consultaba sin tregua en busca de imágenes para sus obras. Permanecían allí —y no archivadas en el fondo del estudio— porque seguían siendo materiales vivos, aún en plena circulación creativa.

Sacamos el montón de recortes y empezamos a recitar los titulares de los periódicos de esos días: «Hombre

muere ahorcado», «Las discusiones fueron zanjadas», «Derrumbe acabó con cinco casas», «Choque fatal»...

Yo leía en voz alta mientras Beatriz mantenía los ojos clavados en la pintura. Los titulares se volvían, a cada paso, más intensos, más violentos, más morbosos. Con algo de fortuna, el titular de la imagen que había tomado como referencia podía servir también como nombre para la obra. A partir de ahí comenzaba el juego de las modulaciones: no sería, por ejemplo, *Diálogos cerrados*, *Conversación pausada* ni *Diálogo intermitente*; mejor ajustarlo a *Discusión zanjada*. Urbano —lector minucioso, escritor atento— vigilaba que no hubiera deslices idiomáticos.

Una vez nombrada y firmada —siguiendo la tradición de los pintores modernos a la que Beatriz se adscribía—, la obra iniciaba su vida fuera del taller. Tras ser catalogada y exhibida, entraría a formar parte de la iconografía nacional, en esa historia del arte que se comparte, se enseña y se vuelve memoria compartida.

Fait divers

Mucho antes de que yo existiera, ese ritual de nominación ya se había repetido cientos de veces en el taller de Beatriz. Un paso decisivo en su trayectoria fue optar por trabajar a partir de imágenes impresas. Hoy esa práctica resulta común dentro de la diversidad de procesos de las artes visuales y de la extensa gama de recursos que ofrecen los medios de reproducción. Pero a mediados del siglo xx, cuando Beatriz estudió Bellas Artes en Bogotá, la habilidad para copiar del natural seguía siendo un valor central. Además, el acceso a las imágenes era mucho más restringido que ahora: los métodos de reproducción se limitaban a láminas offset, faxes, procedimientos análogos como la fotografía o la serigrafía, y a los libros y revistas en los que la joven artista invertía buena parte de su mesada.

Beatriz inició su trayectoria apropiándose de obras clásicas, en especial de aquellas pertenecientes al canon europeo. Su método consistía en elaborar variaciones sobre pinturas de artistas como Diego Velázquez y Johannes Vermeer: alteraba formas y colores y les asignaba nuevos títulos que subrayaban su desplazamiento hacia otro contexto cultural. Un ejemplo elocuente es *Encajera Almanaque Pielroja* (1964), obra en la que condensó la figura mediante pinceladas sueltas y vibrantes sobre un fondo verde que remite a los coloridos cromos de la época, y a la que dio un título de doble registro: «Encajera» establece la filiación con Vermeer, mientras que «Almanaque Pielroja» alude al popular calendario publicitario de cigarrillos que circulaba entonces en Colombia.

A lo largo de seis décadas de trabajo constante, los títulos de sus obras acompañaron los desplazamientos de sus inquietudes artísticas y de los referentes que, en cada etapa, captaron su atención. Un ejemplo temprano es la serie de heliogramas realizada entre 1966 y 1970, en la que recurrió de forma directa a la reportería gráfica. Los dibujos, segundos originales y heliogramas iban acompañados de títulos extensos, muchos de ellos transcritos a mano por la propia Beatriz sobre la superficie de la obra. Tal es el caso, por ejemplo, de *Oh! Mamacita, cuando me vayan a enterrar, le agradezco que me vistan con el traje amarillo y la corbata que compré en estos días, cosa que me sienta, en este momento, el pavito más contento de mi vida... mi desgracia. Ya más nunca los volveré a molestar aparte de un favor que te voy a pedir: en mi ropa has de encontrar unas fotografías, dile a los de la prensa que no las vayan a publicar, que en casa tengo una grande... Mamita me les das un saludo muy, pero muy especial a la señora Sagrario y a las chicas que viven en esa...* (1969).

En los documentos de préstamo de sus primeras exposiciones pueden verse listas de títulos de este estilo que, con el tiempo, se fueron abreviando mediante tres puntos suspensivos. Ese trabajo con las noticias —a veces insólitas, otras abiertamente irónicas— fue descrito por Beatriz como una colección de *fait divers*¹ (hechos diversos), en la que predominaban reportajes sobre sucesos principalmente regionales que relataban escenas populares, cotidianas y sensacionalistas.

En la década de los setenta mantuvo ese gusto por los títulos irónicos y provocadores, pero los encaminó hacia una pesquisa sobre la circulación de obras consideradas universales y sobre las transformaciones —formales y de sentido— que estas experimentaban al enfrentarse a públicos con una tradición estética distinta, como la colombiana. En las piezas de este periodo, Beatriz intervenía objetos populares y de uso cotidiano, desplazaba referentes y ponía de relieve las mutaciones que podían sufrir las obras clásicas al trasladarlas a otros entornos.

El paraguero *Nací en Florencia y tenía veintiséis años cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja)* (1974) se origina en un «hecho curioso»: la noticia de que «la voz de la célebre modelo Mona Lisa (...) logró ser sintetizada electrónicamente por un grupo de ingenieros japoneses que harán “hablar” al cuadro».

1. La expresión *fait divers*, tomada de las columnas del crítico de arte francés Félix Fénéon (1861-1944), fue la que acuñó Beatriz para referirse a su trabajo en diálogo con la reportería gráfica, en particular durante la década de los sesenta.



MARGINALIA

BEATRIZ GONZÁLEZ Y LAS TEJAS ETERNIT

En mayo de 1942, en el municipio de Sibaté, la multinacional belga Eternit abrió su primera planta de producción. Durante décadas allí se fabricaron las tejas de fibrocemento, tristemente célebres por su relación directa con una enfermedad rara y silenciosa llamada asbestosis.

A partir de 1965, la boyante empresa premió anualmente a su clientela con la serie *Melodías eternas*, editada hasta 1990 por discográficas como Sonolux, Códigos y CBS.

La colección se caracterizó —además de sus antologías de «música brillante», músicas tropicales orquestales, tunas, coros y estrellas de la balada hispanohablante— por simular el color de las infames tejas en los vinilos y por las fundas de lujo en las que reprodujeron obras de artistas plásticos locales como Leopoldo Combariza Díaz, Roberto Angulo García, Jorge Herrera Pontón, Andrés de Santamaría, Libardo Parrado Oñate y Beatriz González.

Esta última aportó *Siga usted* (1977), un acrílico sobre tela que adornó cubierta y contracubierta del volumen XIV (1979), cuyos surcos contienen algunos de los números más recordados en la programación de Melodía Estéreo, interpretados, entre otros, por Gunter Norris y su orquesta, The Manzano Dreamers, Aldemaro Romero y su Onda Nueva o la Electric Mood Orquesta de Pierre Spiers.

Es muy probable que para quienes ya superamos la cuarentena y media, nuestro primer asomo a la obra de la artista bumanguesa haya sido con este disquito promocional.

—Luis Daniel Vega



© CAMILO GÓMEZ DURÁN



© ARCHIVO DE DANIEL RIPOLL



© ARCHIVO DE DANIEL RIPOLL



© HERMAN DÍAZ



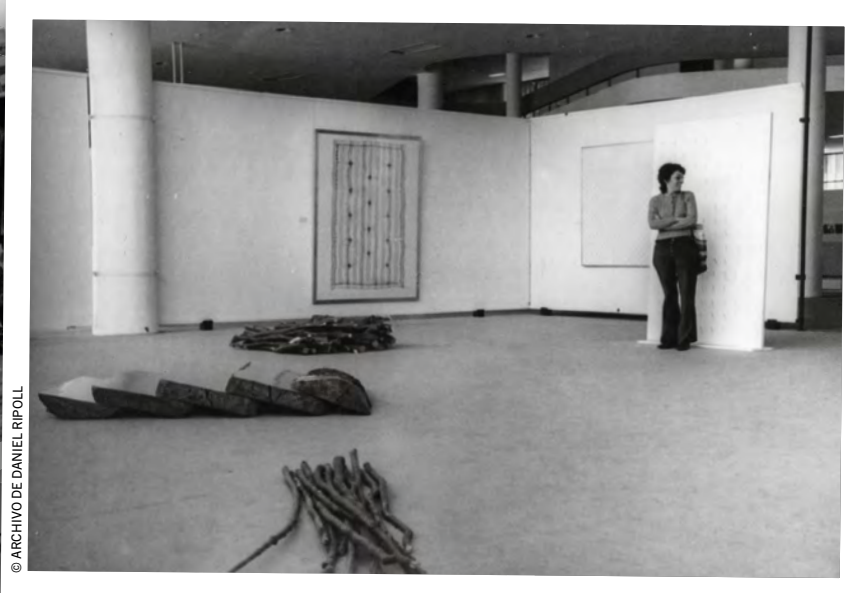
© ARCHIVO AL FONSÓ ÁNGEL / EL TIEMPO



© ARCHIVO DE DANIEL RIPOLL



© ARCHIVO DE DANIEL RIPOLL



© ARCHIVO DE DANIEL RIPOLL



© CAMILO GÓMEZ DURÁN



A partir de fotografías de vitrinas resguardadas en su archivo personal, Beatriz González desarrolló la serie *Decoración de interiores*, un ejercicio plástico sobre superficies no convencionales.

© FOTOS ARCHIVO DANIEL RIPOLL

Beatriz tomó esa línea, que supuestamente iba a pronunciar la Gioconda, para dar nombre a su mueble-objeto. Sin alinearse con el conceptualismo latinoamericano de la época, en los años setenta su trabajo se orientó hacia intercambios lúdicos entre forma, representación y lenguaje. Los colores brillantes, los esmaltes aplicados sobre madera y lata, y las variaciones que introducía en obras de arte célebres subrayaban —también a través de los títulos— el talante irónico y divertido que definía su producción de esos años.

II. LOS COLORES

Beatriz solía decir que los bogotanos preferimos los colores pasteles —rosados, azules suaves, tonos apagados— en lugar de los intensos y ruidosos. Su gran amigo, el artista Luis Caballero (Bogotá, 1943-1995), protestaba entre risas y aseguraba que esa diferencia se explicaba, simplemente, porque ella era mejor colorista que él. Beatriz añadía que tal vez la verdadera razón residía en sus orígenes: habían nacido en ciudades distintas. Para ella, la paleta de un país —y la manera de mirar y representar— variaba según la región; su propia soltura con el color, decía, estaba ligada al lugar donde creció.

Nacida en 1932 en Bucaramanga, Beatriz se describía como «una pintora de provincia». La frase, lejos de ser un gesto de modestia, funcionaba como una declaración de principios: una forma de afirmarse desde los márgenes frente a los centros. Reconocerse como periférica —no solo en la relación Colombia-Europa o Colombia-Estados Unidos, sino también en la tensión Bucaramanga-Bogotá— fue para ella una manera de reivindicar una sensibilidad moldeada por su historia y por su territorio.

Ese anclaje en una estética provincial puede leerse como un gesto contestatario frente a una sociedad que suele preferir lo externo a lo propio y lo extranjero a lo local. En esa línea, Beatriz se asumió como una creadora que trabajaba desde lo cercano: desde ciertos rasgos, colores e imágenes que reconocía como parte de su entorno. Cuestionó el «arte culto» que, al llegar a Colombia, adopta otros acentos, y desmontó los lugares comunes de la identidad nacional al confrontar el discurso político y la vida diaria. Su obra reflexionó sobre la cultura visual y mediática ligada a la circulación de imágenes en el país y, a través de ella, entrelazó una tradición artística con la manera particular en que Colombia mira y se mira. Al mismo tiempo, exploró la historia reciente mediante la identificación de símbolos y repeticiones que encontró, sobre todo, en los periódicos.

Los colores adentro

Beatriz llegaba a su taller hacia las nueve de la mañana. Colgaba la mochila tejida en el perchero, cambiaba la chaqueta de lluvia por la bata de pintora y se disponía a comenzar la jornada. Entonces empujaba el carrito de té heredado de su madre —sus ruedas chirriaban al moverse y era mejor no levantarlo para evitar que se desajustara—. El carro tenía dos niveles: abajo guardaba los óleos que usaba con menor frecuencia, alineados en hileras; arriba disponía los colores principales, las latas de duraznos donde vertía trementina, un bloc de papel cuyas hojas usaba como paleta y un jarrón de cerámica —antes un recipiente para galletas que le había regalado el artista Eduardo Ramírez Villamizar— que ahora sostenía pinceles y brochas de espuma.

Con el carrito a un lado del atril y su butaco alto, se plantaba frente al bastidor blanco y entrecerraba los ojos. A pesar de que la vista se le había debilitado, observaba con una atención penetrante. ¿Qué era, exactamente, lo que miraba?, me pregunté más de una vez. ¿Calculaba el espacio?, ¿revisaba la preparación del blanco?, ¿buscaba alguna imperfección en el lino? «Los colores están dentro de mí», me dijo alguna vez; «cuando entrecierro los ojos puedo verlos, verlos incluso antes de empezar a pintar».

En ciertas ocasiones, Beatriz llegaba trasnochada al taller, luego de haberse desvelado imaginando —pintando en su cabeza— las obras que quería realizar. El arte había sido para ella una insistencia, una constancia absoluta, una disciplina que impregnó todos los ámbitos de su vida.

Como se sabía —por entrevistas y por los ensayos dedicados a su obra²—, el color fue un vehículo fundamental para comprender su lenguaje y rastrear las líneas de sentido en el desarrollo de su práctica. De niña, según contó en varias ocasiones, Beatriz disfrutaba colorear con una gran caja de lápices que le había regalado su padre. Educada en una familia católica y en un colegio dirigido por religiosas, su impulso artístico la llevó a pintar el rostro del Niño Jesús en verde manzana, su color favorito. Desde entonces entendió que podía reemplazar los tonos «realistas» de la piel por otros como el morado, el verde o el amarillo.

La libertad cromática que exploró en la infancia no solo persistió, sino que terminó convirtiéndose en una de las marcas distintivas de su trabajo adulto. A lo largo de

2. Véase Mari Carmen Ramírez, «The Pigments of Sorrow», en *Beatriz González: A Retrospective*, ed. Tobías Ostrander y Mari Carmen Ramírez (Houston: Museum of Fine Arts; Miami: Pérez Art Museum; Munich: DelMonico Books/Prestel, 2019), pp. 24-39.

© FOTOS ARCHIVO DANIEL RIPOLL



Retratos urbanos de Beatriz González capturados por fotógrafos de calle en diversas ciudades.



Tríptico de Vasco Szinetar.

su carrera evitó de manera deliberada el uso del blanco puro, sustituyéndolo por verdes, naranjas o morados. Así, aquel color que había aparecido en sus dibujos escolares se transformó en un recurso visual cargado de sentido, presente de forma constante en toda su producción.

Esa preferencia cromática no puede desligarse de otro rasgo igualmente definitorio: su rechazo al despilfarro. Beatriz decía que de su herencia santandereana provenía un temperamento poco dado al desperdicio, visible, entre otros aspectos, en el aprovechamiento riguroso de los materiales del taller. Ese hábito ofrecía una clave adicional para comprender la paleta de cada serie: al terminar una obra, si aún quedaba pintura, la incorporaba en la siguiente, procurando agotarla por completo. Ese cuidado en el uso de los materiales hizo que las obras de un mismo período compartieran una gama cromática semejante, estableciendo una continuidad visual que atravesaba sus series y reforzaba la reiteración y coherencia temática que las caracterizaban.

Durante los primeros veinte años de su trayectoria, esa economía de medios convivió con una inclinación marcada por los colores intensos —amarillos, naranjas, verdes y azules vibrantes— que dialogaban con sus preguntas sobre los medios de reproducción, el gusto popular y las tonalidades propias de su entorno. En su búsqueda de nuevas posibilidades, Beatriz recurrió a soportes poco habituales en el ámbito artístico y los convirtió en marcos para sus pinturas en esmalte sobre metal y distintos textiles. Por

esos rasgos, su obra fue identificada como «pop», aunque ella nunca se sintió parte de ese movimiento.

Las noticias

La década de 1980 marcó una ruptura con su apropiación de imágenes del arte universal. En ese periodo, Beatriz orientó su atención hacia la idiosincrasia colombiana y empezó a trabajar con íconos sociales y figuras políticas, que combinó con motivos de la cultura popular local y con referencias de la iconografía precolombina. Al mismo tiempo, inició un cambio en el uso de los materiales: dejó atrás los muebles metálicos y de estilo *art déco* para incorporar objetos producidos localmente, como materos y figuras de barro.

Ese giro se hizo evidente en sus «tótems» de 1985, presentes en obras como *Villa María*, *Todo artista tiene su época dorada*, *Gato Brancusi*, *Ángel custodio de Popallanta* y *Túmulos funerario para soldados bachilleres*. También se aprecia en los cubrelechos floreados de piezas como *Asesinada mujer en hospedaje positivo y negativo* y *Catalino Díaz*, donde retomó imágenes previamente trabajadas en sus heliogramas de cuerpos yacentes para situarlas sobre objetos decorativos y de uso doméstico.

La toma y retoma del Palacio de Justicia, en noviembre de 1985, supuso un punto de inflexión. Desde entonces, Beatriz dirigió su mirada hacia la crisis social y humana del país. Eligió, como dijo en una entrevista, «dejar de reír»: su ironía habitual dio paso a un ánimo más reflexivo. Ese

viraje, sin embargo, no surgió de improviso. Venía gestándose desde los años previos, en un desplazamiento gradual mediante el cual dejó atrás las referencias del arte universal para centrarse en objetos, iconografías y símbolos de origen local.

Ese cambio de foco —del arte universal a la cultura visual colombiana— la llevó a observar con creciente atención los acontecimientos cotidianos del país. Su interés transitó de los *faits divers* a las tragedias nacionales, mientras recogía los gestos y emociones que emanaban de ellas. En ese proceso, la violencia —que al comienzo remitía a disputas entre bandos políticos, crímenes pasionales o accidentes fatales— adquirió nuevas dimensiones con el recrudecimiento del conflicto interno, alimentado por intereses políticos diversos y por el auge del narcotráfico.

Esa transformación de la violencia impulsó a Beatriz, desde la década de 1990, a buscar modos de transmitir los sentimientos de dolor, duelo y pérdida que encontraba en la reportería gráfica. Durante las décadas de 2000 y 2010, su trabajo se orientó hacia las consecuencias humanas de los desplazamientos masivos y de las tragedias medioambientales, fenómenos que marcaron con fuerza el comienzo del siglo XXI. Al mirar a diario las noticias, su obra fue cambiando de forma sostenida, aunque mantuvo en todas sus etapas la disciplina y el oficio de pintora que la distinguían.

III. LOS SISTEMAS

Cuando Beatriz hizo las tres pinturas de *Los suicidas del Sisga*, Marta Traba visitó su taller y le preguntó si pensaba pintar suicidas por el resto de su vida. Aquella observación frontal y provocadora fue, para Beatriz, una invitación a ejercitar la autovigilancia y a mantenerse alerta frente a la repetición. «Tengo un semáforo en rojo que me indica cuándo detenerme», solía decir. Esa señal, que también operaba como aviso de giro, funcionaba para ella como un mecanismo de alerta que le permitía reconocer el momento de proponer un cambio en sus sistemas creativos.

En su etapa temprana, con pinturas como la ya mencionada *Los suicidas del Sisga* (1965), *Foto Studio III* (1967) y *Todo es mentira, yo soy Anastasia* (1968), Beatriz desarrolló un sistema visual sustentado en la síntesis formal. Organizaba escenas mínimas: uno o dos personajes dispuestos en el centro del lienzo, recortados mediante líneas firmes que les daban el aspecto de figuras troqueladas y desligadas de fondos lisos, casi abstractos. Ese contraste —figuras contundentes sobre superficies planas— no solo simplificaba la relación entre personaje y espacio, sino que convertía cada elemento en una unidad autónoma dentro de

la composición. A través de este procedimiento, Beatriz exploró la figuración reduciendo al máximo los recursos narrativos: trabajó con proporciones esquemáticas, escalas alteradas y superposiciones de color que producían tensiones visuales sin recurrir al detalle descriptivo. Así fue definiendo un método propio que, pese a su economía de medios, le ofrecía márgenes suficientes para introducir variaciones posteriores sin perder la claridad estructural.

Ese primer periodo, dominado por la economía de formas y el uso de planos de color, dio paso en los años setenta a una ruptura decisiva. Beatriz se alejó del formato tradicional del óleo sobre lienzo y comenzó a experimentar con soportes no convencionales, especialmente muebles y objetos domésticos. En ese proceso elaboró un sistema conceptual en el que la imagen representada dialogaba con la función del objeto intervenido, creando vínculos directos entre contenido y soporte. Así, en *Salomé* (1973), pintó sobre una gran bandeja al personaje bíblico que sostiene en una loza la cabeza de San Juan Bautista; en *Santa Copia* (1973), inspirada en Filippo Lippi, trasladó la *Virgen con el Niño y un ángel* a un peinador; y en *Platón Degas* (1975), llevó la escena de una mujer bañándose —tomada de Édouard Degas— a un platón que había usado para bañar a su hijo cuando era niño. De este modo, los juegos entre imagen y objeto se desplegaron en una serie que ampliaba las posibilidades narrativas y simbólicas de su trabajo.

Hacia finales de la década, después de haber explorado y reversionado de múltiples maneras el arte universal, Beatriz sintió el desgaste de la reiteración. Lo expresó de manera contundente en *Diez metros de Renoir* (1977): durante la inauguración de la exposición homónima, cortó frente al público su propia versión de *Le Moulin de la Galette*, en un gesto que proclamó su voluntad de ruptura y renovación.

A partir de entonces, y en busca de nuevas fuentes de sentido, orientó su mirada hacia la idiosincrasia nacional. Su sistema tema-objeto incorporó figuras de la vida política y social colombiana, entre ellas el presidente Julio César Turbay, a quien retrató en obras como *Televisor a color* (1980), la cortina *Decoración de interiores* (1981) y los *Zócalos de la comedia y la tragedia* (1983). También exploró la iconografía de Simón Bolívar —alimentada por sus investigaciones como asesora de la colección del Museo Nacional de Colombia— y lo reinterpretó en variaciones como el pañuelo de seda *Amarillo, azul y rojo* (1983). Ese mismo año, con la exposición *Identidad Nacional*, quedó claro que su trabajo había dejado atrás el diálogo con el arte universal para concentrarse en los símbolos, personajes y tensiones propias del país.



© VASCO SZINETAR

Durante la década de 1980, la pregunta por la identidad nacional se volvió más acuciante para Beatriz, al igual que su atención diaria a las noticias, que no solo le ofrecían nuevos motivos, sino también materiales para comentar la construcción mediática de la realidad. Ese interés derivó en obras realizadas con medios tradicionales —óleo, lápiz, pastel, sanguina y papel—, visibles en piezas como *El políptico de Lucho* (1987), *Doble retrato* (1987), *Los papagayos* (1986–1987) y *El Plinio Samudio* (1988), entre muchas otras. En ellas afinó un modo de observación que ya no dependía de la síntesis formal de sus inicios, sino de una lectura atenta del entorno social, de sus rostros y de sus relatos.

En los años noventa, esa mirada se tensó por un nuevo desafío: cómo representar el caos y el dolor que producían las transformaciones de la violencia. Esta inquietud la llevó a construir escenas densas, donde planos múltiples se superponían y los referentes se mezclaban hasta rozar el collage pictórico. Obras como *Entierro en el Museo Nacional* (1991), *Descendimiento con Palma Bayoneta* (1992) o *Contrapaeces* (1996) muestran figuras que entran y salen del cuadro, temporalidades que coexisten sin jerarquía y fragmentos que generan composiciones deliberadamente inquietantes. El orden espacial que había caracterizado su etapa anterior cedió ante una estructura más abierta, capaz de sugerir simultaneidad, confusión y ruptura.

De manera paralela, Beatriz comenzó a trabajar en una serie de piezas centradas no ya en escenas amplias, sino en expresiones humanas particulares. *Las Delicias* (1996–1997) recoge primeros planos de rostros en llanto; *Yolanda Izquierdo* (2007–2009) aborda el asesinato de una líder social desde una imagen sobria y frontal; y la serie *Máteme a mí que yo ya viví* parte de la noticia de una mujer mayor que pidió salvar a su familia a costa de su propia vida. En estas obras, Beatriz no describía un acontecimiento sino que buscaba condensar su drama en una pose, una expresión o una actitud corporal capaz de llevar el relato a un plano más íntimo y, al mismo tiempo, más universal.

Ese interés por el cuerpo como superficie simbólica se intensificó en *Verónica* (2003) y *Mascarilla* (2004), dos series de autorretratos que retomaron el símbolo del santo sudario. Ambas partían de la impresión del rostro de Beatriz en una mascarilla mortuoria de yeso realizada en 2001, inspirada en las mascarillas fúnebres conservadas en

el Museo Nacional de Colombia, donde entonces trabajaba como curadora jefe. Al apropiarse y manipular ese objeto iconográfico, Beatriz exploraba la fragilidad del rostro —el suyo y el de los otros— como un espacio donde se registran el tiempo, la pérdida y la memoria.

En esos mismos años, examinó también el poder expresivo de la silueta mediante la transformación de la «*mudflap girl*», la figura femenina que adorna los guardabarros de los camiones en Estados Unidos. Al verla, se preguntó cómo invertir el significado de ese icono del deseo y convertirlo en su opuesto: una forma capaz de concentrar, en un solo cuerpo, una experiencia de vulnerabilidad. De esa reflexión surgió la figura de una mujer acurrucada y gateando, vista de perfil y sin rostro visible. La incorporó en obras como *Todos murieron carbonizados* (1999) —una franja de cuatro metros de lino donde la silueta se repite a modo de friso—; en la pintura *Empalizada* (2001) —que ubica la figura sobre un ataúd, rodeada por una cerca de madera frente a un grupo de testigos que se cubren el rostro—; y en *Naya* (2002), compuesta por doce butacos intervenidos con esa misma forma. Con esta operación, Beatriz halló en la corporeidad un vehículo expresivo que le permitía articular emociones asociadas a la pérdida, el desconcierto y el dolor, ampliando el episodio puntual de una noticia hacia una experiencia humana que interpelaba tanto la empatía como la memoria colectiva.³

La repetición contra el olvido

Beatriz solía preguntarse: «¿Qué se puede hacer para que la pintura no muera?». Luego añadía: «Creo que hay que partir de ella para encontrar otros sistemas». Entre ellos mencionaba uno que la acompañó durante años: «la repetición por medio de *continuuus*». Ese recurso, decía, tenía un origen muy antiguo en su memoria visual: «Cuando era chiquita, me impresionaba el sello de Leona Pura —la cerveza—, que tenía una botella con el sello, y en el sello, la botella, y así hasta el infinito. También recuerdo un matero de Sèvres que hay en mi casa, que repite en su superficie circular escenas de niñas y niños caminando en siluetas negras sobre la superficie blanca del recipiente».

Esas siluetas que veía reiterarse en su infancia se convirtieron, décadas más tarde, en uno de los ejes de su obra madura: una figuración construida a partir de la repetición

Retrato de Beatriz González junto a su esposo, Urbano Ripoll. Bogotá, 2010.

3. Cuauhtémoc Medina, «Una poética del gesto», en *Beatriz González: guerra y paz – una poética del gesto*, cur. Natalia Gutiérrez y Cuauhtémoc Medina (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2023), pp. 14–29.

y la síntesis formal, basada en contornos rígidos y colores planos. Para ella, esas figuras reducidas a su esencia funcionaban como signos posibles para fijarse en la memoria colectiva, en un país donde los hechos parecían reincidir por falta de memoria. La repetición adquirió así una doble lectura: por un lado, aquella que aturde —la que, como el flujo incesante de noticias, embota nuestros sentidos y neutraliza la novedad—; por el otro, la repetición que preserva, que ayuda a recordar mediante series, variaciones y alfabetos visuales.

Un ejemplo contundente de esta poética fue *Auras anónimas* (2007–2009), la intervención en los columbarios del Cementerio Central de Bogotá. El proyecto surgió del deseo de preservar esos edificios de memoria, entonces amenazados por la demolición, y de rendir homenaje a los desaparecidos del conflicto armado. Beatriz produjo 8.958 lápidas marcadas con la silueta de ocho cargueros trasladando cuerpos sin vida: un gesto de repetición que sellaba los nichos vacíos y convertía el recorrido del duelo en un territorio visual compartido.⁴

A partir de allí, la síntesis de imágenes tomadas de la prensa —esa condensación de hechos, emociones, gestos y acciones humanas reiteradas hasta desgastarse en la mirada pública— se desplegó en figuras como *los cargueros* (2007–2009), *los inundados* (2011), *los desplazados* (2016) y *los excavadores* (2019–2021). En la serie *Pictografías particulares* (2014), transformó esos motivos en señales de tránsito: un «dispositivo de comunicación» que utilizaba la señalética vial para alertar sobre acontecimientos locales y regionales. Su obra funcionaba entonces como un sistema de advertencia y sensibilización, capaz de inscribir las crisis sociales en una narrativa visual que viajaba entre lo global y lo local: desde las carreteras marcadas por el desplazamiento hasta los paisajes devastados por desastres ambientales, pasando por los múltiples escenarios —pequeños y grandes— de la tragedia humana.

Tras dos décadas trabajando con la silueta como núcleo simbólico, un impulso persistente la condujo hacia una variación: las «antisiluetas». En ellas, los contornos se disolvían, los bordes se volvían porosos y se confundían con fondos nebulosos. Fiel a sí misma y a la disciplina interior que llamaba su «semáforo», sostuvo durante más de seis décadas una exploración constante del oficio artístico, siempre alerta a los modos en que la pintura podía seguir viva.

Un taller con vista

Beatriz bajaba despacio de su butaco de madera, lo movía a un costado y daba dos pasos hacia atrás. Observaba, en silencio, la pintura en proceso. Planeaba lo que debía seguir: dejar secar la veladura, levantar las cintas de enmascarar que impedían que los colores se contaminaran, ubicar nuevas siluetas de papel, aplicar capas de óleo diluido en trementina. En ese vaivén, extrañaba el olor de la trementina que antes inundaba su taller y se repetía en voz baja que, al parecer, la trementina ya no era ni natural ni igual a la de otros tiempos.

Se giraba hacia la ventana y tomaba del mueble una garrafa con varsol. Sostenía la base con una mano mientras con la otra vertía el líquido en una lata ancha. Se decía que también al varsol le habían quitado el olor, aunque en este caso lo consideraba una mejora. Limpiaba sus pinceles con un trozo de tela y los acomodaba, despelucados, dentro del viejo recipiente de galletas. Después se acercaba al perchero y cambiaba la bata de pintora por la chaqueta de lluvia. Se cruzaba sobre el pecho una pequeña mochila tejida y palpaba el interior para asegurarse de que el celular y las gafas estuvieran guardados. Caminaba despacio por el corredor que conducía a la puerta.

—¿Vamos? —le preguntaba a su hijo.

Él la esperaba para acompañarla de regreso a casa. Era mediodía: pasaría la tarde entre sus libros. ■

NATALIA GUTIÉRREZ

(Bogotá) fue asistente de Beatriz González durante diez años. Es historiadora del arte por la Universidad de los Andes y máster en Gestión del Patrimonio Cultural y Museología por la Universidad Internacional de Valencia.

Retratos de Beatriz González por Vasco Szinetar, perteneciente a la serie *Frente al espejo*.



Beatriz y las Aranda: maestras en una tierra brava

POR YOLANDA REYES

Fotografías del archivo familiar de Yolanda Reyes

Antes de convertirse en una gran artista, Beatriz González fue simplemente Beatriz, la compañera de curso de la madre de Yolanda Reyes en un colegio de Bucaramanga. De esa coincidencia escolar nació una amistad que atravesó ciudades, matrimonios, mudanzas y décadas, y que nunca se interrumpió, ni siquiera cuando ambas dejaron su tierra natal para instalarse en Bogotá. De ese vínculo duradero surge también esta Beatriz de puertas adentro: la mujer antes que la artista, la amiga antes que el ícono, y la familia santandereana —tan inspirada como excéntrica— que, sin proponérselo, ayudó a modelar la mirada singular que ella llevaría al mundo.

Busqué a Beatriz González unos años antes de la pandemia, cuando rastreaba historias de «mujeres bravas», que habían surgido —o huido, o ambas cosas— de esa tierra arisca de Santander. Estaba armando una especie de árbol genealógico de las maestras que hacían parte de mi herencia simbólica y me interesaba conversar con ella sobre esa obsesión, que parecía una constante en su familia, relacionada con el arte de enseñar y hacer escuela. Ella y su hermana Lucila habían sido figuras tutelares de mi infancia, y con esa sensación de estar volviendo a una casa que conocía de toda la vida, llegué una tarde a su apartamento de las Torres del Parque.

Las González Aranda —Lucila y Beatriz—, y las Villamizar Sorzano —Leonor y Beatriz—, habían crecido juntas en Bucaramanga, y sus familias se conocían de toda la vida. Beatriz (Villamizar), mi madre, nació en 1932, en el mismo año de Beatriz G., y fueron compañeras de curso, pero en la ficha biográfica de alguna exposición, mi madre vio que «La Maestra» había resultado menor: «¡Dígame, ahora apareció cinco cursos atrás!». Cuando se lo conté a Beatriz G., se rio con esos dientecitos suyos tan afilados y reconoció que en un momento sí le había dado por quitarse unos años, pero que ya lo había corregido. Pues parece que en el MOMA no se han enterado y tienen otra fecha de nacimiento, le dije, y se me ocurrió que esas conversaciones, llenas de pequeños secretos, eran las que nos hacían sentir emparentadas. Entonces habían pasado varios años desde nuestra primera cita; mi madre acababa de morir y Beatriz G. y Urbano Ripoll, su marido, se habían trasteado a un apartamento en las Torres de Bavaria por temor a las escaleras. Para tratar de consolarme, las

Página opuesta: en la parte superior, de izquierda a derecha, Leonor y Beatriz Villamizar Sorzano. En la inferior, también de izquierda a derecha, Lucila y Beatriz González Aranda.





manos de artista de Beatriz G., con esas marcas que sé reconocer en las mujeres de mi tierra, pasaban páginas de unos álbumes que había rescatado de la casa de su hermana, y su voz, con ese acento tan cercano a mis afectos, me contaba historias de los tiempos en los que Beatriz V. aún no era mi madre. A medida que hablaba, iba tocando las fotos, como si eso le ayudara a distinguir contornos que se le habían desdibujado y, aunque muchas de esas fotos estaban en los álbumes de la casa que, por esos días, yo desbarataba, oír la rescatar esa memoria era recuperar la historia y la geografía de mi madre.

«Mi abuelo tenía una tienda en San Gil, que se llamaba Antonio Aranda, como él, pero nunca se me ocurrió preguntarle a mi mamá o a mis tías qué importaba. ¿Telas, vinos; qué importaba? ¡A mí me entra una angustia!, yo no pregunté lo suficiente y ahora no hay nadie a quién preguntarle», repetía, y sus dedos señalaban ese almacén en una casa, en una esquina de San Gil, en ese álbum que había llegado a esa torre. Desde que habíamos comenzado a conversar, pero más cuando llegué a «Bavaria», su frase repetida había sido esa: yo no pregunté lo suficiente. Tal vez por eso yo intentaba preguntarle todo *lo suficiente*, y más, y copiaba palabras, exageraciones, comentarios y silencios como si pudiera remediar esa supuesta falta de curiosidad de la que ella se dolía, o como si me resultara posible prevenir su lamento en un futuro que entonces parecía lejano: ya no hay a quién preguntarle. A lo largo de esas charlas fui tomando consciencia de que estábamos ahí como sobrevivientes de una historia que se iba destejando y que necesitábamos contarnos una y otra vez para que no se disolviera, como se había borrado la memoria de su hermana Lucila y se habían ido perdiendo tantas voces de mujeres valientes que nos habían precedido. («¡Tan divinas mis tías; todas muertas. ¡Ya no hay nadie a quién preguntarle!»). No se lo dije entonces, pero presiento que ella, tan memoriosa y perspicaz, supo que estaba dejando en otras manos una caligrafía por descifrar, llena de signos de interrogación y puntos suspensivos.

Habíamos empezado a hilar la historia alrededor de su tía, Ester Aranda Mantilla, que fue directora del Instituto Pedagógico Nacional de Señoritas durante doce años, desde 1936 hasta 1948, después de que Francisca Radke, que había venido a Colombia con la Segunda Misión Pedagógica Alemana, regresó a su país, en los tiempos de Hitler. (Beatriz decía recordar que Radke hacía formar

a las alumnas y saludar con el saludo nazi, pero esa es otra historia). Ester había querido ser dentista y Antonio Aranda había viajado con su hija, de San Gil a Bogotá, para pedir admisión en la universidad. «Aquí no entran las mujeres» fue la respuesta que les dieron, y Ester no tuvo más remedio que estudiar en la Normal de San Gil para ser maestra, que era el trabajo destinado a las mujeres de ese tiempo. A pesar de haber sido una figura crucial para la historia de la pedagogía durante esas décadas inspiradoras de la Revolución en Marcha de López Pumarejo y de haber trabajado junto a Agustín Nieto Caballero en el proyecto de formar a los maestros de las Escuelas Normales Rurales del país, no logramos encontrar textos escritos de Ester, y las pocas menciones de ella en internet desembocaban en una fundación que lleva su nombre y que vende uniformes en el Instituto Pedagógico de Bogotá. Sin embargo, esa ausencia de escritura animó más nuestra búsqueda: Beatriz pidió la ayuda de una historiadora para rastrear datos de archivo; yo, en cambio, me incliné por reconstruir esa historia inventada desde adentro que iba contando La Maestra y que se parecía tanto a las formas de escribir —y ser borradas— de las maestras de esos (y de muchos otros) tiempos.

Las mejores historias de Beatriz, las más reveladoras, no tenían fechas ni datos exactos. Además de «Estercita», las Aranda, en femenino, fueron para ella, y también para las mujeres de mi familia, y creo que para las de esa Bucaramanga provinciana, una leyenda. «Eran elegantes, sofisticadas y muy inteligentes. Los hombres de Bucaramanga decían que no se podían casar con ellas porque se vestían divino, y quién iba a poder pagarles esa ropa», me contaba Beatriz con esa seriedad que se acentuaba a medida que las narraciones se distanciaban de los hechos comprobables y se convertían en fábulas. Ahora, al repasar las frases, me detengo en adjetivos que no solían ir juntos en esa sociedad —elegantes, sofisticadas y muy inteligentes— y en las apreciaciones sobre esos hombres de Bucaramanga que no les daban la talla a las señoritas independientes y trabajadoras que cosían su ropa con sofisticación en las mismas máquinas Singer. «Elvia usaba corbata y puso de moda la corbata en Bucaramanga, con semejante calor, y fue secretaria de Sears. Leonor había comenzado a trabajar en la Singer, en Bucaramanga y, como era excelente trabajadora, la mandaron de representante para América Latina en Nueva York».

Página opuesta:

En la escalera de arriba abajo, Beatriz González, Leonor Villamizar, Lucila González y Beatriz Villamizar.

Yo solo me acuerdo de haber conocido a Clema, la madre de las González Aranda, y al padre que se llamaba Valentín y que era adorable y risueño. Veo a Clema con esa misma mueca traviesa que heredaron las hijas y que es un recuerdo nítido de mi infancia temprana: un gesto no más, la fisonomía de una risa inteligente. En una ciudad donde los adultos solían ser solemnes y distantes y los niños no solían ser tomados en serio, recuerdo haber sido bienvenida y feliz en esa casa de Clema y Valentín, como si ellos disfrutaran realmente la compañía de los niños. En las notas sobre las charlas con Beatriz, veo que ella tenía esa misma sensación: «Mis papás eran distintos a los padres de ese tiempo en Bucaramanga, que eran muy godos y muy tristes, y las amigas del colegio nos preguntaban: ¿por qué su papá y su mamá son así, tan divertidos?».

Lucila vivió con sus padres en esa casa y significó, en mi infancia, lo que significó Ester en la de Beatriz. Me enseñó a amar la música, los libros, el teatro y, sobre todo, las historias bien contadas. «Qué cantidad de cosas puede decir una momia, una momia que ahora es vieja, pero que cada vez será más vieja», decía, para explicar su trabajo de hacer pedagogía de la memoria en los museos de Santander, y era capaz de tener en vilo a un niño o a un grupo de adultos alrededor de una corneta del siglo XIX o del óleo de un prócer, hilando historias y conectando acontecimientos, con esa cara que parecía serísima mientras decía cosas ingeniosas y desmesuradas. Detrás de muchos proyectos de Beatriz, como el de la Historia de la Caricatura, están el entusiasmo de su hermana y el de las mujeres que Lucila iba sumando al trabajo de escudriñar trazos y muecas en la prensa regional. Pienso en la complicidad de mi tía Leonor Villamizar y la veo muerta de risa recortando caricaturas al lado de Lucila en la Casa de Bolívar de Bucaramanga.

Con esa devoción que se profesa a las hermanas mayores, Beatriz miraba a Lucila y, cuando me hablaba de ella —de cómo había ido de niñera a Londres en los sesenta y había regresado a Bucaramanga con la moda de andar descalza con ropa psicodélica; de lo bien que bailaba y tocaba castañuelas; de cómo podía adoptar cualquier acento en un viaje; de las clases de inglés y religión en el Colegio Panamericano, y de esos niños a los que preparó para la primera comunión, que luego se volvieron guerrilleros y terminó visitando en la cárcel—, volvía a ser una niña pe-

queña de la mano de su hermana mandona de siete años. Me fascinaba que Beatriz me contara historias sobre la primera infancia en Bogotá, cuando su padre fue representante, y ella y Lucila vivieron la experiencia de estar en el colegio anexo al Instituto Pedagógico, cuando lo dirigía Ester Aranda y la Escuela Activa y la pedagogía artística eran el centro de un proyecto de renovación educativa que las marcó para el resto de la vida.

Beatriz quería estar a la altura de Lucila y de su hermano Jorge, de quienes admiraba su inteligencia —sé que estoy repitiendo esa palabra, *inteligencia*, pero no es mi culpa: fue una de las obsesiones de La Maestra—. «Yo lo único que hacía mejor era pintar, pero ellos eran los inteligentes. Claro que no tanto como tu papá, que fue el hombre más inteligente que conocí», me dijo, con esa forma suya de querer a los amigos. *Déjame exagerar*, reclamaba, con su risita socarrona de medio lado, cada vez que me parecía que se le iba la mano en un recuerdo. Era desmesurada, también, en el cariño.

Ahora, cuando no está, releo mis apuntes. «A mí me entra una angustia. Yo no pregunté lo suficiente. Es algo rarísimo, que a uno no se le ocurre, y hoy digo, ¿a quién le voy a preguntar?».

Ahora no hay nadie a quién preguntarle.

Qué se habrá hecho Carlos Sánchez, se preguntaron Beatriz V. y Beatriz G. la última vez que se vieron. Estaban al borde de cumplir noventa años y se rieron a carcajadas al recordar la tras escena de esas sesiones de fotografía que inventaban y que ahora son parte de mi herencia.

Las dos parejas de hermanas (Leonor y Beatriz V., Lucila y Beatriz G.) miran a la cámara en una frontera entre la adolescencia y la adultez. Miro la juventud de todas, con esa luz y esa belleza, y vuelvo a oír esa risa de mi madre que conservó toda la vida y pienso que en el futuro de esas fotos estaré yo. ■

YOLANDA REYES

(Bucaramanga, 1959) se dio a conocer literariamente en 1994 con *El terror de Sexto B*, que ganó el Premio Noveles Talentos de Fundalectura. A partir de entonces ha publicado numerosos libros, entre ellos, *Los años terribles* (1999), *Pasajera en tránsito* (2006) y títulos más recientes como *Arrullos para dormir ovejas* (2023).

Página opuesta:

En la carreta, de izquierda a derecha, Beatriz González, Beatriz Villamizar, Lucila González y Leonor Villamizar. Abajo, Carlos Sánchez.



César Uribe Piedrahíta

¿El precursor de la novela gráfica en Colombia?

POR MARIO JURSIK

Entre archivos polvorientos y ediciones que pocos recuerdan, el nombre de César Uribe Piedrahíta reaparece con una fuerza inesperada. Médico, cronista y viajero incansable, escribió como quien filma: escenas breves, gestos precisos, diálogos que avanzan en secuencia. Hoy, al releer su inconclusa novela Caribe (1937), cuesta no verlo como un pionero de la novela gráfica en Colombia, alguien que imaginó otra forma de narrar mucho antes de que existiera un término para describirla.

Página opuesta:
Retrato de César Uribe Piedrahíta, óleo de Oswaldo Guayasamín (1946).



César Uribe Piedrahíta (1897–1951), El Mono, fue uno de esos personajes que parecen provenir de un tiempo en el que el talento todavía no había aprendido a compartimentarse. Médico de formación, científico por vocación, novelista por impulso y artista por temperamento, encarnó como pocos la figura del intelectual polímata. Entre sus múltiples intereses —la botánica, la acuarela, los venenos, la parasitología, la literatura— hubo uno que lo sedujo con especial intensidad: el cine. No lo entendía como un espectáculo pasajero ni como una distracción elegante, sino como una herramienta de conocimiento, de incidencia en la realidad y, por lo tanto, de transformación *del statu quo*.

El cine era, en más de un sentido, la prolongación de sus quehaceres científicos. A sus ojos, la imagen en movimiento poseía una potencia pedagógica que ningún manual podía igualar. Entre 1932 y 1933, cuando fue rector de la Universidad del Cauca, y luego en su trabajo en el campo de la salud pública, organizó algo que quizá no merezca el pomposo nombre de cine club, pero que ya empezaba a parecerse a uno: ciclos de proyección acompañados de comentarios, discusiones improvisadas con el público y breves guías para orientar la lectura de lo que se veía en pantalla. También dictó charlas de apreciación cinematográfica, en las que explicaba los principios básicos del lenguaje fílmico, la utilidad de los noticieros, los documentales y —cuando las había a mano— las películas científicas.

Su labor pedagógica lo llevó a recorrer poblaciones donde los libros escaseaban y la alfabetización era mínima; en esos lugares, el cine ofrecía una vía directa no solo para enseñar higiene, rudimentos de medicina y nociones elementales de ciencia, sino también para mostrar el país a quienes apenas podían imaginarlo. Uribe Piedrahíta estaba convencido de que la pantalla poseía una capacidad de penetración en la mente popular que el texto escrito rara vez alcanzaba: según repetía con énfasis, allí donde la palabra encontraba resistencia, la imagen abría las puertas de par en par.

Esa fascinación no se quedó en el terreno pedagógico: también impregnó su manera de escribir. Basta abrir *Toá* (1933), su novela más célebre, o *Mancha de aceite* (1935), donde denuncia la explotación petrolera en las regiones orientales del país, para notar que su prosa obedece a la lógica de una cámara. No narra como el novelista decimonónico, dispuesto a demorar la acción con largas descripciones del paisaje; prefiere avanzar a saltos, de una escena a otra, como si montara sus relatos en una moviola.

Su escritura está llena de estos recursos visuales. De pronto aparece un detalle observado con la intensidad de un primer plano: el fulgor aceitoso de un pie invadido por las niguas; una gota de resina roja sobre la hoja verde de un yarumo; la viscosidad del petróleo brotando de la tierra con restos de lodo y materias vegetales. Son acercamientos que obligan al lector a detener la mirada en aquello que, en la vida ordinaria, suele pasar desapercibido o se prefiere ignorar. De ahí que la prosa de Uribe Piedrahíta tenga algo de documental naturalista, como si los narradores de sus textos llevaran una cámara al hombro y registraran el mundo a medida que avanza la historia.

Uribe Piedrahíta también incorporó a la literatura colombiana algo que hoy llamaríamos paralelismo cinematográfico. En lugar de organizar el relato como una sucesión lineal de acontecimientos, su narrativa tiende a superponer planos de realidad, generando la impresión de que varias escenas se desarrollan de manera simultánea. Tal enfoque narrativo produce una sensación de movimiento continuo: el lector no recibe la historia ya ordenada, sino como un flujo de imágenes que se encadenan, se interrumpen y vuelven a recomponerse. El resultado es una narración más dinámica, menos contemplativa, en la que percepción y reflexión pesan por igual.

Esa sensibilidad visual no surgió del vacío. Desde niño, Uribe Piedrahíta fue un entusiasta asistente a las funciones del Teatro Junín, en su Medellín natal. Años más tarde, mientras cursaba estudios en la Universidad

de Harvard, frecuentó también el Harvard Theatre, el principal cine de Cambridge. Aquella temprana familiaridad con la pantalla se convirtió pronto en un interés más activo. Uribe Piedrahíta siguió de cerca los debates sobre el porvenir del cine y defendió la necesidad de desarrollar una cinematografía nacional que no se limitara a imitar a Hollywood. Con frecuencia promovía películas como la entonces muy famosa y hoy casi olvidada *El profesor Mamlock*.

Su interés no fue solo teórico. Incluso llegó a ponerse detrás de la cámara. Poco antes de asumir la rectoría de la Universidad del Cauca filmó, con recursos propios, un corto de siete minutos titulado *Expedición al Caquetá* (1931–1932). La película registra un viaje de exploración por las riberas de los ríos Caquetá y Ortegua y pone en escena el encuentro entre dos mundos que apenas comienzan a mirarse. Más allá de su valor documental, el corto resulta notable porque deja ver el propio dispositivo cinematográfico y la relación —todavía incierta— entre quien filma y quienes son filmados. En ese gesto temprano, a medio camino entre la curiosidad científica, la observación etnográfica y la aventura técnica, puede reconocerse uno de los primeros esfuerzos del cine colombiano por mostrar, sin velos ni idealizaciones, las durísimas condiciones de vida en que sobrevivían indígenas y colonos en las periferias del país.

Uribe Piedrahíta llevó estas mismas inquietudes al que sería el último de sus empeños literarios: la novela *Caribe* (1937). Ya en sus dos primeras obras de ficción había incorporado elementos visuales que deben leerse como parte constitutiva de los libros y no como meros adornos. En *Toá* incluyó dibujos propios y de Alberto Arango Uribe, así como un par de fotografías cuyos autores se desconocen. En *Mancha de aceite*, en cambio, ensayó —junto a los maestros tipógrafos de la Editorial Renacimiento— un singular diseño del cual formaban parte orgánica los grabados en madera de Gonzalo Ariza.

Sin embargo, el paso más arriesgado lo dio en la inconclusa *Caribe*. Con la ayuda de

MARGINALIA

PRODUCTO ESTRELLA DE EXPORTACIÓN

Conferencia dictada en la Sorbona de París, a mediados del año 24, por el huraño y estafalario don Pío Baroja. Se titulaba «Divagaciones de autocrítica» y estaba dirigida a los estudiantes de literatura española que a la sazón leían su novela *Zalacaín el aventurero*. Sabrosa conferencia, salpicada de anécdotas como de garbanzos un buen cocido madrileño, con apuntes y juicios urticantes sobre la generación anterior a la suya. Para él su generación no era la del 98, ni como ella se sentía prolongado y proyectado en las generaciones hispanoamericanas posteriores. Decía don Pío:

La verdad es que la gran genialidad española acabó en Goya. Después no hemos tenido más que hombres de segunda fila. Algunos esperan un refuerzo de la prolongación de España en América, es decir, de gran parte de la América Latina. Yo no lo espero. A pesar de las adulaciones interesadas de algunos escritores de aquí y de allá, creo que, con relación a la cultura, la América Latina actual no es nada, y que si llega a ser algo con el tiempo, cosa que no lo parece, su aportación, probablemente, no tendrá nada que ver con España ni con los demás países latinos de Europa.

En Madrid vi varias veces a don Pío asomado a la ventana de una clínica vecina de la calle de Maldonado donde yo vivía. Boína vasca a la cabeza, pesado abrigo que le quedaba grande y una barbita rala y entrecana. Se parecía cada día más a la caricatura que le hizo Bagaría. Pues este don Pío de la conferencia de 1924 en la Sorbona, cascarrabias, deslenguado y socarrón, era el mismo que cincuenta años después en una aldea a orillas del Bidasoa fue condecorado por mi amigo el embajador Gilberto Alzate Avendaño. Don Pío, cuando esto de la condecoración, pasaba el verano en una casa que tenía en aquel pueblo, rodeada de un jardín y por dentro tapizada de libros. Alzate llegó con su señora y una comitiva de diplomáticos hispanoamericanos que pasaban el verano en San Sebastián y deseaban conocer al viejo. Llevaba Alzate unas botellas de champaña para remojar la ceremonia que comenzó con un discurso, brillante y larguísimo como solían ser todos los suyos.

Don Pío se hallaba sentado en un sofá al lado de la embajadora de Colombia. Boína vasca en la cabeza, abrigo demasiado grande y pesado aunque fuera verano, una barbita rala y entrecana, era un Bagaría sentado. Al cabo de un rato y en mitad del discurso volvió don Pío Baroja a mirar a la embajadora y le preguntó:

—¿Quién es el señor que está hablando?

—El embajador de Colombia, don Pío.

—¿Y qué está haciendo en mi casa?

—Viene a condecorarlo con la Cruz de Boyacá que le ha concedido mi gobierno.

—¿Colombia, dice usted? Pues yo preferiría que en lugar de darme esa condecoración me regalaran unas libras de café.

Eduardo Caballero Calderón en
Hablamientos y pensaduras.

Enrique Uribe White, director de la revista *Pan*, elaboró un texto que no solo carece de antecedentes en la literatura colombiana, sino que puede considerarse uno de los primeros ejemplos en el país de lo que hoy llamaríamos una novela gráfica. Los procedimientos que antes había ensayado de manera aproximativa adquieren aquí pleno protagonismo: la acción se desarrolla en planos temporales simultáneos; la caligrafía cambia de tamaño para volverse expresiva —como si buscara reproducir la experiencia del sonido en las salas de cine—; y la narración incorpora imágenes impresas que dialogan activamente con el texto.

Resulta significativo que, en su intento por aproximar la imagen visual y la palabra escrita, Uribe Piedrahíta recurriera a algunos grabados de André Deslignères. Este artista francés —cuyo nombre seguramente dice poco a los lectores actuales— había ilustrado numerosos títulos de temática marinera, entre ellos *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, o *El canto del equipaje*, de Pierre Mac Orlan, imágenes que podían adaptarse con relativa facilidad a una novela ambientada en las costas atlánticas de Colombia. Pero el sentido de esa elección va más allá de la simple afinidad temática.

A comienzos del siglo xx, Francia fue escenario de una mutación silenciosa pero profunda en la relación entre imagen y palabra, gestada tanto en los talleres de grabadores como en las páginas de las revistas de vanguardia. Mientras la prensa popular perfeccionaba las historietas de consumo masivo, varios artistas —influidos por el expresionismo y el simbolismo— comenzaron a emplear el grabado en madera no como simple acompañamiento del texto, sino como un lenguaje autónomo capaz de sostener una carga dramática y literaria propia. Obras fundacionales como las «novelas en imágenes» de Deslignères, Frans

Masereel y Jean Bruller, demostraron que era posible articular una narrativa compleja, de largo aliento y profundo contenido social sin recurrir a una sola línea de diálogo. Esta tradición del libro ilustrado con ambición artística, que bebía tanto de la stampa medieval como de la velocidad visual del cine mudo, sentó algunas de las bases estéticas de lo que décadas más tarde se llamaría *bande dessinée* de autor, consolidando la idea de que la imagen podía dejar de ser un adorno para convertirse en la estructura misma del relato.

Uribe Piedrahíta —que hacia finales de los años treinta comenzaba a perder la fe en la literatura— no llegó, naturalmente, al punto alcanzado por Masereel en *Mi libro de horas* o por Bruller en *21 recettes de mort violente*. Pero es evidente que tanto él como Uribe White estaban al tanto de esas búsquedas y trataron de aclimatarlas a la literatura nacional. No es una simple coincidencia que, ya iniciada la Segunda Guerra Mundial, ambos formaran parte del grupo de intelectuales que solicitó al gobierno colombiano una visa de residencia para Masereel y su esposa judía, entonces refugiados en el sur de Francia. Aunque la petición no prosperó, al finalizar la guerra Masereel expuso en la Biblioteca Nacional de Colombia y recibió elogiosas reseñas de escritores aparentemente en sus antípodas políticas y estéticas, como Eduardo Carranza.

Este capítulo de *Caribe* apareció en el número 15 de la revista *Pan*, correspondiente a agosto de 1937. La reproducción es un facsímil de su publicación original. ■

MARIO JURSIK

(Valledupar, 1964) fue cofundador y director de la revista *El Malpensante*. Actualmente dirige la revista *Gaceta*. En 2025 publicó la antología epistolar *¡Todo ese papel! Cuarenta y cinco cartas de amor*.



Un mar de fondo meca la goleta contra la oscuridad pasiosa de la noche tropical. No se distinguían las islas cercanas ni la línea del horizonte — la noche estaba quieta — el mar suspiraba hinchando sus senos plenos de vida. El aire temblaba entre el cordaje.

— Si, muchas veces, muchas, mi nene. Muchas... Estrechame!
 — Ten cuidado... Nos verán, a pesar de la noche...
 ... Cyeme, Carlos: tú no piensas mal de mí?
 Me crees mala?
 — Aquí, más... MAS... MAS... más.
 (Se oían las voces del capitán disutiéndose con Rafael. La lucecilla del coramanchel volteaba a cubierta.)
 — Si, nene, sí, para siempre... (Lupe abrió su blusa. Saltaron sus senos como dos cabritos atados.)
 — Carlos, béscame aquí, sobre mi corazón...
BAM! Me malo este hijue... me malo =
 Carlos creyó oír ese grito. Dos años en la costa: "Me malo este..."
 — Quien?
 (La Taberna debilmente alumbrada. Maninos, coleteños, hembras... Un negro abrazó a la mulata → "Dejala, dejala, que es mia... Sonó un disparo... "Me malo este hijue..."
 — Corran!)
 •••••
 — En qué piensas? Estás ausente. Acuérdate que mañana... No, no piensas en eso. Ven. Carlos, ven... béscame otra vez aquí... Si, para llevarte en mi corazón...)



has sombras de los marineros se hundían en la sombra de la noche infinita...

— Flojo yo? Levántala tú!
 — Quien la apretaría tanto? Porne clava miécolah! Iza! — Una... doh... treh... La escolilla se alza chirriando en los gornes — Otro! No jodday! Mah!

Bam! m m m

— Quien los mandó a despertar esa escolilla - You son of a... Tuera Bastard!
 Retumbaban los tambores lejanos:
Bam-bo! Bam-bo!
 Bam-bambé! Bambo...
 ("Caracalito de la mah que te hak venio sin bariak")
Bambo! Bam-bo!
 ("Mira quel motor se fe ó a espargah")

ha noche fue complice. ha noche honda siguió envolviendo la goleta... ha noche oprímia los vientres del mar...

— No, don Rafaelito, eso es bulla... Si no hay money, no hay business.
 — Le aseguro, Capi
 — Nada, las vendere en Centro America
 — Esos son buenos clientes. Carlos garantiza. Y si me dan la comisión que me ofreció.
 — Ya veremos, Rafaelito. Tómese otro bacardi. Esta anejo
 •••••
 — Bueno, Capi. Mil dolares, cash. Pero, me dara mi comisión?
 — Ya veremos, Rafaelito... •••••

— No se lo decia, don Rafael? Estos sons of a... se estan meliendo de espas...
 — Dam suramericanos! Voy a cocharlos al mar. Los fusilaré... Caramba!
 — No crea, Capi, que sospechan donde están las municiones. Se equivocaron. Vera que lograremos desembarcar tras... viveres.

BAM! m m m
 (Mira quel motor se fe ó a espargah)



Ohé - ja ja ("Ai tan loh gringoh dale que dale Tomando guisque con ginger ale")
 •••••
ja ja!

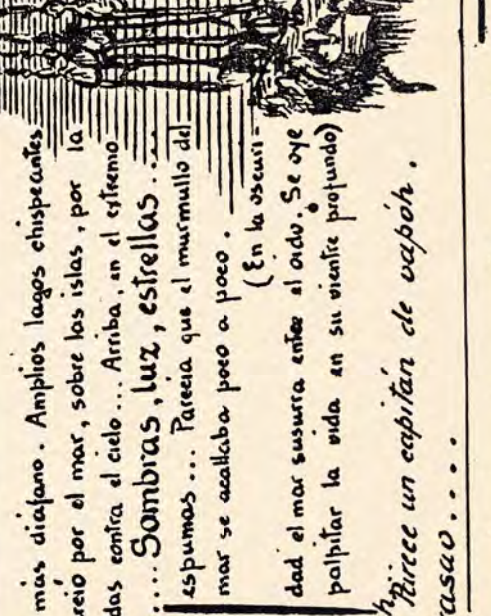
— noche. Ya se ven las estrellas. Vámonos, Lupe, nena, nene. Mañana... Tu...? Si...? Que dices, mi bue? Si, siempre. Allí, aquí en este valleito, entre estas colinas. Y aquí también. Hasta mañana? No, años no... Hasta pronto... Para siempre...

El telón de nubes altas se hizo cada vez más denso. Amplios lagos chispeantes se abrieron en el cielo y una tibia claridad se espesó por el mar, sobre las islas, por la goleta. Las velas recogidas... las cuercas templadas contra el cielo... Arriba, en el extremo de los polos, los masteleros apuntaban a las estrellas... Sombras, luz, estrellas... espumas... Parecía que el murmullo del mar se acallaba poco a poco.
 (En la oscuridad del mar susurra entre el oído. Se oye palpitar la vida en su vientre profundo)

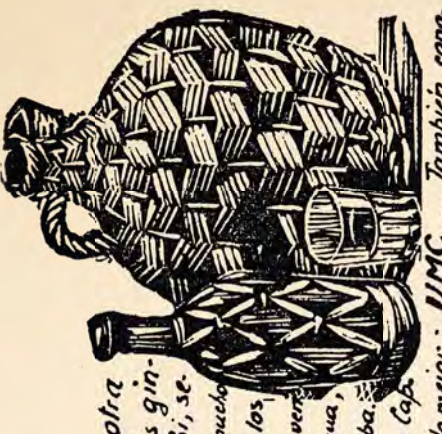
En las islas aun retumban los tambores
Bambo... bambo!
bam-bam-be
 — No viste, Alfonso? Shon Nina con shon Carlloh.
 — Loh vi. El doh Carlloh eh un buen mozo. Pírese un capitán de vapoh.
 — Presto vendrá el año nuevo... Curasao...
"AÑO NUEVO TA VINI AÑO VIEU TA VAI"

— Miécole! no viste al Capi? Está más bravo... Parece que están en negocioh. Esoh boboh abrieron la escolilla que no era. Y la dejaron caer...
 — No hableh d'eso. Acuérdate q'en Providencia... casi...
 — Qué va, compa! Eso eh pa loh penalejoh de Curasao.
 — Y tú qué sabeh de cosas del mah?
 — Ya verah tú.

— Carlos, papá está borracho... con Rafael.
 — Tengo miedo a Rafael. Pero como es tu amigo...
 — Qué dices?
 — Mas... mas... mas...
 — Nena... mi neneita...
 — Está aclarando la...
 — Para siempre... Para siempre... Para siempre...
 — Si...? Si...? Si...?



Y Alfonso en la popa: "Shon Lupe ta mashá dushi... Año vieu ta vai"



— Negro! traenos otra botella y más ginger ale... Si, señor, yo tengo mucho chentés. Si no los vendo aquí los vendo en Méjico, en Cuba. Allí saben que Capi Taylor da de lo mejor: UMC... También como en mi whisky.
 — Bueno, Capi, yo conigo el dinero. Me espera...
 — Esperar... Yo no puedo quedarme aquí. Pa- ra que me echen el guante y me fosilicien...
 — Senia por pocos dias.
 — Hell! me agarran y... good bye!

— Bueno, Capi, se arregló ya con Rafael? Mil dolares máximos, pero los entrego en tierra.
 — Si Mareta se resuelve a desembarcarlas. Habra que unírtle la mano a Clemente. Uds. se arreglarán con ellos. No los dejen matar...
matar! matar!
Bam... Me malo este...

Un silencio nuevo cayó sobre el mar
 (PARA LLEVARTE EN MI CORAZON)

- Dime Lupe Tengo que ir hasta la costa.
 - Esperare hasta que vuelvas. Si papa termina de arreglar el negocio con ... Rafael.
 - Sabes tu de que negocio se trata?
 - No; nunca se lo que carga "La Angelica"; no pregunto. A veces veo cargar muchas tablas y puertas. Pero de noche cargan otras cosas.
 - No te dice nada tu padre?
 - ... Nunca me dice nada.
 - Dime porque se llama "La Angelica"?
 - Usi se llamaba mi madre. Yo bautice la goleta y le hice pintar alas...

- Si; dos grandes alas azules.

La tarde huia por los islotes. La calma se frugo longar los mios. Carlos quena pro multos. Relleniu a Lupe entre sus brazos des nudos.

Hundia la cura en los rizos suudosos...
 - No te iras? Volveras pronto y te quedaria conmigo? Volveras en el bote?
 - No me ire. Mas? Asi? aqui? y aqui?
 - Si...

Islas cercanas Cayos coralines
Bambo ... bambo ...
 Carlos esticho "su nena" hasta hacerla genir. El mar suspiraba en la presion de la tarde. El aire se lleno de sal ... de libios vapores yodados ... Llegaba la noche ("Para llevarlo en mi corazon")

- Jaja! ja ja ja, jaaa... jaaa...
 Capi, capi... jaja... ja... jaaa
 Dize cajas con capsulas y el resto de latas de salmon de Alaska ja...
 - Ja ja... ha... hip... y te las pagaron como... Negro zorro!
 Negro ladrón... Querés mas ron, viejo Clemente picaro...

Arrecifes
Bam! me malo este hijue...
 El mar suspiraba en la presion de la noche
 Llegaba la noche
 ("Para llevarlo en mi corazon")

Tarde queta sobre el golfo. En la desembocadura, los manglares se alzaban sobre sus raíces adventicias descolgar sus tentáculos. (Porque se esconden los canchales?) Andias fajos de luz morticina ceñian a la orilla, en el sur, en las tierras de selvas y bies. Allí, donde se consumen de fiebre los hombres grandes. Es bien grande el mundo. Por aqui como "la Vaca".
 - Por aqui como "la Vaca". Es bien grande el mundo. Miren lah güeyah Empuyen el y lu, Jose, Ten cuidado con lah arboneh... Quietoh...
 eillaoh... si no, se suje...
 - Florentino, mira siguelte zipote
 - Qué sarda... quietoh! i sarda!
 - Florentino... ya veo teh sardah... cuidao!
 (juj... JUJ... JUJ... J... JUJ... J...)

- Véanla. Duro. Dente. Dente. Qué hubo. mah arponeh, carajo. mah durp. Corre tu palla. Ata! jenia... No la dejen safi. Florentino, Florentino, cuidao lah sardah que madre.



dura del gran...
 cías y dejaban...
 ojos verdosos y...
 rizonte del sur...
 de minas...
 inoreños...
 bote pa...
 ca.

Una lluvia de chuzos cayó sobre el manatí. El animal se debatía entre los mangles, buscando el agua libre. Chorreaba sangre, ensuciando el pantano, al quebrar conas y junco. La enorme masa revolvió el fango. Gemía como un recental aprisionado. Daba pequeños vagidos, que contradecían el tamaño del animal.
 - Duro con ella.
 Sallen todoh al mah!
 Mat... MATENLA!

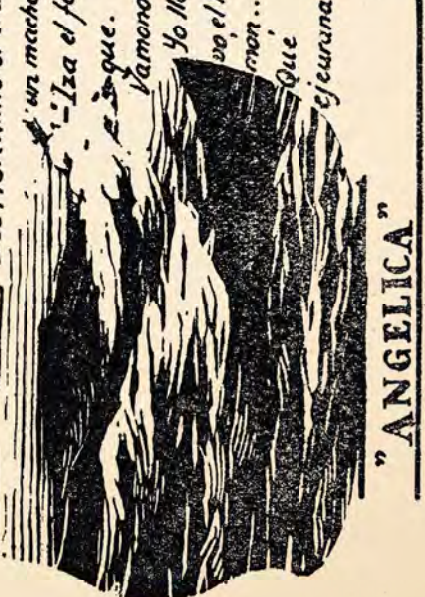
- Atájenla! No la deje...
 El manatí lanzó un bramido. Hizo un esfuerzo final y se echó al mar abierto. Dejaba estrias de sangre, líbia como el golfo salobre. Llegaba la noche. Se abanmaban las estrellas tempranas...
 - Cojanla! Alcánzala, Jose!
 - FLORENTINO... cuidao.
 Mira lah sardah.

- No la dejen ir, carajo...
 Los tiburones recorrían las estelas sangrientas. Tropezaron con el bote abandonado. Los coletazos de los hambrientos, escuchados sucedieron la charca engolfada.

- Dale con el machete, Jose!
Sangre! Borbotones de sangre...

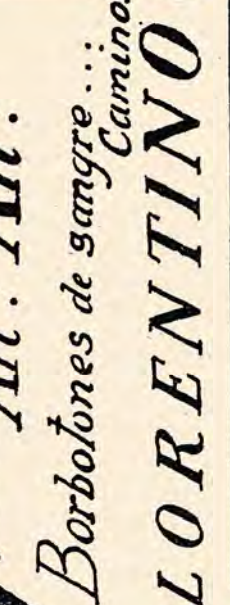
- FLORENTINO... FLORENTINO...
 - No ves, Taña? No quiso hacer caso. No me oyo. Ya se lo habia contado... cuando el chocosano... Nubeh de sardah. Pa que ese "Vaca"! Ah se comieron todo esoh diabloh... Lah memoh diabloh... Asina pasó en Boca Million y se comieron también el chocosano...

- Ese Florentino si era un macho.
 - Iza el fo... que...
 Vamonah...
 Yo lle...
 vopeli...
 mon...
 Que...
 tjeuruna...



"ANGELICA"

- Hasta pronto, Lupe.
 - Adios, mi amor... Hasta luego!



En las costas redoblan los Tambores a contra-compas. Olor de mariscos...
 Mares de tiburones
 Mares de sargaso
 Mares de muerte...
 Mar... mar negro y fibio...

En la ensenada de Matambo: "Orza!"

En la proa, Carlos: ... (Para llevarlo en mi corazon)
 - Cuenten las cajas.

"... treinta y siete... treinta y ocho... treinta y nueve...
 Carlos en la playa: "Nana me dio su cuerpo duro y calido, una noche como ésta. Nana me dio su cuerpo y me mordió los labios hasta hacerme sangre.
 En la isla de Barú... Nana me dio sus senos

(* de un poema de Palés Matos)



El cielo encendido caía en pavesas candentes sobre el barco. El mar reverberaba como una plancha de metal recalentado.

Quietud.

Quietud. Ni

Calma.

Calma chicha...

"Supla viento.

Supla como supla en Paraguana.

Supla, viento... Supla...

"Supla, viento... Supla, viento... supla vienteito...oo"

El barco quieto. El sol se derrite, sobre la almósera. CALMA

Calma chicha... Calma...

Mar de acero bruñido... Cielo de

HELL! It is hot like hell....!

Señor?

Lupe! Lupe!

Siempre más. Clunque reviente... Si no sopla, nos quedaremos aquí toda la vida. Maldito motor! No hay nada mejor que un velero... bien velero. Pero... con viento. Verdader?

Si, señor

Por fin me deshice del tal Doctor... pseh! y de "Rafaelito", semejante pájaro. y de Clemente, y de Martín, de todos esos filibusteros colorados...

Oye, Lupe, oye los aviones...

Es mejor un velero, pero cuando hay viento...

Ya se fueron los aviones!
No me gusta que me localicen los malditos aviones suramericanos...

Suramericanos...? Hell!

El sol se fundió... Todo!

...it is hot like hell. Like hell!

El aire lleno de luz.

El cielo lleno de FUEGO

El mar como una lámina de ZINC



Lupe en la popa: "Dime otra vez mi niña. Dime..."

Lupe en la popa: "Dios mio!"

Si yo lo quiero tanto... y se fue!"

(Para llevarme aquí...)

Lupe en la popa...



"Supla, vienteito... como supla... en Paraguana"

Calma... Calma chicha.

"Shon Lupe... Supla... supla..."

Ni un suspiro en el aire. Ni un soplo.

Quietud... Calma

"Shon Lupe... Shon Lupe"

...supla, vienteito...

A los jóvenes que quieren morir

UN POEMA DE GWENDOLYN BROOKS

Traducción del inglés de Gaceta

S iéntate. Inhala. Exhala.

La pistola esperará. El lago esperará.

La hiel amarga en el frasco pequeño y seductor esperará esperará:

esperará una semana: esperará todo abril.

No tienes que morir este día preciso.

La muerte aguardará, consentirá tu tardanza.

Te aseguro que la muerte esperará. La muerte tiene mucho tiempo. La muerte puede

atenderte mañana. O la próxima semana. La muerte está justo al doblar la calle; es la vecina más amable; puede encontrarte en cualquier momento.

No necesitas morir hoy.

Quédate aquí —a pesar de la rabia o el dolor o el fastidio.

Quédate aquí. Mira cuáles serán las noticias mañana.

En las tumbas no crece un verde que puedas usar.

Recuerda, el verde es tu color. Tú eres

la primavera. ■

POR GWENDOLYN BROOKS

(Topeka, Estados Unidos, 1917 – Chicago, 2000) fue la primera escritora afroamericana en recibir el Premio Pulitzer (1950), otorgado por Annie Allen. El poema aquí publicado hace parte de *The Near-Johannesburg Boy and Other Poems* (1987).



Fugacidades

Treinta aforismos

POR ALFONSO GONZÁLEZ CACHINERO

Ilustración de Valentina Espinosa

Te recuerdo tanto que tu sombra se ha quedado a vivir conmigo.

...

El tiempo va despacio, pero como no para, va deprisa.

...

El olvido siempre es involuntario.
Cuando es voluntario, se llama perdón.

...

Principio de igualdad: somos se lee igual hacia ti que hacia mí.

...

Si estás de vuelta de todo, le das la espalda a la vida.

...

Insisto: insistir va contra el buen gusto.

...

Los golpes duelen, pero esculpen.

...

Algunos globos sueltos eligen volver y buscar a su niño perdido.

...

Tan pronto como la guardan, la brújula gira libremente
durante horas hasta acabar exhausta, pero feliz.

■ ■ ■

La diferencia entre un perro y un gato estriba en que el perro juega
contigo, mientras que el gato juega contigo.

■ ■ ■

Ganas de carnaval para quitarme el disfraz.

■ ■ ■

Los niños muy traviosos llevan doble escolta de ángeles.

■ ■ ■

Personas brillantes y personas que alumbran. Son distintas.

■ ■ ■

Me ha costado mucho entender que los
cabos sueltos son inherentes a la vida.

■ ■ ■

Nunca he sido más feliz que cuando no lo sabía.

■ ■ ■

No es casualidad que la risa y el llanto sean políglotas.

■ ■ ■

¡Quién nos habría dicho, cuando estudiábamos,
que tener mala memoria es indispensable para ser feliz!

■ ■ ■

Deberíamos escribir *Torre de Pisa* siempre en cursiva.

■ ■ ■

Bucear convalida a volar.

■ ■ ■

Hay veletas rebeldes que van a su aire.

■ ■ ■

Me gusta el vino con cuerpo y viceversa.

■ ■ ■

Cuando me alejo del mar, lo hago de mí mismo.

■ ■ ■

Parece invariable el ritmo del reloj, pero cada vez va más deprisa.

■ ■ ■

Injusticias, las justas.

■ ■ ■

La humillación tiene buena memoria.

■ ■ ■

Triunfar es saber que no triunfar no es fracasar.

■ ■ ■

VEJEZ. Años efímeros, días interminables.

■ ■ ■

El retrovisor del pasado también tiene ángulos muertos.

■ ■ ■

Los objetos antiguos tienen otro comportamiento.

■ ■ ■

En las catedrales también el tiempo se detiene a rezar. ■

ALFONSO GONZÁLEZ CACHINERO

(Ceuta, 1962) es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga y ha dedicado su vida a la docencia. Es autor de *Sombras, sueños y otras yerbas* (Frato, 2024) y *Fugacidades* (Renacimiento, 2025), a los que pertenecen los aforismos aquí incluidos.

Estampas de Vargas Vila

POR MANUEL UGARTE

Ilustraciones de Juan Osorno

A comienzos del siglo XX, cuando su nombre circulaba por cafés y salones de Europa, José María Vargas Vila era ya una figura rodeada de fama y escándalo. Sus novelas incendiarias, su anticlericalismo feroz y su estilo deliberadamente exaltado habían construido la imagen de un escritor que parecía vivir ebrio de sí mismo. Pero esa caricatura deja una pregunta más interesante: ¿cómo aparecía ante quienes realmente lo conocieron? ¿Qué veían en él los diplomáticos, escritores y curiosos que lo trataron en Madrid, Roma o París? ¿Confirman esos testigos la leyenda posterior o revelan matices que la fama no alcanzó a registrar?

No hay ejemplo en ninguna literatura de vanidad tan estruendosa como la de José María Vargas Vila. El inventor de la prosa sin mayúsculas, del libro en un solo lingote, hecho para ser devorado —esperanza falaz— de un tirón y sin tomar aliento, habla exclusivamente de sí mismo y en tercera persona. Perdida la noción de las posibilidades se entregaba, ciego, a la egolatría.

Allá por el año 1910 nos encontramos por casualidad, al cambiar de tren, en la frontera de España. Solo en las estaciones de ferrocarril tenemos exacta noción de lo que es el tiempo. Durante una hora larga que duró la espera, peroró Vargas Vila con su abundancia y su ensimismamiento habitual. Las frases empezaban siempre así:

—Vargas Vila va para Málaga...

—Las novelas de Vargas Vila...

—Los últimos triunfos de Vargas Vila...

Me acompañaba una amiga francesa que comprendía el castellano, aunque no lo sufi-

ciente para percibir los matices. Cuando subimos de nuevo al vagón me preguntó:

—¿Quién fue ese Vargas Vila de quien ustedes conversaban tanto?

—El mismo que hablaba —repuse—; ¿no te has dado cuenta?

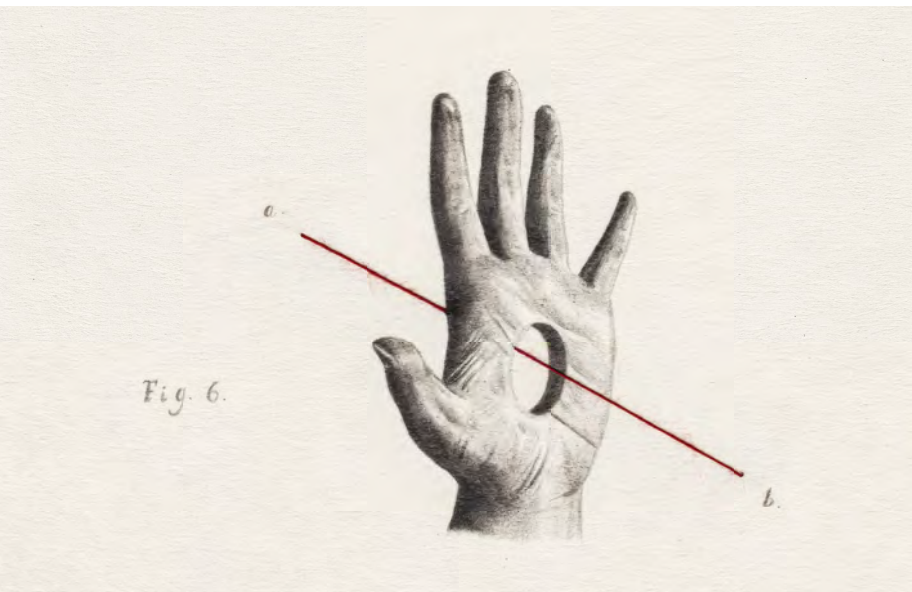
La francesita abrió unos ojos enormes.

—*Pas possible* —repetía riendo a carcajadas—, *pas possible*...

Y, sin embargo, era posible. Era histórico. Vargas Vila llegó hasta hacer, bajo su firma, en la revista *Némesis* que publicaba en España, un relato de cierta conferencia que dio en Madrid. Empezaba en estos términos: «De pronto apareció Vargas Vila en medio del asombro general. La asamblea, compuesta por lo más alto de la intelectualidad madrileña, aplaudió al genio. Y Vargas Vila dijo».

Se trataba, desde luego, de una enfermedad. De una enfermedad incómoda para los demás y fatal para el enfermo, porque creó alrededor de él un vacío total. Aunque todos





le teníamos por conversador eximio, nadie se avenía a prestar oído al autobombo perenne.

Pero si la tendencia resultaba inexcusable, se explicaba, por lo menos. Nació la exaltación «yoísta» de una reacción contra la hostilidad del medio. Pocos hombres fueron tan vilipendiados como Vargas Vila. Los excesos de la jauría enemiga levantaron la llamarada de soberbia. Del ataque absurdo nació la defensa brutal. Hasta cobrar proporciones de suicidio.

Lo que más molestaba a Vargas Vila era la estratagemma que empleaban sus enemigos para disminuirle, ensalzando los méritos de su hermano Juan Ignacio.

—José María no tiene ningún talento — repetían para sacarle de quicio—, el que vale realmente es Juan Ignacio.

Juan Ignacio, de más está decirlo, apenas escribía pequeñas notas en las revistas sociales. No queda de él una página. Ni siquiera se recuerda el nombre. Tan poco inteligente fue, que, por vanidad o resentimiento, se prestó a servir de proyectil contra su hermano.

Abundan los precedentes de ese ardid, utilizado desde los tiempos en que, para combatir a Pierre Corneille, se endiosaba a Tomás, de quien nadie puede citar hoy un verso.

Así nació también el Gómez Carrillo de Barcelona.

Un hermano de Enrique, llamado Eduardo, mal aconsejado por gente aventurera,

empezó a escribir crónicas que llevaban al pie, para confundirse con la firma cotizada: E. Gómez Carrillo.

Como eran rematadamente malas y desprovistas de cuanto daba prestigio y autoridad al gran escritor, los que no estaban en el secreto empezaron a murmurar que Carrillo se hallaba en decadencia y aquello era el acabose.

Mucho trabajo costó poner término al enredo. El nuevo Gómez Carrillo argumentaba que también tenía derecho a firmar con la inicial de su nombre sin cuidarse de la coincidencia. Sacaba provecho del engaño. Durante varios meses se prolongó el conflicto. Hasta que Gómez Carrillo, que tenía siempre solución para todo, consiguió eliminar del mapa literario, no solo la firma intrusa, sino también al infidente, del cual no volvimos a oír hablar nunca.

Por aquellas épocas todos escribíamos crónicas. Amado Nervo coleccionó algunas de las suyas en un volumen titulado, creo, *El éxodo y las flores del camino*. Rubén Darío coordinó sus artículos de *La Nación*, de Buenos Aires, en varios libros, entre ellos *España contemporánea*. Yo hice lo propio en *Crónicas de bulevar*, que prologó el mismo Darío, y en *Burbujas de la vida*. Gómez Carrillo volcó en el género la expresión suprema de su personalidad. El único que desdeñó la crónica fue Vargas Vila. Abroquelado en su orgullo, renunció a la popularidad fácil y al contacto diario con el público.

—Para irradiar sobre América bastan mis novelas —declaraba a quien quería oírle.

Y en realidad sus novelas, escritas, como he dicho al empezar, en aquel estilo especialísimo, desprovisto de mayúsculas y sin más punto que el punto final —concebidas con la certidumbre de que es posible aspirar de un sorbo cuatrocientas páginas—, alcanzaron, entre 1900 y 1914, una difusión pasmosa y fueron la cartilla romántica de toda una juventud. El editor Ramón Sopena, cuya silueta he de trazar algún día, porque fue, con sus innumerables viajes a París y con sus secretarías renovadas en cada viaje, una de las figuras más interesantes y simpáticas de nuestro grupo, me confesó cierta vez:

—Yo le entrego a Vargas Vila todos los años por derechos de autor entre cincuenta y sesenta mil pesetas. Después de lo cual añadió, sonriendo:

—Para que las gaste en chalecos de fantasía. ¿No ha visto usted la enorme colección que tiene?

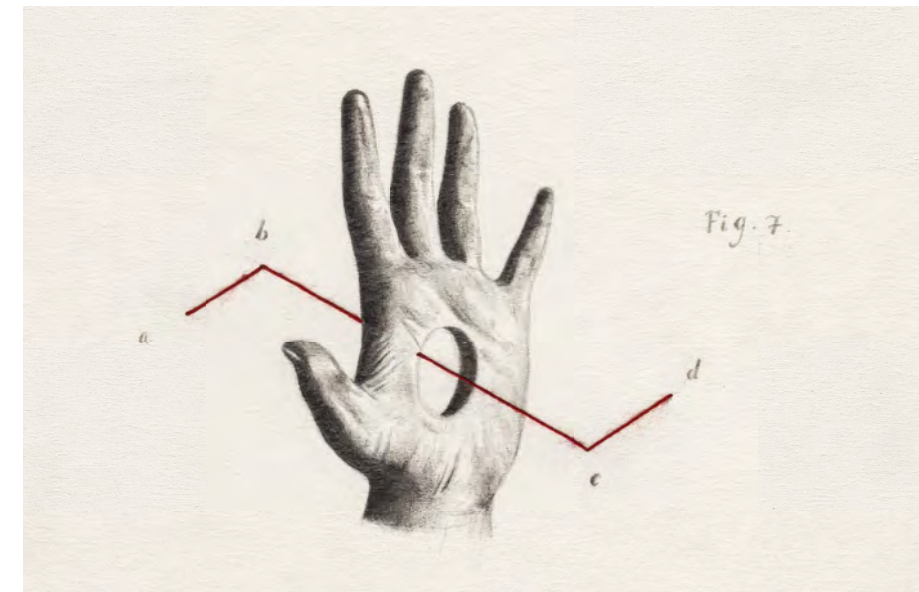
Este Ramón Sopena, que fundó una casa poderosa y ganó cuanto dinero quiso, tenía un alma de artista y de bohemio soñador.

—Nunca he logrado un negocio de importancia en el despacho de mi casa editorial —me confesaba en una de nuestras frecuentes charlas, porque fuimos muy amigos—; los mejores negocios los he hecho en un trasatlántico, en un tren, en un bar, en una sala de baile. Al dinero le gusta divertirse y hay que buscarlo donde la gente esté contenta y haya música...

Sobre el mérito literario de Vargas Vila se ha difundido en estos últimos tiempos una opinión tan categóricamente hostil que debe hacernos recapacitar. No para aceptarla, sino para reaccionar contra ella. Las bruscas unanimidades de América despiertan siempre desconfianza. Dejando de lado los apasionamientos, comprendemos que la obra de Vargas Vila, lejos de ser inferior, como algunos pretenden, marca dentro de su tiempo una de las realizaciones más completas. Pese a los arabescos de mal gusto y a alguna reminiscencia incómoda, contiene elementos sólidos y durables. La negación nace de un prejuicio o de un examen superficial.

En *El dolor de escribir* he contado cómo conversé por primera vez con Vargas Vila en el entierro del escritor venezolano Miguel Eduardo Pardo, autor de aquella novela *Todo un pueblo* que, con más o menos defectos —a mi juicio más—, es una de las primeras tentativas para hacer arte continental.

Si los libros de Bonafoux revelaban su mal genio (*Bilis, Palos*, etc.), los de Miguel Eduardo Pardo decían a voces su nerviosidad (*Volanderas, Al trote*, etc.). Inteligente y animoso, hubiera dejado huella firme si la tuberculosis no se lo lleva. Estaba enredado con una dama un tanto entrada en carnes, que tenía un negocio de modas cerca de la Plaza des Ternes,



si la memoria es fiel. El cortejo salió, naturalmente, de casa de ella. El enfermo quiso venir a morir allí. Apunto el detalle, porque subraya el romanticismo reinante. Entre el grupo exiguo, que no llegaba a completar la docena, recuerdo a Rubén Darío, Vargas Vila, Gil Fortoul y algún otro.

Vargas Vila tomó la palabra y la conservó desde que salimos de la casa hasta que nos dispersamos después de beber una copa de cerveza en un café.

Pocas veces habíamos oído conversar con tan feliz locuacidad. De anécdota en paradoja nos hizo perder hasta la noción del acto que nos congregaba. La vanidad estruendosa abría, de tiempo en tiempo, una posibilidad de esbozar el diálogo, intercalando una sonrisa. Pero, a pesar de las desafinaciones, todos nos sentíamos deslumbrados por los fuegos artificiales que se quemaban en nuestro honor.

Muy a menudo se dijo: —¿Por qué no escribe Vargas Vila cuando conversa?

A lo cual respondí siempre: —No cabe juicio tan hostil. Podrá ser discutible su literatura bajo muchos aspectos, pero, con sus yerros visibles, ha traducido un momento de la emoción americana.

Digo esto con imparcialidad, porque nunca tuve amistad con él. Nos vimos en la vida cuatro o seis veces, al azar de los viajes. No

fuimos enemigos tampoco. Es, por lo menos, lo que creo. Dentro de la vida literaria nunca sabemos nada.

La última vez que le encontré fue en Barcelona, en 1920.

—Ya se les va pasando el sarampión —me dijo—.

—¿Qué sarampión? —pregunté.

—El sarampión vargasvilista; toda la juventud de ultramar lo tuvo un momento...

Hablaba con sonrisa orgullosa, y acaso, también, con un poco de tristeza.

Después emprendió el viaje tardío por América, donde le recibieron con acentuada frialdad. En Buenos Aires, sobre todo, de donde salió diciendo cosas acerbas, que evidenciaban el despecho. Anunció que escribiría un libro sobre los salvajes. Ignoro si realizó el proyecto. Solo sé que volvió a Barcelona, donde murió poco después.

Se hallaba emparentado, desde el punto de vista temperamental, con Luis Bonafoux y con aquel escritor cubano ya olvidado que firmaba Fray Candil. Más talentoso que ellos, desde luego, pero irritable y vengativo, cultivaba con fruición el dicerio y era, como decimos en América, paraíso del neologismo, un panfletario temible. Con tales antecedentes, es de suponer la reacción que produjo en su espíritu el saludo distraído de Buenos Aires y las fórmulas irrespetuosamente chacteras que dejaron tan resentido a Anatole France. Porque aquí cabe decir que cuando Anatole France regresó a París no escondía las indignaciones.

—Figúrense ustedes —declaraba a sus contertulios— que un mocozeño me detuvo en la calle familiarmente para decirme:

—Vea don Anatolio, ¿por qué no se corta la perita?

No se si Jean Jacques Brousson ha recogido el detalle, pero es auténtico. Lo he oído de los propios labios del ofendido escritor. Todo esto resulta circunstancial, pero Vargas Vila no tenía el escepticismo de monsieur Bergeret. Hombre impresionable, se encrespaba ante cuanto juzgaba desconocimiento de su jerarquía. Su vida fue una lucha sin tregua para transformar en desafío gallardo las amargas

decepciones. Sin embargo, por encima de la vanidad, tuvo un profundo y lacerante dolor: la repulsa y el olvido de su tierra colombiana.

El anatema contra los tiranos y el terco anticlericalismo le convirtieron en persona poco grata para las fuerzas preeminentes dentro de su país. Forzó la nota agresiva en las admoniciones, hasta causar heridas irreparables. Levantó rencores que se borrarán difícilmente. Pero fue, sin duda alguna, dentro de su patria, el escritor que alcanzó mayor renombre y el que ha dejado hasta ahora libros más recios y memorables.

Recurriendo a la prosa familiar, como el audaz mozalbeta frente a France, cualquiera pudo decir a Vargas Vila:

—¿Por qué no se afeita la vanidad?

Aunque la vanidad no es cosa nueva en la literatura, en el teatro, en la política, en las finanzas, hasta en la vida social. Si tantos se envanecen de sus condecoraciones, de una herencia, de un auto, de un traje, de todo lo que viene de fuera, ¿por qué no se han de envanecer otros de la chispa interior que les permite ver más lejos que los demás? El especulador, el político, se ufanan de su poder en el tiempo en que viven: ¿por qué no se han de ufanan, con ventaja, el escritor y el artista de su crédito en el tiempo que vendrá?

Claro está que todo esto dentro de cierta medida equilibrada y humana.

Blasco Ibáñez, por ejemplo, tenía un orgullo levantino de naranjales estridentes.

—Como mi automóvil —solía decir— no hay más que dos en el mundo: uno lo tengo yo y el otro el rey de Inglaterra...

En los delirantes arrebatos de jactancia con que amenizaba su inefable sencillez bonachona, declaraba a veces también:

—En mi casa entra el dinero por las ventanas...

Palabras que dieron lugar a que Alejandro Sux, muy pobre por entonces, se precipitase, mitad en serio, mitad en broma, hasta la ventana gritando:

—A ver...

Pero el «pericarpio pulposo», como llamaban algunos en el mundo literario de París a Blasco Ibáñez, se entregaba únicamente a esos

desbordes cuando alguien pretendía sobreimponerse. En estado normal, entre amigos que estimaba, escondía las uñas y era el más cordial de los mortales. Pocas veces he hallado un hombre de letras tan desprovisto de literatismo, tan entregado a su obra, tan ajeno a la miseria profesional. Se derramaba en burbujas si la hostilidad le cercaba. Cuando en Buenos Aires corría aquello de «fiasco y báñese», el cangrejo abría sus tentáculos para apretar donde podía. Desafinaba en defensa propia.

—Yo he de ser rico alguna vez —gritaba—; entonces alquilaré para una fiesta el hotel más lujoso de París, invitaré a todos los potentados de América y desde un balcón les arrojaré monedas de oro... Oro, mucho oro, como si diese de comer a los pájaros...

Vargas Vila no atinó a dosificar. La soberbia fue su talón de Aquiles. Supo poner vanidad en el talento, pero no logró poner talento en la vanidad. En la perspectiva panorámica, la presunción esconde la obra, con ser esta elevada y grande. Por eso he destacado en orden de importancia las facetas. Así surge la fisonomía con su mueca habitual.

De los doce escritores de que hablamos en este libro, solo Vargas Vila y Gómez Carrillo fueron vanidosos. Los demás tuvieron orgullo.

El orgullo se traduce a veces en timidez, en incapacidad, en silencio suicida, porque orgullo es antípoda de arribismo y de habilidad. Nos aleja del mundo, a medida que nos eleva sobre él.

Sea dicho esto para ventaja o desventaja de Vargas Vila, contra el cual Darío, en sus buenos momentos de alegría franca, solía disparar sus flechas también:

—Si después de morir va al cielo, nos enviará mensajes firmados: Yo y Dios. ■

MANUEL UGARTE

(Buenos Aires, 1875—Niza, 1951). Aunque lo menciona en varias de sus crónicas, la referencia más extensa que Ugarte hace a Vargas Vila aparece en su libro *Escritores iberoamericanos de 1900*, publicado originalmente en 1943 en Chile. El perfil que aquí publicamos proviene de ese volumen.

MARGINALIA

UN DECHADO DE DEFECTOS

A comienzos de los años cuarenta, el Centro de Cultura Femenina de Nuestra Señora de las Mercedes abrió la que sería la primera facultad de periodismo en Colombia. Apenas se enteró de la noticia, la periodista Emilia Pardo Umaña escribió una columna en la que —con dotes clarividentes— anticipó cuál sería el resultado de tan loable iniciativa. ¡Si alguien le hubiera parado bolas a la niña Emilia!

«La idea tendría el mayor de los éxitos, no lo dudo. Las muchachas acudirán a aprender periodismo, se matricularán, irán llenas de seriedad, escucharán técnicas, exposiciones y saldrán a los periódicos. Son mis rivales del futuro, y con las mejores perspectivas, porque ellas acudirán a estas redacciones nuestras muy estudiadas.

Pero... ¿servirán? ¿No sería mejor que las y los profesores del Centro se dieran una vuelta por las redacciones de nuestros diarios, a fin de que se convencieran de que el sistema de preparar gente para el periodismo en Colombia no da el menor resultado?...

El periodismo, en su esencia, consiste en tener todos los defectos inimaginables; al menos, si va a practicarse en Colombia. En realidad, el periodista —y la periodista, por lo tanto— ha de ser lo que se llama un dechado de defectos.

Y, ¿cómo es posible que se fomenten los defectos de las alumnas, a ciencia y conciencia de que sin ellos van a perder su carrera y con ellos cada día se volverán peores?...

Para triunfar en el periodismo, hay que tener desde el día del nacimiento un defecto esencial: la facultad crítica. Ver, mucho antes que la cualidad, el defecto; fijarse

en él, sacarle punta y lanzarlo a la calle.

Hay que tener cierta facilidad para decir mentiras sin mentir nunca. Por ejemplo: todos los novios o personajes conspicuos que nos visitan son seres eminentes, letrados, hombres de trabajo, de una erudición a toda prueba, etc. Pero, al escribir tales cosas, el público debe tener la sensación inmediata y muy nítida de que eso son mentiras.

Hay que perder la noción del respeto, porque los superiores —es decir, el señor director, el gerente y el jefe de redacción, tres calamidades en todo periódico que se aprecie— no hacen otra cosa que dar a sus redactores los peores temas. Y si no se contesta en forma de diatriba tremenda, hay que escribir la nota.

No se puede olvidar que todo aquello que solicita se trate muy bien a un amigo del director, diciendo que es de interés nacional, no tiene ningún interés, y viceversa. Para saber si marcha bien la economía se toma un reportaje al ministro de la materia, se copia textualmente, no se le cree una palabra y luego se pregunta al público de la calle, que es el que sabe. Y entonces se comenta acremente lo que dijo el ministro...

El periodismo, pues, es un desorden cuidadoso y variado. Y un colegio es una disciplina seria y sin variaciones.

Deseamos el mejor éxito en sus estudios a las colegas del Colegio de Nuestra Señora de las Mercedes. El mejor éxito... y la peor memoria, porque si después se acuerdan de lo que aprendieron, no las colocan».

—En El Siglo, el 4 de abril de 1941.

« LA CASA ESTÁ ENCUENTROS GÓTICOS

BIEN COMO ESTÁ...» DE TIERRA CALIENTE

POR SANDRO ROMERO REY

Fotografías de Eduardo La Rata Carvajal

La relación entre la literatura y los hoy llamados «lenguajes audiovisuales» siempre ha sido estrecha. Sin embargo, no siempre ha sido armónica. Están los que dicen que la escritura de un guion no es un género literario. Mientras otros insisten en que, si se quiere conseguir una buena historia para las pantallas, es importante prescindir de la «narratofagia». En Colombia hay muchos ejemplos de películas que han tenido una efectiva relación con sus referentes narrativos. Uno de ellos es la versión que realizó Carlos Mayolo en 1986 del relato La mansión de Araucaíma de Álvaro Mutis. Cuarenta años después, el otrora asistente de dirección del filme, recorre los pasos detrás de las huellas de su locación principal y se lleva más de una sorpresa.

La Muchacha (Adriana Herrán)
extraviada en la mansión de Araucaíma.





El Piloto (Luis Fernando Montoya) en los alrededores de la hacienda San Julián.

Durante cuarenta años se tejieron muchas historias, entre mis amigos del cine, alrededor de la locación en la cual se filmó la película *La mansión de Araucaíma*, dirigida por el desaparecido realizador colombiano Carlos Mayolo, a partir de un relato de Álvaro Mutis publicado en 1973. Según cuenta la leyenda, el cineasta surrealista Luis Buñuel, en medio de una velada con sus legendarios *dry martinis*, insistía en considerar que

la idea de una fábula gótica concebida para el cine debería realizarse en paisajes helados, entre brumas, con espectros de viejos castillos suspendidos en las montañas, para que la historia funcionase.

Mutis (amigo del director español, ambos exiliados en México desde la mitad del siglo xx) consideraba que el mal existía en todas partes y que era posible desarrollar una historia bajo el sol canicular, con ríos caudalosos y

personajes de pasados ardientes. El escritor colombiano redactó una suerte de tratamiento de trece capítulos que nunca llegó a rodarse en vida de Buñuel y permaneció durante más de una década concebido como un relato.

En 1985, el escritor barranquillero Julio Olaciregui estudiaba en la Universidad de París III y escribía un trabajo sobre literatura gótica. En compañía del ahora realizador de documentales inglés Philip Priestley, decidieron

redactar una versión cinematográfica de *La mansión de Araucaíma*; la enviaron a un concurso que organizaba la Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia (Focine) y ganaron el primer premio en la categoría de adaptaciones literarias a la gran pantalla.

Eran los tiempos en los cuales sucedía el tránsito en la obra de Mutis, pasando de ser un reconocido poeta a dar el salto a su exitosa carrera como narrador. De hecho, el estreno de *La mansión de Araucaíma* coincidió con el lanzamiento de *La nieve del almirante*, la primera parte de la saga del personaje denominado Maqroll el Gaviero.

Como se consideraba que las adaptaciones literarias para el cine terminaban en los cajones de las películas sin realizar, la gerente de Focine, María Emma Mejía (quien había codirigido con Mayolo en Inglaterra el cortometraje titulado *Bienvenida a Londres*), decidió darle prioridad al guion de Olaciregui y Priestley y le propuso al realizador caleño que lo dirigiera en un tiempo récord.

Mayolo, que había estrenado su primer largometraje, titulado *Carne de tu carne* en 1984, aceptó el desafío y se puso manos a la obra. Entre la última semana del mes de noviembre de 1985 y la primera semana del mes de enero de 1986 se rodó el largometraje, con un equipo casi en su totalidad colombiano, salvo dos actores brasileños: José Lewgoy y Antonio Pitanga, a quienes Mayolo insistió en contratarlos, ya que ambos habían sido figuras esenciales en la filmografía del entonces recientemente fallecido director Glauber Rocha.

...

En aquel tiempo, mi amistad con Mayolo era más que estrecha. Nos habíamos conocido en el Festival de Cine de Cartagena de 1980, andábamos juntos de arribabajo por Cali, fui testigo de la filmación del cortometraje *Cuentas claras, chocolate espeso* —que nunca se terminó—, y sellamos nuestro pacto de complicidad durante el rodaje de *Pura sangre* de Luis Ospina, en la que Mayolo actuó y yo fui autor del diario de filmación.

En su ópera prima titulada *Carne de tu carne* colaboré en todo lo que pude e incluso presté mi cuerpo para representar a uno de los heridos de la explosión del 7 de agosto de 1956. Meses después escribí para él una serie de cortos para televisión que se llamaron *Cuentos de espanto*, para la productora Clara María Ochoa de Proyectamos Televisión; le dimos mil vueltas a un largometraje titulado *¿Quién morirá mañana?*, que nunca se hizo, hasta que llegó, como caída del cielo, la adaptación de *La mansión de Araucaíma*.



Mayolo solo dormía dos horas por día. Seguirle el ritmo era una labor titánica, pero al menos yo nunca me aburría, porque su humor y su inteligencia justificaban cualquier exceso. Mayolo acababa de cumplir cuarenta años, aún era bello y travieso, y hundió el acelerador a fondo para sacar adelante la adaptación del libro de Mutis. Gracias a Berta de Carvajal, su productora, y con el apoyo de todo un equipo de cómplices que conformábamos la empresa Producciones Visuales, le cogimos la caña.

Y lo primero que decidimos encontrar, antes que cualquier actor, fue la protagonista del rodaje. Es decir, la casa.

Muchos años después, cuando el Betamax se había instalado en el mundo, me propuse ver todas las películas de Buñuel. En esa maratón descubrí uno de sus largometrajes mexicanos titulado *Susana (carne y demonio)*, que me desconcertó. La película era de 1951 y contaba la historia de una joven que llegaba a una hacienda y enloquecía con su sensualidad a los hombres que allí trabajaban. Uno a uno, van cayendo en sus garras irresistibles hasta que se precipita el castigo irremediable. ¿Habría tenido conciencia Mutis de la existencia de esa película con un argumento tan parecido al de *La mansión de Araucaíma*? Me temo que sí, pero ya es muy tarde para averiguarlo.

Podría escribir una novela entera sobre los acontecimientos que rodearon la filmación (en esa época todavía se filmaba) de *La mansión de Araucaíma* —bueno, sobre cualquier rodaje, por mala que sea la película, se podrían escribir estupendas novelas—, pero voy a tratar de concentrarme y de contar lo que sucedió con la locación en la que estuvimos encerrados casi treinta personas durante ocho semanas.

La hacienda en la que filmamos se llamaba San Julián y quedaba a pocos minutos de Santander de Quilichao, en la frontera entre el norte del Cauca y el sur del departamento del Valle. Creo que en esa casona ya no vivía nadie, pero permanecía firme, en pie, como si estuviera esperándonos. Era blanca, de dos plantas, con barandas y corredores, piso de ladrillos y rodeada de árboles descomunales.

Pocos meses antes había estado en Colombia el director de fotografía Néstor Almendros, quien dictó un curso en Bogotá alrededor de sus experiencias en el gran cine europeo y norteamericano. Nos visitó en Cali, junto al director Barbet Schroeder, y ambos pasaron una tarde en la hacienda El Paraíso con nosotros, mientras filmábamos el cortometraje *En busca de «María»* de Luis Ospina y Jorge Nieto.

Era el año de 1985, quizás el período más prolífico del llamado Grupo de Cali: en ese año se hicieron las pelícu-



Evolución del baño de don Graci: ayer y hoy.

las *Aquel 19 y Cali, cálido, calidoscopio*; se terminaron los cortos *En busca de El Dorado, La Madremonte y Rodando por el Valle*, todos dirigidos por Carlos Mayolo, mientras volábamos con la preproducción a contrarreloj de *La mansión*. Incluso tuvimos tiempo de organizar el grupo de rock Band-Aids, el cual hizo su primera frenética presentación en la casa desocupada de Mayolo, para celebrar sus cuarenta primaveras.

En el curso de Almendros había participado Rodrigo Lalinde, quien, a la postre, sería el director de fotografía de *La mansión*. Así mismo, en dicho encuentro formativo estuvo Eduardo La Rata Carvajal, quien fungiría como foto fija y realizador de eso que se llama ahora «el detrás de cámaras» (sin dicho material de privilegio no existiría buena parte de la obra maestra de Luis Ospina: su documental *Todo comenzó por el fin*).

Cuando el equipo de producción descubrió la blanca hacienda de San Julián, La Rata recomendó que la pintaran de ocre con cal porque, según Almendros, el blanco era siempre un problema en el cine tropical. Los directores de arte, Ricardo Duque y Miguel González, estuvieron de acuerdo y transformaron los exteriores de la hacienda. Durante ocho semanas, la casa tuvo un ligero toque viscontiano. Al terminar el rodaje, hubo que pintarla de nuevo de blanco.

■ ■ ■

A comienzos del siglo XXI apareció, como por ensalmo, la etiqueta «gótico tropical» para hablar de los largometrajes que hicimos en Cali durante los años ochenta. Nadie sabe, a ciencia cierta, quién fue el inventor de semejante chapa. Supongo que todo proviene del subtítulo del relato de



Mutis («relato gótico de tierra caliente»). Hoy abundan los libros y artículos sobre el asunto; pero en 1985 —el año de la toma del Palacio de Justicia en Bogotá y de la tragedia de Armero— nadie se refería a nuestras películas en esos términos. Hasta 1998, el promedio de largometrajes filmados en Colombia era de 1,5 (en 2025 se estrenaron 73), de modo que *La mansión de Araucaíma* fue, con todas las letras, el largometraje de 1986. Se estrenó en diciembre de ese año en el Festival de Río, donde obtuvo el premio de la crítica.

La idea del gótico tropical estaba dictada por el paisaje. La casa debía ser la verdadera protagonista. Cuando comenzó la preproducción, Mayolo habló por teléfono en varias ocasiones con Álvaro Mutis. En una de esas llamadas le dijo que pensaba incendiar la casa para concluir la historia. Para tranquilidad de la productora, Mutis respondió que no: el mal debía seguir vivo. Así que la hacienda San Julián permaneció en pie una vez terminamos el rodaje. Con el tiempo, me pregunté muchas veces qué habría sido de aquel lugar misterioso y fascinante. Indagando aquí y allá, todo parecía indicar que, como la casa Usher de Poe, había sucumbido para siempre.

Han pasado cuarenta años desde el estreno de *La mansión de Araucaíma*. Es, en cierto modo, un clásico del cine colombiano, realizado con dispositivos técnicos que hoy pertenecen a la arqueología de la profesión. El mundo digital transformó el cine para siempre. Ahora, la película ha sido restaurada por completo y se ve como si fuera una obra reciente. Pero mi curiosidad por el destino de la mansión crecía por los estertores de la nostalgia. En 2025, el día en que cumplí 66 años, llamé de nuevo a mi amigo La Rata Carvajal y le propuse intentar localizar el sitio donde habíamos filmado *La mansión*...

—Allá no se puede ir —me dijo—. Eso es zona de candela.

Y «zona de candela» ya se sabe qué significa: narcos, guerrilla, paramilitares y demás especies de la zoología colombiana.



Carlos Mayolo y José Lewgoy (don Graci) durante el primer día de rodaje.

Sin embargo, insistí. Pregunté en oficinas de turismo, indagué entre los habitantes, me entrevisté con historiadores y curiosos. Nadie sabía nada. En efecto, parecía que San Julián había sido víctima de alguna maldición medieval. Pero alguna ruina tenía que dar cuenta de sus restos. «Uno vuelve siempre a los viejos sitios donde amó la vida», dice todavía la *Canción de las simples cosas*, y no quise desistir. Por fortuna, La Rata decidió acompañarme

en esa terquedad innecesaria de redescubrir la locación. Pasaron, qué, un par de semanas hasta que recibí su llamada:

—No me vas a creer —me dijo La Rata, el hombre con más suerte del mundo—. Estuve en un almuerzo de observadores de pájaros y conocí a un joven agrónomo. Cuando le hablé de *La mansión de Araucaíma* se le iluminaron los ojos y me dijo que conocía muy bien la historia de esa zona.

¿Será que existe la casa? No lo sabía, pero prometió averiguarlo.

El joven agrónomo resultó ser el cicerone ideal. Estaba más emocionado que nosotros dos juntos, y nos llamaba a diario para contarnos sus avances, asegurándonos que íbamos a encontrarla.

—Pero les advierto —dijo en una de esas llamadas—, San Julián tuvo una historia complicada.



El actor brasileño José Lewgoy (don Graci) durante el rodaje.



La metamorfosis de la hacienda San Julián.

■■■

El relato de Mutis lo explica: «El origen del nombre era desconocido y no se parecía en nada al de ningún lugar o río de la región. Se antojaba más bien fruto de alguna fantasía de Don Graci, nacida a la sombra de quién sabe qué

recuerdo de su ya lejana juventud en otras tierras». Nadie —ni quienes trabajamos en la película ni los estudiosos de Mutis— supo jamás qué quería decir Araucaíma, así, con tilde en la «i».

Hablé con Mutis una sola vez (en realidad fueron dos, pero la segunda no viene al caso). Fue en 1988, durante un homenaje en Cali. Mayolo no estaba en la ciudad. Gracias

a amigos comunes pude conversar un rato con el escritor. Le pregunté, sin rodeos, si le había gustado la adaptación que hicimos de su relato. Mutis guardó silencio unos segundos y luego dijo:

—Hubiera preferido que la muchacha fuera interpretada por Mia Farrow.

Reímos con ganas y, de inmediato, contraataqué:



—¿Pero tampoco le gustó la casa?

Mutis lanzó uno de sus «¡ah!» pantagruélicos:

—La casa sí. La casa por supuesto que sí.

—¿Y de dónde viene su nombre?

En ese momento Juan Gustavo Cobo Borda se lo llevó de un brazo. Mientras se alejaba, Mutis añadió:

—Araucaíma no queda en ninguna parte. Ustedes la descubrieron para la película.

Y se perdió entre la fosforescencia de un cóctel.

Nuestra Araucaíma, por consiguiente, no estaba muy lejos de la realidad. Y tampoco lo estaban los contactos que, día a día, descubrían nuestro joven agrónomo. Una mañana, a comienzos de 2026, me llamó triunfal a las seis de la mañana:

—¡Apareció el dueño actual de San Julián!

Yo estaba perdido en la genealogía de la casa y le pedí que me la resumiera. En síntesis, la hacienda había pertenecido a un acaudalado hombre de la región. Allí nació, allí pasó su infancia. Conocía la película y verla le producía una nostalgia sincera. «Pero la vida se le complicó», me confesó el agrónomo. Durante la década del noventa, la casa pasó a «manos oscuras» y, por casi diez años, fue bodega de sustancias prohibidas. Con las primeras conversaciones de paz del nuevo milenio, los hombres armados que la regentaban transfirieron sus bienes a la Sociedad de Activos Especiales, y entre ellos quedó San Julián. Tras idas y venidas, procedimientos de extinción de dominio y reconocimientos engorrosos, la casa fue puesta en venta. El dueño actual la compró a un precio razonable.

Él mismo organizó nuestra visita. Partimos muy temprano hacia Santander de Quilichao, donde nos esperaban el propietario y su hijo. En una camioneta cargada de implementos ganaderos y herramientas para sus nuevos sembrados, emprendimos el camino hacia San



Carlos Mayolo ensayando su personaje de El Guardián en los corredores de la hacienda San Julián.

Julián. Atravesamos la Panamericana y pronto tomamos un desvío de tierra. Allí comenzó, en realidad, el viaje al pasado. La Rata no me miraba. Yo tampoco. Curioseábamos por las ventanas y, poco a poco —como una proyección invertida desde la pantalla hacia la realidad—, reapareció *La mansión de Araucaíma* en nuestros recuerdos. Primero fueron los exteriores, la ruta por donde se extraía la Muchacha (Adriana Herrán) y por donde se retiran,

al final, el dueño (José Lewgoy), el sirviente (Antonio Pitanga), el fraile (Alejandro Buenaventura) y el Guardián (Carlos Mayolo).

Y de repente, en pleno calor del mediodía, surgieron —sin pedir permiso— las ruinas de la hacienda. Era mucho más pequeña de lo que recordaba. Ya no tenía barandas ni en el primero ni en el segundo piso, y sus paredes conservaban el mismo blanco de hacía cuarenta

años. Avanzamos en silencio mientras el dueño nos mostraba su propiedad. Nada, por dentro, era igual. La casa conservaba el cascarón, pero era difícil identificar dónde se habían montado los distintos sets. Según el relato de Mutis eran «cinco cuartos en total», pero en nuestro guion y en mis recuerdos la hacienda era un laberinto: las habitaciones de don Graci, del cura, del piloto, de la Machiche, del guardián, del sirviente; la cocina, el



comedor, los corredores, las bodegas, el horno donde se incineran los cadáveres.

Una semana después de la visita, conseguí los datos del escritor barranquillero Julio Olaciregui. Le conté nuestro viaje al pasado y, en unas horas, me envió un conjunto de recuerdos de la escritura de la primera versión del guion. Entre ellos, una carta reveladora de Mutis donde le autorizaba la adaptación y le confesaba: «La casa y el ambiente son los de la finca de mi familia en el Tolima que se llamaba Coello. Los personajes son de mi más personal, profunda y absoluta invención».

Ahora la casa estaba rodeada de sembrados y vacas. ¿Se parecería a los alrededores de Coello? Habría que hacer otro viaje para averiguarlo. Pero ya estábamos en otra escena. El dueño y nuestro guía hablaban de asuntos técnicos mientras nosotros recorriamos en silencio los alrededores, tratando de recoger los recuerdos. De pronto, nos invitó a una de las habitaciones y nos sorprendió con una pequeña ceremonia: había improvisado una sala de proyección para que pudiéramos ver la película y cotejarla con las traiciones de la realidad.

Durante cuarenta y cinco minutos volvimos a ver *La mansión de Araucaíma* proyectada sobre una pared descascarada. La cinta, como se decía antes, la tenía muy fresca en la memoria, pero allí, proyectada sobre sí misma, se convertía en una película de misterio. La noche anterior había releído el relato de Mutis y sonreí al recordar cómo entrelazamos la adaptación de Olaciregui con los caprichos literarios del escritor. Mientras avanzaba la proyección, recordaba todas las líneas y caí en la cuenta de que muchos diálogos los habíamos inventado solo para la película. Con *La Rata* discutimos el orden del rodaje, los aguaceros que hubo que acomodar, el sueño de la Muchacha filmado en las ruinas de la capilla de enfrente (aún se conserva la silueta del templo), el truco del ahorcamiento, la quema de los cadáveres.



Al mediodía, el sol descargó su furia a través de las ventanas. Las imágenes comenzaron a desvanecerse bajo el exceso de luz y suspendimos la función. Entonces el dueño nos contó cómo transcurría su vida y por qué prefería que la casa permaneciera desapercibida. Era un hombre de campo y no quería pleitos con el pasado.

—¿Mucho problema por acá? —pregunté con cautela.

El dueño actual me miró con indulgencia:

—En estas tierras siempre hay problemas. Pero ya ve, la casa está bien como está.

En ese momento se cerró el círculo: don Graci, el dueño de Araucaíma, pronuncia la misma frase en el primer acto de la película. Cuarenta años después, el dueño actual de San Julián la repetía, y todos reímos sin saber si era un guiño consciente o si éramos nosotros —Mayolo, Ospina, Mutis, Lewgoy, Luis Fernando Montoya, Tejada, y tantos más, los que faltan y los que hacemos fila— quienes nos encargábamos, en coro de difuntos alegres, de entonar esta letanía para una cinefilia que aún repta entre los escombros de la mala memoria. ■

SANDRO ROMERO REY

(Cali, 1959) publicó en 2023 la novela *¿Qué pasó con Seki Sano?*, donde narra la expulsión del maestro de teatro japonés Seki Sano de Colombia en 1955 bajo sospechas de comunismo. Actualmente es asesor artístico del Centro Nacional de las Artes Delia Zapata Olivella.

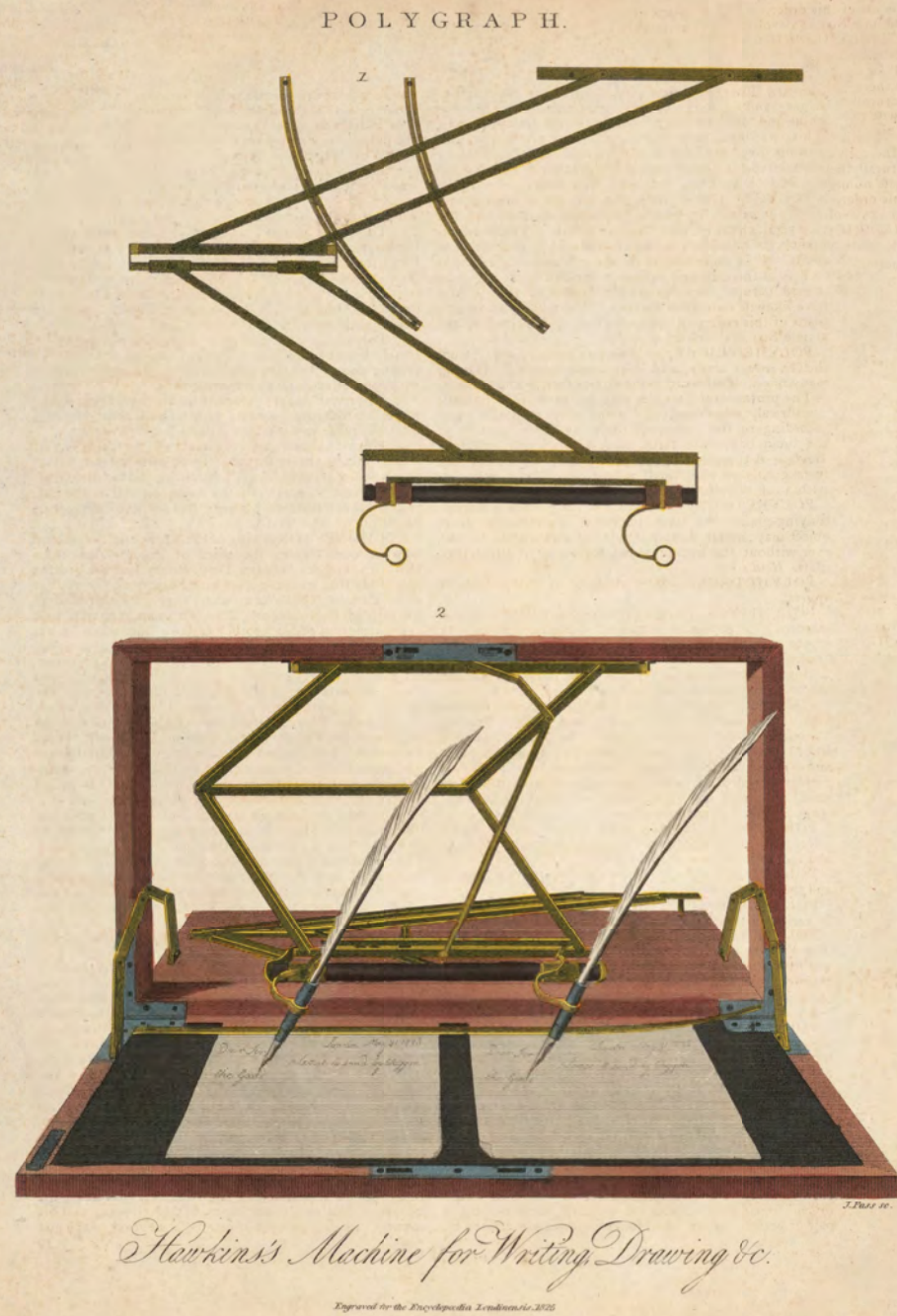
El actor brasileño Antonio Pitanga (El Sirviente) en la cocina de la mansión.



Un taller de cinco minutos

POR PABLO COLACRAI

© LIBRARY OF CONGRESS



Polígrafo de John Isaac Hawkins. Grabado de Wilson Lowry según dibujo de J. Farey Jr. *Cyclopaedia* de Abraham Rees, ca. 1810.

Suelo empezar la primera reunión de mis talleres leyendo un texto breve de Abelardo Castillo que se llama «Por el sendero venía avanzando el viejecillo». Ahí Castillo cuenta que asistió una sola vez a un taller de escritura y que duró cinco minutos. Él tenía alrededor de diecisiete años y fue a visitar a un «viejo profesor sin cátedra» que vivía en San Pedro. Bosio Arnaes se llamaba. Un hombre extraño y misterioso, considerado un sabio por la gente del pueblo. Castillo había escrito un cuento y quería leerse. Arnaes asintió. El cuento empezaba: «Por el sendero venía avanzando el viejecillo...». «Y ahí terminó todo», dice Castillo. Porque Bosio Arnaes lo interrumpió y le hizo una larga lista de preguntas: «¿por qué sendero y no camino?, ¿por qué avanzando y no caminando?, ¿por qué el viejecillo y no un viejecillo?, ¿por qué viejecillo y no viejecito, viejito, anciano o, simplemente, viejo?». Y, sobre todo, dice Castillo que le dijo Arnaes: «¿por qué no había escrito que el viejecillo venía avanzando por el sendero, que era el orden lógico de la frase?». Castillo, que a sus diecisiete años no tenía respuesta a ninguna de esas preguntas, contestó que lo había escrito así porque ese era su estilo. Bosio Arnaes, lacónico, le dijo que, para tener estilo, antes había que aprender a escribir.

Me gusta la anécdota porque Bosio Arnaes no le dice a Castillo qué debe y qué no debe hacer. No le da consejos ni propone escuelas, dogmas o fórmulas. No impone: pregunta. Eso es suficiente. Las preguntas incomodan y obligan al aspirante a escritor a pensar en cosas que no había pensado todavía. Ese es un modelo para mí. Si un taller funciona bien, debe ser un lugar en el que nos hacemos preguntas que nos obliguen a pensar y repensar nuestra escritura.

Lo otro que me interesa es el tipo de preguntas que hace Bosio Arnaes: todas vinculadas a los aspectos técnicos del cuento. Arnaes observa el campo lexical, los adjetivos, la sintaxis, la voz del narrador. Castillo había escrito intuitiva, espontáneamente: no era consciente de la cantidad de decisiones que había tomado; por eso responde como responde. Arnaes parece querer decirle que los lectores pueden

desentenderse de los mecanismos ocultos, de los procedimientos que hacen que la ficción funcione; los escritores no, nunca. Y esa idea, la de que existe un saber técnico, específico y puntual en el armado de los textos literarios, es, evidentemente, lo que subyace en la última afirmación de Arnaes: a escribir se aprende. O, como lo diría él: se debe aprender.

En este sentido, Liliana Heker sostiene que nadie puede enseñarle a otro a ser escritor. Como en todas las artes, hay algo de intransmisible, de inefable y de mágico en la mejor literatura. Nadie puede enseñarnos a escribir «La dama del perrito», *La metamorfosis* o *El Ulises*, por ejemplo. Pero, al mismo tiempo, dice Heker, también es cierto que todos los escritores, en algún momento de su vida, aprenden el oficio. Todos, tarde o temprano, adquieren los conocimientos que se necesitan para construir un texto sólido y auténtico. Los caminos para conseguir esos conocimientos son diversos y dependen de cada uno: solo o acompañado, con amigos o desconocidos, en un taller, en la facultad o en la mesa de un bar. Pero todos los escritores sienten la punzante necesidad de dominar, descubrir, apropiarse y también, a veces, forjar esas herramientas delicadas y fundamentales que son los recursos técnicos.

Para terminar el primer encuentro, propongo en el grupo que imaginemos al joven Castillo volviendo a su casa esa tarde. Camina silencioso, pensativo. Quizá patea una piedra o una chapita de cerveza por las calles vacías de San Pedro. Algo cambió en él. La firme vocación hace que mantenga la convicción intacta, pero ahora esa convicción convive con la certeza de que no va a ser tan fácil; Bosio Arnaes, en solo cinco minutos y con pocas palabras, le demostró que la voluntad y el talento no le van a alcanzar si realmente quiere, algún día, convertirse en escritor. ■

PABLO COLACRAI (Noetinger, Argentina, 1977) combina la escritura de libros de cuentos —*La noche en el espejo* y *Nadie es tan fuerte*— con la realización de talleres literarios en Rosario, donde reside.



El actor británico Roger Moore en el set de la película de James Bond, *A View to a Kill* (1984).

Mi encuentro con James Bond

POR MARC HAYNES ■ Traducción del inglés de Gaceta

Cuando tenía siete años, en 1983, estaba con mi abuelo en el aeropuerto de Niza. De pronto, vi a Roger Moore sentado en una sala de espera, leyendo un papel como si nada. Me voltee hacia mi abuelo y le dije que acababa de ver a James Bond, y le pregunté si podíamos pedirle un autógrafo. Mi abuelo, que no tenía la menor idea de quiénes eran James Bond o Roger Moore, se encogió de hombros y allá fuimos.

Cuando estuvimos frente a él, mi abuelo le dijo, muy campante:

—Mi nieto dice que usted es famoso. ¿Le puede por favor firmar esto?

Roger Moore, tan encantador como uno se lo imaginaba, me preguntó mi nombre y escribió, en la parte de atrás de mi tiquete de avión, una nota llena de buenos deseos.

Volvimos a nuestros asientos y yo, emocionado, miré mi tesoro. Pero algo no cuadraba. Aunque la letra era difícil, definitivamente no decía «James Bond». Mi abuelo tomó el

tiquete, lo miró con cara de traductor y al final descifró: «Roger Moore». Yo, indignado, le dije que la firma estaba equivocada. Y mi abuelo, obediente, volvió donde Moore.

—El niño dice que usted firmó mal. *Que* usted se llama James Bond.

Roger Moore arrugó un poco el ceño e hizo señas para que me acercara. Cuando estuve a su lado se inclinó, miró a su alrededor, levantó una ceja y me susurró en voz baja:

—Tenía que firmar como Roger Moore. De lo contrario... Blofeld podría encontrarme por aquí.

Muchos años después, ya de adulto, estaba trabajando como guionista en un documental de Unicef en el que participaba Roger Moore. Mientras el camarógrafo instalaba el equipo, me animé a contarle aquella historia del aeropuerto. Él la escuchó con paciencia y, al final, sonriendo, me dijo:

—Bueno, no lo recuerdo, pero me alegra que hayas conocido a James Bond.

Cuando terminó la filmación, coincidimos en el parqueadero. Él estaba buscando su carro. De pronto, se detuvo, se me acercó con ese aire de agente retirado, miró a ambos lados, levantó una ceja y murmuró:

—Claro que recuerdo nuestro encuentro en Niza. Pero no quise decir nada, porque

esos camarógrafos... Cualquiera de ellos podría estar trabajando para Blofeld... ■

MARC HAYNES. Periodista y guionista británico. Colabora con publicaciones como *The Daily Mash* y *Newsthump*.

A los 67

POR JUAN MANUEL GONZÁLEZ

La vejez no nos molesta por lo que hace al cuerpo, sino por lo que hace al ego. «Viejos» son siempre los otros: los que caminan lento, los que repiten historias, los que estorban. Nosotros estamos en «plena vigencia». Un maquillaje semántico digno de embalsamador ilustrado. Pero el tiempo no debate: factura. Y la factura llega con intereses, letra pequeña y sin derecho a reclamo.

El cuerpo empieza a fallar con la discreción de un electrodoméstico caro: no se daña del todo, pero ya no responde como antes. La energía se administra como pensión mínima y la mirada ajena se inclina apenas. No es compasión, es ensayo general. El mundo nos va bajando el volumen sin avisar. De la cicla, sin montar.

La sociedad, siempre solícita, ofrece una vejez *light*: activa, sonriente, no conflictiva. Viejos funcionales, preferiblemente mudos. Ancianos de catálogo, con zapatillas limpias y opiniones breves. Y nosotros aceptamos el trato: negamos la edad creyendo que así evitamos el destino. Grave error. Negar la vejez es firmar el contrato de tutela anticipada.

A los 67, la vejez no se siente: se gestiona. Y ahí entran los hijos, esos querubines con Excel. Sin mala intención, pasan de hijos a padres, de afecto a supervisión, de cariño a protocolo. Empiezan con un «es por tu bien» y terminan decidiendo horarios, dietas, silencios. En el mejor de los casos, amigos; en el peor, administradores de tu ocaso. El tiempo, al parecer, revoca la adultez sin derecho a apelación.

Los cuidadores ejecutan la operación con precisión quirúrgica. Diminutivos, órdenes suaves, premios por obedecer. El viejo deja de ser persona y pasa a ser rutina. Ya no envejece: se le programa. El lenguaje es el arma blanca: «ya comió», «hay que bañarlo», «no entiende». El nombre propio se archiva antes que el cadáver.

La infantilización es la forma educada de la violencia. No grita, no golpea, no mancha. Sonríe. Trata al adulto como a un niño con arrugas, lo lleva de la mano cuando todavía sabe caminar y le habla despacio como si la vejez fuera una variante leve de la estupidez. *El agente topo* lo retrata sin anestesia: la peor soledad no es estar solo, sino estar bien atendido.

A esta edad, lo digo sin pudor: prefiero una enfermera fría a un hijo con vocación de tutor. *Que* me cuiden, sí. *Que* me asistan, claro. Pero que no me dulcifiquen la decadencia ni me conviertan en proyecto pedagógico. Las complicidades las manejo yo. Y si ya no puedo, al menos que no me traten como si hubiera regresado al kínder con canas. Porque hay algo más degradante que ser viejo: ser administrado como un niño tardío. Y contra eso —más que contra el tiempo, más que contra la muerte— conviene empezar a defenderse. Con lucidez. Con sarcasmo. Y, mientras se pueda, con mala leche bien escrita. ■

JUAN MANUEL GONZÁLEZ (Bogotá, 1958) es odontólogo de profesión. Lleva escribiendo años sin decidirse aún a publicar un libro.

Amira de la Rosa entre republicanos y fascistas

A propósito de una carta de María Enciso a Gabriela Mistral

POR LUCÍA MARGARITA ESPÍNDOLA

Su nombre completo era María de las Dolores Pérez Enciso (1908–1949), aunque todos los libros que la escritora almeriense publicó los firmó como María Enciso, quizás para reivindicar el vínculo con su madre, que también se llamaba Dolores. Siempre estuvieron unidas: ni la distancia ni las penurias lograron cortar aquel lazo invisible. En *Europa fugitiva*, el libro que publicó en Barranquilla en 1941, la recuerda con estas palabras: «Fue, día tras día, una mujer joven con hijos alborotadores a su alrededor».

En 1923, Enciso ingresó en la Escuela de Maestras de Almería, pero al fallecer su padre en 1924 ya se encontraba en Barcelona, probablemente estudiando en la Facultad de Magisterio. Allí se acercó a los movimientos sindicales, participó en las luchas obreras y colaboró en publicaciones como *La Compañía*. En la capital catalana se casó con Francisco del Olmo, de quien se separó hacia 1937. Con él tuvo una hija, Rosa del Olmo Pérez Enciso, a quien llevó consigo cuando, tras la Guerra Civil, partió primero a Francia y luego a América Latina.

Después de diversas peripecias, llegó a Puerto Colombia en 1941 y se estableció en Barranquilla. En una carta a la poeta chilena Gabriela Mistral (1889–1957), fechada el 11 de agosto de 1943 —que se reproduce más adelante—, menciona la cálida acogida que ha recibido y el hecho de que su nombre empieza a ser conocido gracias al periódico *El Tiempo* y a la *Revista de las Indias*. No menciona, en cambio, el quincenario *Sábado*, al que pronto comenzaría a contribuir, probablemente porque había sido fundado apenas un mes antes.

Cuando se presentó a Colombia —escribió Luis Eduardo Nieto Caballero en el prólogo de Raíz del

viento, el segundo libro que publicó en el país—, María Enciso venía de un gran dolor [...]. En sus ojos, cuya extraordinaria dulzura invitaba a que el paisaje fuese de igual modo, se reflejaba la desolación de las ciudades ametralladas y el pavor de los rostros desfigurados por la ansiedad, por la pena moral, por el hambre, por el espanto. En su alma, como en una hoguera, era llama la protesta. Su rostro conservaba la serenidad. Escribió Europa fugitiva, donde los hechos lúgubres, fielmente referidos en una prosa diáfana pero torturada, despertaban el horror por los hombres que así habían pecado contra Dios y contra la justicia, y explicaban esta despedida del solar familiar, de los recuerdos, del cariño de tantos seres esparcidos en la patria, para el éxodo hacia lo desconocido.

Ese desconocido, para su fortuna, fue Colombia. Digo fortuna porque no tardó en hacerse allá a la simpatía, luego a la admiración y por último al afecto profundo de cuantos se le acercaban. Sus condiciones ejemplares de mujer que llegaba a trabajar para los suyos, su talento de escritora, su inspiración de poetisa, la suavidad con que sabía hablar aun de aquello que la había herido y que la había alejado del caro suelo español —sabe Dios por cuánto tiempo—, le ganaron prontamente amistades entrañables.

Por esta carta dirigida a Gabriela Mistral se sabe que Enciso había conocido a la poeta chilena en 1927. Desde entonces mantuvieron correspondencia, pese a las vicisitudes de ambas vidas.

La referencia despectiva a la poeta barranquillera Amira de la Rosa (1895–1974) no puede desligarse de un episodio hoy casi olvidado, pero que en su momento generó una gran controversia. En septiembre de 1937, el poeta español Ginés de Albareda (1908–1986) llegó a Barranquilla como enviado franquista

9078.1
Barranquilla, 11 de agosto de 1943

A Gabriela Mistral
Petrópolis

Mi querida amiga,

Con temblorosa emoción he leído su carta, por varias razones: ya no la esperaba. En este ir y venir de gentes, creí que mi libro se habría extraviado, que V. ya no estaría en el Brasil, o simplemente que le había parecido muy malo. Pero afortunadamente para mí, no ha sido así, y he podido recibir sus cariñosas palabras. Otra razón para emocionarme, es el recuerdo. Han desfilado en un segundo, ante mí, escenas de cuando la conocí en Barcelona. El jardín de la Residencia, V. hablando de Cervantes - lo recuerdo perfectamente-, Palma Guillén, Nicolau D'Oliver, Miquel Ferra y yo escuchando, y entonces yo tenía 19 años y era feliz. De los dos primeros tengo noticias, del último, amigo de mi predilección, nada he vuelto a saber desde el comienzo de nuestra guerra, en 1936. Estaba en su Palma de Mallorca y allí quedo. Pobre Ferra, o mejor, pobre España!

De mi exilio, dos cosas han sido decisivas: conocer de verdad América, que vale la pena, y haber logrado cristalizar por el dolor, mis emociones, todas las cosas que yo en aquella época, quería hacer y que poco fueron cristalizándose.

Como le agradezco sus frases. Viniendo de usted son de incalculable valor espiritual. El año pasado, estuve en Bogotá. Allí me vinculé más con América, con su paisaje y sus gentes, y publiqué otro libro, en setiembre, - ya casi hace un año-. Este es de poesía. La acogida fue buena - francamente buena-, pero mirado a la distancia de un año, no estoy del todo contenta con él, y únicamente puede satisfacerme, su esencia de dolor y de nostalgia. Se llama "Cristal de las Horas", y es cien por cien español, me parece. Con esta misma fecha, se lo envío. Antes no lo hice, por las razones que ya le expuse.

Sigo escribiendo. He escrito siempre y especialmente en estos últimos tiempos. Tengo colaboraciones fijas en *El Tiempo* y la *Revista de las Indias* de Bogotá, en ambos sitios me han abierto los brazos, y cuento con verdaderos amigos. Nunca podremos olvidar la acogida de América!

Y ya tengo listos dos libros más. Uno de poesía, - creo que distinto y más profundo que el anterior-, y otro de relatos, narraciones de exilio, y de consecuencias de guerra, más bien.

Pero temo no poder publicarlos. Aquí es muy cara la edición, y hay gran dificultad de distribución por la sencilla causa de que no hay distribuidoras. Todo ha de hacerlo el propio autor. De *Cristal de las Horas*, al cabo de un año, no se todavía los ejemplares que han sido vendidos, y me ha salido naturalmente carísimo. Mi situación actual no me permite ese lujo.

Y ahora, cogiéndole la palabra, una suplica. Quiere usted prologarme el próximo libro de poesía?

Le es fácil, ponerme en relación con alguna editorial chilena o argentina que lo edite y distribuya?

Si le parece bien, le mando el original, y en sus manos lo dejo,

-2 -

9078.2

si lo cree digno de ser prologado por usted, que será un gran honor para mi, y hará mucho bien al libro.

Y ahora... un ofrecimiento.

No tengo mayores obligaciones donde vivo. Únicamente mi hija, que tiene siete años, y va siempre conmigo.

Ante esa dificultad física que le aqueja, me atrevo a ofrecerle mi compañía y mi colaboración. Si quiere, en tanto puedo volver a España, iría a su lado, y hasta en los asuntos oficiales podría ayudarlo. Como creo le dije anteriormente, después de la caída de la República, fui secretaria en la Legación de Cuba y en la de Chile. Conozco pues el papeleo oficial. Con toda sinceridad y con todo desinterés, se lo digo, y conste que si no tan admirable secretaria como Palma Guillén, creo que podría desempeñar esa misión, airoosamente, y sería para mí una satisfacción y una honra colaborar con V, y ayudarla en lo posible, aun cuando fuera en el trabajo material, que en lo espiritual sería yo la que saldría ganando.

Siento mucho, no poder abrazar a Amira de la Rosa. Estamos distanciadas. Causas? Ella es muy retraída y yo también, y además, su intimidad con Gines de Albareda, a quien tuvo hospedado en su casa el pasado año y a quien protegió extraordinariamente, y cuyas actividades falangistas, V. debe conocer, han motivado un alejamiento. Lo siento, porque hubiera podido ser una amiga en ésta, pero yo llevo demasiado abierta la herida de mi Patria, y no puedo dejar de ser lo que soy. Una española al servicio de mi España, que no es la de Franco.

No puedo extenderme más. No quiero molestarla excesivamente. Sabe que puede disponer incondicionalmente de una buena amiga, y quedo agradecida a sus atenciones, con el mayor afecto.

María Enciso
María Enciso.

Apartado aéreo 474
Barranquilla.

Petropolis va a pasar a la historia con gran celebridad. Su estancia en esa ciudad, y la muerte de Zweig. El no pudo resistir el destierro. verdad?

no oficial para difundir propaganda pronacionalista. De inmediato se convirtió en una figura de referencia para amplios sectores de derecha de la ciudad, que lo veían como la encarnación de los lazos entre el conservadurismo colombiano y la España tradicional.

Antes incluso de que Albareda pusiera un pie en el país, la Cámara de Representantes — de mayoría liberal— había aprobado una moción declarándolo «persona non grata», pues representaba a un régimen no reconocido por el gobierno nacional. Aun así, un número significativo de españoles y de miembros de la sociedad barranquillera ignoró la censura y acudió a recibirlo con música y cohetes a su llegada a Puerto Colombia. Ese mismo día, un grupo de liberales se concentró en la Plaza Bolívar para protestar por la presencia de un representante franquista en la ciudad.

Que Amira de la Rosa alojara a Ginés de Albareda seguramente la condenó ante los ojos de María Enciso. Eran tiempos de alineamientos férreos y sospechas recíprocas, cuando un simple gesto de hospitalidad podía interpretarse como una toma de partido y cualquier afinidad —real o supuesta— adquiriría un peso político desproporcionado. Al igual que en tantas otras partes, la Guerra Civil española se vivió en Colombia casi como una contienda propia y dividió en bandos irreconciliables a quienes simpatizaban con la España leal y quienes apoyaban a la sublevada. ■

LUCÍA MARGARITA ESPÍNDOLA (Orocúé, 1992) estudió comunicación social y actualmente cursa un máster en escritura creativa en Barcelona.

MARGINALIA

UN FAN FATAL

Una noche terminé un recital en el teatro Metropolitano de Medellín, me fui al camerino y me estaba cambiando de traje cuando llegó mi hijo Alfredo con un grupo de amigos y amigas a saludarme y a invitarme a celebrar en un lugar nocturno.

Con ellos me fui y empecé la reunión muy normalmente. De improviso, uno de los contertulios que estaba frente a mí se quedó mirándome y me dijo:

—Maestro, muy lindas sus canciones y especialmente son lindas sus letras. Lo que usted dice en ellas es verdaderamente encantador, créame.

—Muchas gracias, es usted muy amable.

—Maestro, realmente yo no le había puesto cuidado a las letras, pero hoy quedé maravillado al escuchar las bonitas figuras literarias que usted tiene.

—Muchas gracias... (mi estupidez en estos casos es increíble). Me encanta que le gusten las letras de mis canciones.

—Bueno Maestro, yo lo felicito porque usted es un gran poeta. Todas sus letras encierran un enorme sentimiento; mejor dicho Maestro, su entierro va a ser algo muy lindo porque el pueblo va a estar presente con gran sentimiento.

Yo no sabía qué decir, estaba atónito, ¡estupefacto!

—Muchas gracias —le dije sin saber por qué.

—Sí, Maestro, su entierro va a ser algo grandioso. Yo soy especialista en entierros y me atrevo a asegurarle que el suyo va a ser mucho mejor que el del maestro Carlos Vieco. Me acuerdo que yo asistí a ese; fue algo nunca visto, pero el suyo, le aseguro, ¡va a ser mucho mejor! Yo no daba crédito a mis castos oídos.

—Gracias, muchas gracias, no sabe usted cuánto le agradezco su opinión. Lástima que yo no pueda comparar el entierro mío con el del Maestro Vieco porque yo no asistí a ése.

—Pues mire Maestro, mañana mismo le voy a ordenar a mi secretaria que si yo estoy fuera de Medellín cuando usted se muera, ella me tiene que avisar para venirme inmediatamente porque yo no me puedo perder su entierro.

—Muchas gracias de nuevo por sus opiniones —y sin darme cuenta de mi estupidez agregué—: No tenga cuidado, que si su secretaria no le avisa lo de mi entierro, yo me encargo personalmente de avisarle. ¡Esté tranquilo!

En ese momento le trajeron a mi interlocutor el pollo asado que había pedido, y esa fue la única manera de dar por terminado tan macabro diálogo.

—En Mis canciones,
de Jaime R. Echavarría.

El cuerpo antes que la partitura

POR JAVIER VIDAL

—**Está en mi agenda.** Lo tengo en todas partes...

—Lo tocaste la temporada pasada. Puedes hacerlo. Te lo sabes muy bien.

—Voy a intentarlo...

Va a intentarlo, dice la pianista. El cuerpo antes que la partitura. El director lo sabe. La pianista todavía no.

1999. Ámsterdam. Royal Concertgebouw. Concierto para piano n.º 20 en re menor, κ. 466 dirigido por Riccardo Chailly. La obra que Maria João Pires ha preparado es el Concierto n.º 23 en la mayor, κ. 488. Lo que sucede el 18 de febrero suele presentarse como una hazaña de la memoria. No lo fue. Para entenderlo hay que abandonar la narrativa de la superación, mirar hacia un lugar oculto a simple vista, el del cuerpo frente a una estructura musical distinta a la esperada y, sin embargo, familiar.

Cambiar de obra implica un cambio de postura. También altera la relación entre la gravedad y el entusiasmo. En la parte inferior de la imagen —plano medio—, la partitura del maestro Chailly: la música *correcta*. El piano con la tapa abierta, el clavijero, las cuerdas, su brillo mate. En el centro, Maria João Pires: el pelo corto, del mismo color que el jersey negro de cuello ancho, la clavícula recortada por una luz amarillenta. Entre el público, un hombre mueve la cabeza y sonríe; otro, con camisa blanca, apenas una silueta. Más sombras de fondo. La batuta oscila frente al rostro de la pianista. Antes de caer en su error, Pires reconoce la primera nota del primer movimiento.

Mozart escribió 27 conciertos para piano y orquesta. El número 20, κ. 466 (1785), dividido en tres movimientos y en tonalidad menor, exige una determinada organización corporal que permita transmitir energía sin rigidez. El gesto nace en la respiración y se distribuye hasta los dedos, luego las teclas. Todo es presencia, caída, contención. Y el

espacio sostiene el intercambio del solista con la orquesta. Un año después, Mozart compuso el número 23, κ. 488. Misma forma clásica de tres movimientos en tonalidad mayor con otra distribución del peso. La respiración se sostiene en busca de expresividad. El primer movimiento y su contención, seguido del adagio en el que el cuerpo frena el impulso. El final recupera el dinamismo inicial desde la ligereza.

El maestro Chailly le recuerda que tocó el mismo concierto la temporada pasada. Equivocarse no la contrapone a lo desconocido, sino a una estructura reciente, todavía activa en su memoria. Ahora, con cincuenta y cinco años, decenas de grabaciones con el sello Deutsche Grammophon, especialista en Mozart, Schubert, Chopin y Beethoven, siente el vértigo. «La música como puente hacia un lugar desconocido», afirmó en el pasado. Maria João Pires se lleva la mano derecha al rostro y la extiende sobre su frente. Baja la mirada. Inclina el cuello. Retira la mano de golpe. La música refuerza el sentido trágico de un momento que se ha vuelto viral, omnipresente cuando se menciona la pesadilla de cualquier solista.

Maria João Pires prepara las obras de manera exhaustiva y lejos del piano, con cientos de revisiones de la partitura, análisis internos —forma, modulaciones, estructura—, detección de tensiones armónicas, puntos de respiración, carácter, tempo e intención. Las notas se van integrando a medida que las conclusiones (teclas negras) se depositan en la práctica y la memoria (teclas blancas). Luego el instrumento. Digitación del detalle, control del peso de los brazos, búsqueda de sonoridad y color, equilibrio entre voces internas. Una mano izquierda pequeña, una derecha del mismo tamaño: Rachmaninov, Liszt y Brahms se alejan anatómicamente de su repertorio. Las dos manos deben convertirse en una. Precisión extrema en el uso

del pedal. La tercera tarea es invisible. ¿Qué quiso contarnos Mozart? ¿Dónde confluyen la luz y la indiferencia? Esa inestabilidad constante del conflicto humano: ni tragedia ni comedia. Evita subrayar la lucha de opuestos, Maria João. Deja que se perciba de forma inevitable. *Pianissimi* siempre controlados. Tiempo flexible y orgánico. Búsqueda de la tensión a través del silencio. Clasicismo vienes sin caer en el sentimentalismo. Incluso el humor escatológico de Mozart está presente. La técnica al servicio del oído y la intuición. Dominio del cuerpo y de su equilibrio frágil en contraste con el de la música.

Aquel mediodía en Ámsterdam la música no fue la prevista. Entre lo que esperaba oír y lo que escucha se abre una fisura.

Primero negación.

Luego búsqueda.

Después refugio. ¿Solamente es Mozart, verdad, maestro?

Cien compases desde el inicio de la obra hasta su intervención: una espera oscura, subrayada por una melodía tenebrosa. Es un paso lógico, del Mozart de 1785 al Mozart de 1786. La misma estructura con un tema presentado por la orquesta que el piano repite y transforma y, tras el diálogo, la música se cierra, como tantas otras veces, como tantos otros conciertos escritos bajo la mirada de Constanze y los niños. El tiempo que separa el año 1785 de 1999 reducido a dos minutos. El cuerpo descarta lo esperado y acepta lo que suena. Ajusta el pulso. Modifica la tensión.

Reorganiza la postura.

Respira.

No recuerda conscientemente las notas; ejecuta un trayecto entrenado miles de veces. Confianza en los ensayos y una memoria pegada a la yema de los dedos. Maria João Pires desplaza la mirada hacia la orquesta, se acomoda en la silla y permanece inmóvil con la cabeza inclinada en dirección al suelo. Extiende la mano derecha sobre el teclado, como si ese gesto la devolviera a su lugar seguro.

Va a intentarlo, le dice a la batuta en movimiento, al director que le sonríe antes de darle paso. Maria João Pires coloca las dos manos en el regazo, invisibles, encoge los hombros,



La pianista portuguesa Maria João Pires.

escucha algo que solo puede escuchar ella. Su rostro se ensombrece con los labios cerrados en una mueca que podría ser miedo o coraje. Se parece tanto a aquella niña a la que tanto asombraba el tamaño del piano de cola. Deja caer el cuerpo, la mano derecha acercándose a la primera nota del primer compás. La, la, do sostenido, mi, re, re. Lo que sucederá durante los próximos treinta minutos prescinde de palabras. Maria João Pires toca sin cometer un solo error. Y el cuerpo antes que la partitura. ■

JAVIER VIDAL (Barcelona, 1984) es músico de formación clásica. Alterna la publicación de artículos en medios, la escritura de novelas y la composición de canciones para artistas como Jero Romero, Coque Malla y Depedro.

Delia Zapata Olivella y la Expedición Coreográfica de la Nación

El primero de abril de 2026 se cumplen cien años del nacimiento de Delia Zapata Olivella, la bailarina, maestra e investigadora que volvió el mapa cultural de Colombia una ruta de hallazgos. Si la Expedición Botánica reveló la riqueza natural del territorio, la suya —una auténtica Expedición Coreográfica de la Nación— mostró la vida profunda de sus pueblos a través del movimiento. Durante décadas recorrió ríos, litorales y plazas remotas para dar forma y dignidad a las danzas que resguardan la memoria corporal de Colombia: gestos, pulsos y cadencias que no siempre gozaron del reconocimiento que hoy les concedemos. En su centenario, Gaceta le rinde el homenaje más fiel: volver a su obra, releer sus libros y dejar que su mirada —curiosa, crítica, insumisa— siga, como Elegguá, abriéndonos camino hacia aquello que aún estamos por comprender e imaginar.

© ARCHIVO EL PALENOQUE DE DELIA





Delia: retrato con muchas preguntas

POR MARCELA JOYA

Delia Zapata Olivella llegó al mundo entre músicas que se colaban por las ventanas y relatos que pedían un cuerpo que los acompañara. Muy pronto entendió que bailar era otra forma de pensar, y que en cada gesto cabía la memoria de un pueblo entero. Esa intuición la llevó por aulas, riberas y escenarios lejanos, donde convirtió la danza en un acto de revelación. En este año de homenaje, una joven ensayista despliega su vida como si se tratara de un gozoso mapa del baile.

Su madre la lleva de la mano. No sabemos si la niña aprieta con fuerza los dedos de doña Edelmira o si es ella quien tira, impaciente, con esa ansiedad propia de las niñas inquietas cuando presienten que el mundo está a punto de abrirse por una rendija. Es de noche, o casi, y las calles de Cartagena todavía guardan el calor en las piedras. Sin darse cuenta —como si obedecieran a un mandato natural, a un impulso de la alegría— se incorporan a una comparsa que atraviesa alguno de los barrios donde una reina, tras meses de ensayos con la gente de su cabildo, las recibirá bailando de ese modo en que se declara: «aquí estamos, aquí seguimos, aquí fuimos antes de que nos nombraran mal».

La niña mira. La niña escucha. Todavía no puede saberlo, pero quizá ahí empieza el camino hacia la intuición que después se convertiría en una de sus ideas más persistentes: que una danza es una historia completa; que no aparece porque sí; que el cuerpo piensa y porta memoria.

Esa niña fue Delia Zapata Olivella.

Ella: la que pensó, bailó, creó, educó, escribió. La que investigó y esculpió cuerpos.

La que nació hace exactamente un siglo, en Lórica, un jueves santo, primero de abril.

No era precisamente común que dos mujeres recorrieran solas las fiestas de los barrios de Cartagena, pero lo cierto es que en la vida de Delia pocas cosas sucederían de una manera convencional. En ella todo parece haber ocurrido con la intensidad de lo inevitable y la rareza de lo improbable. Octava de nueve hermanos, creció en una familia de clase media atravesada por el arte, la lectura, la discusión política y una conciencia racial poco complaciente. Los Zapata Olivella se sabían hijos de las «razas infames», como escribiría años después su hermano Manuel: las herencias indígena y africana, marcadas por el prejuicio social pero portadoras de una energía histórica que reclamaba reconocimiento.

Su padre, Antonio María Zapata Vásquez, fue médico, hombre de teatro, lector devoto, ateo que desconfiaba de los castigos divinos pero entendía el poder estructural de las instituciones religiosas, por lo que siempre bau-

Página opuesta: Presentación del Conjunto de Danzas Folclóricas Delia Zapata Olivella en el Teatro Colón (1954).

tizó a sus hijos. Su madre, Edelmira Olivella, maestra y costurera, le enseñó muy temprano —decía Delia— que la sensibilidad puede ser también una forma de rigor.

Tras completar la primaria en el colegio de su padre, La Fraternidad —nombrado así en honor a uno de los tres ideales de la Revolución francesa— ingresó a la Escuela Normal Superior de Santa Marta, uno de los pocos destinos «posibles» para una mujer de su época, cuando estudiar implicaba someterse al estrecho marco de lo permitido. Pero Delia no estaba hecha para permanecer dentro de esos bordes. Su rebeldía —esa temprana manera de no resignarse— la empujó a ir más lejos. Su padre fue uno de los que abogaron ante el Ministerio de Educación para que se expidiera una resolución que permitiera a las mujeres cursar el bachillerato, y Delia se convirtió en una de las primeras en aprovechar esa conquista. Fue así una de las tres pioneras que abrieron esa senda en la Universidad de Cartagena.

Al terminar el bachillerato quiso estudiar Medicina en Bogotá, pero Manuel —hermano, interlocutor y cómplice de fondo en tantas búsquedas— la desvió, o quizá la condujo, hacia Bellas Artes. Terminó estudiando Escultura, militó en las Juventudes Comunistas y en 1950 ganó un concurso con una obra llamada *La mendiga*. Más importante aún: empezó a dejarse habitar por una pregunta que ya no la soltaría del todo: ¿cómo hacer arte en Colombia sin seguir mirando a Europa como si la verdad del país estuviera siempre en otra parte?

Junto a Manuel organizó también aquellas célebres «empanadas bailables», donde muchos bogotanos descubrieron, entre fritos, música y fiesta, otra forma de estar juntos. Allí irrumpían los ritmos, los gestos y las cadencias del Caribe, desordenando la compostura andina y abriendo, aunque fuera por unas horas, una grieta en los modales de una ciudad ensimismada.

...

Con empanadas o no, a mí me habría caído muy bien que, en mis tardes bailables bogotanas, alguien hubiese querido arrebatarlos la compostura con algo distinto a la salsa neoyorquina. Quizás habría soltado mucho antes la insistencia de buscar siempre «algo mío» mirando hacia afuera. O quizás no. De lo que no dudo es que, de haber leído a Delia Zapata Olivella —o siquiera haber sabido que no era solo una mujer que bailaba—, al menos mis preguntas frente a nuestras tradiciones, mis tradiciones, habrían sido más y distintas.

Yo estudié en un colegio bogotano liberal, experimental, que usaba el método de autoaprendizaje Fontán y donde la filosofía y las artes ocupaban un lugar central. La danza era uno de mis territorios naturales. Y, sin embargo, solo llegué a saber de Delia cuando tenía ya trece o catorce años, y ni siquiera recuerdo cómo. Antes, nunca escuché su nombre.

Repito: nunca escuché su nombre.

Importa porque mi caso está lejos de ser excepcional. Importa porque, aun mientras escribo e intento ordenar algo de su trabajo y de su biografía, me sigo estrellando con material que me reafirma la idea de que aún no hemos soltado del todo la costumbre de admirar a las mujeres caribeñas como fuerza expresiva y cuerpo poderoso —como símbolo, incluso— mientras se minimiza, o se vuelve borroso, el filo de su pensamiento. Pero el pensamiento de Delia Zapata Olivella nunca dejó de estar en movimiento.

...

En 1951 ocurrió algo que, aunque entonces no podía saberlo, marcaría a Delia para siempre. A Bogotá llegó la compañía de Katherine Dunham, la bailarina y coreógrafa norteamericana que por esos años ya era una figura deslumbrante en el panorama internacional: antropóloga formada en la Universidad de Chicago, investigadora del Caribe, creadora de un lenguaje escénico que unía rituales afroamericanos, técnicas de ballet y una comprensión profunda del cuerpo como archivo vivo. Dunham



Katherine Dunham (1909-2006). Bailarina, coreógrafa y pionera de la antropología de la danza.

no era solo una intérprete virtuosa; era una intelectual que había construido un método donde el escenario dialogaba con el terreno, la teoría y la historia. En su cuerpo se podían leer, sin metáforas, genealogías enteras.

La temporada fue un acontecimiento. Bogotá —tan acostumbrada a un repertorio europeo y a la solemnidad de su cultura oficial— quedó electrizada por aquello que no sabía cómo nombrar: una fuerza dancística que venía del Caribe y de los Estados Unidos, pero que, al mismo tiempo, traía consigo ecos de Haití, Jamaica, Martinica, Trinidad, Cuba. Cali vivió algo semejante: un deslumbramiento

colectivo que mezclaba sorpresa, reconocimiento y, para muchos, una intuición apenas formulada de que allí había una política del cuerpo, un pensamiento en movimiento.

Para Delia, que entonces apenas empezaba a trazar las líneas de lo que sería su vida, asistir a uno de esos espectáculos fue algo más que una experiencia estética. Lo que vio en el escenario —la presencia de una mujer negra que bailaba como quien recuerda y como quien investiga— le abrió un horizonte completamente distinto. Entendió que el baile no era solo una habilidad social ni un adorno festivo, sino una forma de conocimiento: una

manera de leer y transmitir historia, de comprender cómo se entretienen las raíces de un pueblo, de poner el cuerpo al servicio de algo más grande que la destreza técnica.

Aquel encuentro silencioso —entre una joven que buscaba su camino y una artista que ya había creado un continente entero de posibilidades— dejó una marca indeleble. Delia saldría del teatro con una certeza nueva, tenue pero persistente: que la danza podía pensar. Y que, quizá, ella también podía dedicarse a esa búsqueda.

•••

Tras obtener su título universitario, regresó a Cartagena para acompañar a su madre enferma, quien falleció en 1952. Poco después se casó con Bruno Massa, un militar de la Armada que más tarde trabajaría como contador en barcos mercantes y que moriría en un naufragio en 1968. En 1953 nació su hija Edelmira, y al poco tiempo Delia y Massa se separaron. Años después, Manuel describiría a su sobrina como una «escultura viva», moldeada por su madre en el trabajo compartido —pollera con pollera— entre tradiciones y coreografías. La presencia de Edelmira sería determinante: con el tiempo se convertiría en su principal colaboradora y en la continuadora del legado.

Movida por un compromiso espiritual con las raíces de su pueblo, Delia emprendió investigaciones de campo junto con Manuel y con la pequeña Edelmira. Recorrieron selvas, poblados y riberas remotas, recogiendo músicas, danzas, mitos, refranes, vestuarios y formas de vida. Y lo hicieron, además, en un país donde lo que más tarde se llamaría La Violencia empezaba a arrear en muchas regiones, de modo que viajar, observar, preguntar y aprender exigía entonces una mezcla poco común de coraje, intuición y confianza en las comunidades que los acogían.

Para financiarnos los viajes, nos íbamos de pueblo en pueblo y pasábamos de gira dos o tres meses. Ya Manuel se había graduado en la Nacional. Poníamos una tablita que decía «Médico» y, abajo, «Modista».

Tú sabes que en los pueblos la gente se manda hacer su trajecito para la fiesta del patrón y todas esas cosas. Entonces yo me la pasaba todo el día cosiendo y, por la noche, esperábamos que llegaran los campesinos del campito; entonces ellos me enseñaban las danzas directamente y yo, como ya había hecho escultura, dibujaba todo para que no se me olvidara.

Ese trabajo empezó a cristalizar entre 1948 y 1952 en lo que sería el Conjunto de Danzas Folclóricas Delia Zapata Olivella. Allí se unieron personas que no solo interpretaban las danzas, sino que las conocían desde la experiencia comunitaria. El debut de 1954 en el Teatro Colón fue, por eso mismo, un acontecimiento cultural y político. No era solamente la llegada del folclor a un escenario prestigioso; era la puesta en escena popular protagonizada por campesinos, pescadores y bailarines de los litorales en un recinto dominado hasta entonces por las formas europeas. La prensa lo leyó como una novedad; Delia lo asumió también como una responsabilidad. Si el escenario se abría y la gente empezaba a hacerse preguntas, había que buscar respuestas verdaderas que provocaran dudas nuevas, más hondas.

Todo en su vida fue desde entonces una expansión constante. En 1957 viajó con dieciocho integrantes del conjunto a París, en un vuelo inaugural de Avianca y con pasajes fiados. Comieron poco; fueron acogidos por el bloque socialista; se presentaron en Moscú; recorrieron la Unión Soviética; viajaron a China para el Festival Mundial de la Juventud y luego siguieron hacia Checoslovaquia, Alemania, Francia y España, donde ganaron el premio del Primer Festival Hispanoamericano del Folclor. No tenían dinero para regresar, así que tuvieron que hacerse deportar en barco a Colombia y continuar luego por Venezuela. Y, aunque todo esto parezca una anécdota novelesca, es más bien una escena fundacional: una mujer colombiana, con un repertorio hecho de memorias afroindígenas y campesinas, llevando al mundo una idea distinta —sin exotismos— del país.

•••



Fotopostal de Delia y Manuel Zapata Olivella para Félix González. Planeta Rica, 1958.

El siguiente paso, en 1960, fue fundar el Ballet Folclórico de Colombia. Tres años más tarde fue invitada por el Instituto Popular de Cultura de Cali a dirigir su cuerpo de danzas. Cali le abrió otro campo de estudio: el Pacífico. Allí amplió su mirada y profundizó en rituales, gestualidades y sociabilidades afrodescendientes que más tarde serían centrales en su escritura. También sufrió vigilancia, allanamientos y listas negras: sus vínculos con el comunismo y sus viajes a países de la Cortina de Hierro no pasaban inadvertidos en el clima político de la época. Pero la persecución no detuvo su trabajo; si acaso, lo volvió más agudo.

Por supuesto, no faltaron las tensiones y, con ellas, distintos cuestionamientos. ¿Hasta qué punto la escenificación folcloriza lo vivo? ¿Qué se pierde cuando una danza pasa del patio o de la plaza al teatro? ¿Cuándo una afirmación de negritud se vuelve legible como exotismo ante ojos coloniales? ¿Qué versión de una danza representa a una región

y quién decide eso? Son preguntas inevitables que revelaban la magnitud del terreno donde Delia trabajó: no un espacio neutro, sino el corazón mismo de la disputa por la identidad colombiana. Más que representar el folclor, Delia lo pensó políticamente. Entendió que el cuerpo negro no es un adorno exótico sino un fundamento epistemológico. Que el archivo oficial —tan masculino, blanco y letrado— no alcanza para narrar un país cuyo conocimiento también se produce bailando. Bailando y escuchando.

Por esa misma época, y por un azar feliz, el etnomusicólogo estadounidense George List emprendió una investigación en Colombia, y Delia y su hermano Manuel terminaron convirtiéndose en figuras centrales de ese proceso: guías, mentores e intermediarios. Recorrieron juntos San Basilio de Palenque y varios pueblos de los Montes de María con la voluntad de documentar, con rigor, la extraordinaria riqueza musical de la región. Géneros como el bullerengue, la cumbia y el

vallenato tradicional quedaron preservados en grabaciones de campo que hoy constituyen verdaderos tesoros del patrimonio sonoro colombiano. De ese trabajo nació una vasta colección de archivos de audio y, años después, el libro *Music and Poetry in a Colombian Village* (1983). Gracias a investigaciones como esta, la música costeña comenzó a ser reconocida en el ámbito académico internacional en toda su complejidad técnica, estética y cultural, dejando atrás la mirada reductora que la confinaba al lugar de un «folclor pintoresco». Más aún: ese trabajo no solo abrió camino para investigaciones posteriores, sino que también fue decisivo en la consolidación de la etnomusicología como disciplina académica en Colombia.

La colaboración con List abrió nuevas puertas. El momento decisivo llegó en 1965, cuando Delia viajó a Estados Unidos con una beca de intercambio cultural concedida por la OEA. En ese viaje conoció y trabajó finalmente con Katherine Dunham. Ya hacía más de una década que la había visto presentarse en Bogotá, en dos ocasiones. No es difícil imaginar a la jovencísima Delia absorbiendo el eco de lo que aquella mujer desplegaba en el escenario. En esa revelación silenciosa —ese nuevo faro— cabía un universo de posibilidades. Dunham no era solo una coreógrafa brillante; era una académica que había estudiado las raíces africanas de la danza en el Caribe y que había construido un método donde la investigación de campo, la teoría y la escena no se separaban. En ella, Delia encontró la confirmación de algo que ya sospechaba: que los movimientos del baile son portadores de memoria histórica y que las tradiciones no son estáticas, sino evolutivas.

El efecto más hondo de ese viaje fue intelectual. Delia regresó a Colombia con la certeza renovada de que el folclor no podía seguir transmitiéndose únicamente por imitación o memoria oral. Era necesario construir una pedagogía que lo sostuviera y lo proyectara hacia el futuro sin traicionarlo.

La relación con Katherine Dunham también le permitió afinar la idea de que una danza contiene una lógica interna, una historia íntima. De Dunham aprendió, además, algo

fundamental: la importancia del aislamiento corporal, esa capacidad de mover partes del cuerpo de forma independiente, de disociar hombros, torso, cadera, pelvis, pies. En la obra y en la pedagogía de Delia, esa noción fue central. La disociación del cuerpo no implicaba fragmentación, sino inteligencia del movimiento. Cada parte tiene una función, un ritmo, una autonomía relativa dentro del todo. El cuerpo sabe varias cosas a la vez. El cuerpo es plural sin dejar de ser uno.

Y eso —al menos a mí— me resuena también como una lección de vida: aprender a habitar la multiplicidad sin romperse. Incluso en armonía.

...

Ese paso por Estados Unidos también le dejó una convicción nueva sobre el archivo y la importancia de documentar. Delia vio cómo la danza de raíz africana podía estudiarse con rigor y regresó a Colombia decidida a construir una metodología propia. Introdujo el conteo musical, la preparación física, la organización de figuras coreográficas, la sistematización del ensayo. Puede parecer un detalle menor, pero en realidad marcaba una transformación importante: la danza tradicional dejaba de ser únicamente una práctica festiva para convertirse también en un campo de conocimiento susceptible de estudio sistemático. La cumbia —ese baile que durante mucho tiempo fue considerado apenas una diversión popular—, por ejemplo, podía empezar a comprenderse como lo que es: una forma de memoria colectiva que el cuerpo transmite de generación en generación.

A partir de entonces consolidó su papel como pedagoga, teórica y archivera de la danza tradicional. Fue llamada a la Universidad Nacional, donde trabajó durante años formando generaciones de bailarines. Delia tenía muy claro que para transmitir conocimiento hacía falta contagiar curiosidad, y que para contagiar curiosidad era indispensable amar perdidamente aquello que se estudiaba. «No se ama lo que no se conoce», repetía. «Y

© NEREO / ARCHIVO EL PALENQUE DE DELIA



Delia Zapata Olivella en vísperas de su viaje a Estados Unidos en 1965.

no se puede contagiar entusiasmo por lo que no se ama».

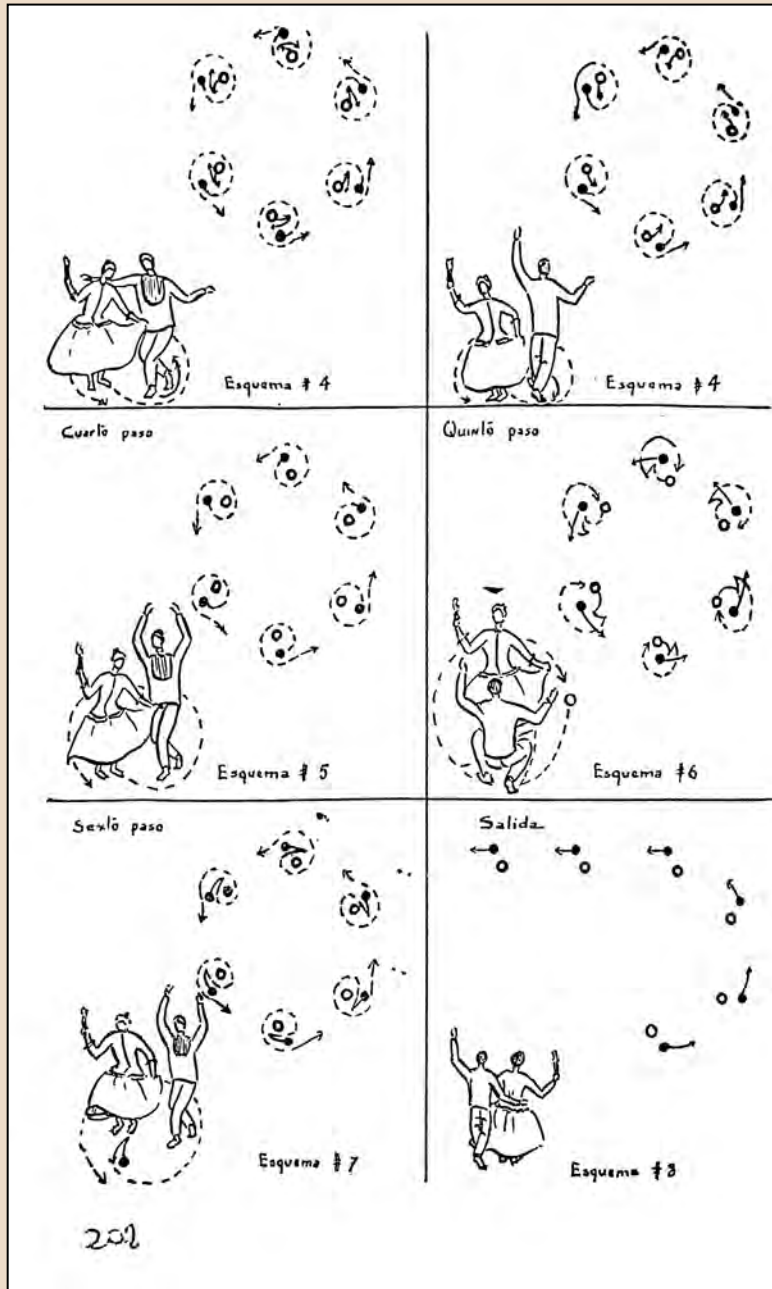
En 1976, después de intensos años de trabajo con la Universidad Nacional, creó la Fundación Instituto Folclórico Colombiano Delia Zapata Olivella —el «palenque de Delia», como se le conocería más tarde—, que sería casa, escuela, archivo y proyecto político-cultural. Junto a la dramaturga Rosario Montaña Cuéllar impulsó la primera Licenciatura en Danzas y Teatro Tradicional del país. La apuesta era formar maestros capaces de transmitir la tradición desde una comprensión holística de la cultura popular.

Importa recordarlo, porque a Delia muchas veces se la evoca como una bailarina excepcional, pero no como una intelectual en el sentido más pleno del término: una observadora paciente, investigadora de campo y, sobre todo, escritora que comprendió muy pronto que aquellas danzas —transmitidas durante siglos por la memoria del cuerpo— corrían el riesgo de diluirse si nadie se ocu-

paba de describirlas, pensarlas y fijarlas por escrito.

Uno de los frutos más visibles de su esfuerzo fue el *Manual de Danzas de la Costa Atlántica de Colombia* (2003, publicación póstuma). El libro funciona al mismo tiempo como guía técnica y como ensayo antropológico. En sus páginas aparecen descritos con minucia los bailes del Caribe —la cumbia, el bullerengue, el mapalé— no solo en su dimensión coreográfica, sino también en su trasfondo histórico y social. Delia anotó los pasos fundamentales, explicó la función de los instrumentos, registró el vestuario e incluso incluyó diagramas que permiten reconstruir las secuencias del movimiento. Gracias a ese trabajo de observación y paciencia casi artesanal, muchas de esas danzas conservaron su fisonomía original en una época en la que comenzaban a transformarse al entrar en el circuito del espectáculo y del turismo.

Algo semejante ocurre con el *Manual de Danzas Folclóricas de la Costa Pacífica de Co-*



Esquema de desplazamientos y giros de la cumbia. Ilustración original de Delia Zapata Olivella para su libro *La cumbia, síntesis de la nación colombiana* (1962).

lombia (1998), donde su mirada se desplaza hacia las tradiciones del litoral Pacífico y del Chocó. Allí describe con la misma precisión el currulao, la jota chocoana o el abozao, pero al mismo tiempo se detiene en las circunstancias que les dan sentido: los rituales religiosos, las celebraciones comunitarias, las formas de sociabilidad que atraviesan la vida cotidiana de las poblaciones afrodescendientes. En un momento en que esas expresiones eran vistas con frecuencia como simples cu-

riosidades regionales, el libro contribuyó a revelar su complejidad técnica y su profunda raíz africana.

Su tercer libro importante —aunque cronológicamente es el primero—, *La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana* (1962), tiene un tono distinto. Apareció originalmente como un artículo extenso en la *Revista Colombiana de Folclor* (vol. III, n.º 7), pero su impacto fue tal que más tarde se reeditó múltiples veces como libro independiente y material pedagógico. No se trata tanto de un manual de pasos como de una reflexión amplia sobre el significado cultural de ese baile. En conjunto, esos libros hacen algo todavía más radical: otorgan estatuto de conocimiento a lo que durante mucho tiempo fue reducido a folclor pintoresco. Delia insistió —contra muchas inercias del país— en que la cultura popular debía estudiarse con la misma seriedad con que se estudian la literatura, la música académica o la filosofía. Y, al mismo tiempo, se negó a domesticarla. Su método no buscaba blanquear las danzas ni encerrarlas en la vitrina del saber, sino preservarlas en su lógica, su respiración, su ritmo interno.

...

Creo que a todos los colombianos deberían obligarnos a leer a Delia Zapata Olivella desde el colegio. Digo obligarnos porque así funcionamos, y porque la lista de lecturas que los colegios siguen imponiendo a los niños no es precisamente corta y, muchas veces, sí bastante inútil. Las obligaciones, en cambio, deberían ser útiles. Esta lo sería además de placentera. Deberíamos entender por qué bailamos la cumbia como la bailamos, por ejemplo, en vez de limitarnos a imitar movimientos de cadera y manos sobre la pollera, o a hacer malabarismos con velas sobre la cabeza, mientras seguimos sin saber por qué cargamos esas velas de ese modo.

El problema es que los textos de Delia circulan todavía muy poco. Ni siquiera mis privilegios como estudiante de una universidad estadounidense me sirvieron de mucho para acceder a la mayor parte de su obra, aunque

hoy exista libre acceso a una porción de sus documentos conservados en la Universidad de Vanderbilt. Por eso me queda la impresión de que sus ideas sobreviven más en unas pocas voces —la de algunos de sus estudiantes, la de su hija, por ejemplo— que en la circulación editorial que merecerían. Conviene recordar que entre sus ideas más esenciales están estas: que la danza es memoria histórica encarnada; que las culturas populares son sistemas complejos de saber; que en Colombia la nación no puede pensarse sin reconocer la confluencia de herencias indígenas, africanas y europeas. Delia y Manuel llamaban a esa perspectiva *visión tricultural*. Y Delia encontró en la cumbia una escena privilegiada para leer esa síntesis: en ella reconocía el porte del torso asociado a una herencia hispánica, el trabajo rítmico de pies y cadera vinculado a matrices africanas y el uso de velas, faldas y desplazamientos circulares emparentados con gestos ceremoniales indígenas. Insistía, además, en reunir dentro de una misma mirada la música, la historia, el mito, el rito, el vestuario, el gesto y la artesanía. A ese tejido vivo, donde una cultura se muestra sin reducirse a una sola forma, lo llamaba «estampa tradicional»: no una postal fija, sino una escena en la que un pueblo se representa, se recuerda y se transforma.

Me pregunto cómo hacía Delia para hacer tantas cosas a la vez y tan bien: bailar, enseñar, investigar, escribir, dibujar, criar. Porque, además, Delia no solo bailó y pensó las danzas del país: las describió, las comparó, las situó en una genealogía cultural más amplia. En otras palabras, contribuyó a darles un estatuto de conocimiento, algo que, hasta entonces, pocas veces se había intentado con las tradiciones populares. Quizás por eso repetía una frase que resume bien el sentido de su trabajo: «Yo no bailo por bailar, yo bailo para contar quiénes somos». Una afirmación crítica, también: una manera de decir que un país se equivoca cuando no sabe leer los saberes que viven en sus cuerpos.

...

Hasta el final de su vida continuó recorriendo regiones, formando grupos, montando espectáculos, colaborando con comunidades e instituciones y, ¡cómo no!, dándoles la pelea a sus jóvenes pupilos.

Todavía me piden que baile. Y hay veces que los molletes se ponen a desafiarme cuando hacemos mucha convivencia. A mí me gusta estar mucho con ellos. Hacemos comidas y cosas. Después se ponen a tocar y tú sacas a uno y ellos se ponen a bailar. Y cuando ya están así, entusiasmados, me sacan a mí. Entonces me toca bailar con cada uno para demostrarles que todavía tengo una llama adentro.

En el año 2000, la periodista Margarita Vidal le hizo una entrevista que concluyó preguntándole cómo le gustaría morir. Delia no dijo cómo, pero sí dejó claro que no le temía a la muerte: «He vivido suficiente como para creer que mi muerte también puede ser un regalo para mi descanso». En 2001 viajó con su hija Edelmira a Costa de Marfil para participar en un encuentro de folcloristas. Hubo allí intercambio de danzas, saberes, memorias corporales. Ese encuentro —como tantos otros en su vida— fue también un reencuentro con los cuerpos que, desde niña, escuchaba declarando: «que aquí estamos, aquí seguimos, aquí fuimos antes de que nos nombraran mal». En ese viaje contrajo malaria. Regresó enferma a Bogotá y el 24 de mayo de ese mismo año murió.

Su legado puede resumirse en una frase que repetía entre sus alumnos: «Somos una unidad diversa, una comunidad que, pese a sus tensiones, puede reconocerse en un origen compartido». En esa convicción se cifra uno de sus aportes más perdurables: la idea de que las tradiciones indígena, africana y europea no deben separarse ni jerarquizarse, porque Colombia es, precisamente, ese gran crisol de sangres y culturas. ■

MARCELA JOYA

(Bogotá, 1988) está terminando su doctorado en etnomusicología en la New York University.



La nación que se inventó bailando

POR JAVIER ORTIZ CASSIANI

Pocas creadoras entendieron tan pronto como Delia Zapata Olivella que un país también se imagina desde el movimiento. En sus montajes, investigaciones y debates públicos, el cuerpo se volvió un territorio político donde se jugaban la nación, la ciudadanía y el lugar de los pueblos afrodescendientes. Su obra sostiene una intuición decisiva: la danza como argumento, como memoria y como una manera —más justa y más amplia— de pensar a Colombia.

En el comienzo estuvo Delia Zapata Olivella. Apenas tenía diecisiete años cuando caminó al lado de la *intelligentsia* negra masculina por las calles del centro de Bogotá, el 20 de junio de 1943. En la escenificación de una apuesta política lúdica —que sería un punto de llegada, pero también el inicio de nuevas formas de resistencia y negociación negra en la nación—, Delia marchó hombro a hombro con su hermano Manuel Zapata Olivella, así como con Natanael Díaz, Marino Viveros, Víctor Viveros, Adolfo Mina Balanta y Helcías Martán Góngora. Aquel día —propuesto como homenaje a los obreros negros linchados en Chicago— fue declarado el Día del Negro. Tras recorrer el centro, los caminantes ocuparon la sala de música de la Biblioteca Nacional de Colombia, exigieron que se escuchara a la cantante afroamericana Marian Anderson y al cantante Paul Robeson, y fundaron el Club Negro. Más tarde, se tomaron los bares y cafés del centro de la ciudad, declamaron poemas de Candelario Obeso y Jorge Artel, bailaron cumbia hasta el anochecer y cerraron la jornada en la Plaza de Bolívar, donde increparon a la estatua del Libertador por el incumplimiento de las promesas de libertad a las personas esclavizadas tras la Independencia.

Lo de precursora era un sello de origen. Fue la primera mujer en cursar el bachillerato en el Colegio de Va-

Delia Zapata Olivella, ca. 1966.

rones de la Universidad de Cartagena, y siempre estuvo a la par —o por encima— de los muchachos tanto en los compromisos escolares como en la brega cotidiana que exigía crecer en la barriada de Getsemaní. Su interés por la música y los bailes vernáculos le venía de familia, pero su apuesta por la sistematización rigurosa de estas expresiones tenía también raíces intelectuales. Su padre, un maestro autodidacta y pedagogo, fundó escuelas, escribió manuales escolares y ensayos, e incluso dirigió obras de teatro. A ese ambiente se sumaba la vocación literaria de varios de sus hermanos: Manuel y Juan Zapata Olivella eran ya escritores reconocidos, y otro de ellos —en una historia poco documentada— habría sido uno de los tres ganadores de un premio nacional de novela con la obra *Trivios bajo el sol*, que, como todo parece indicar, nunca llegó a editarse.

Delia tenía la sensibilidad necesaria para sumarse a una preocupación que, en ese momento, recorría el mundo: la búsqueda de las expresiones culturales consideradas fundamento primigenio de los Estados nación contemporáneos. Había una fascinación creciente por aquello que se definía como folclor, y el objetivo era hallar los sustratos más decantados de la tradición musical y dancística en cada territorio. Se trataba de una especie de arqueología cultural que buscaba, en la memoria oral, la veta más pura al fondo del socavón.

Esa búsqueda ocurría en un momento crítico: las músicas populares difundidas por la radio, la industria discográfica y el cine avanzaban de manera avasalladora. En 1946, en una nota realizada por Héctor Rojas Herazo desde los estudios de la Voz de la Víctor, Esthercita Forero —que entonces no era todavía la «Novia de Barranquilla», sino la esposa de Jorge Artel— afirmó que la cumbia era la expresión más elaborada del folclor regional. Añadió que lo que más se le acercaba era el fandango, aunque, por su colorido y ritmo acelerado, parecía más una «fiesta de sentidos» que un «pretexto para la reminiscencia religiosa». Se quejó de que el porro, el merengue y el bullerengue estaban siendo modificados por arreglos orquestales influidos por las músicas antillanas de moda. Se estaba perdiendo, sentenció con nostalgia, «la agreste belleza de que estuvieron primeramente armados».

Pocos años después, en una entrevista para *El Espectador*, Delia —desde una visión igualmente telúrica de la cultura— coincidió con la compositora en la preocupación y en el diagnóstico: «En Colombia se está perdiendo el folklor porque ha sufrido mucha influencia foránea, especialmente de los ritmos antillanos como la guaracha y el mambo», afirmó.

La solución estaba en la búsqueda del barro incontaminado para amasar la coreografía más fiel de la nación. En aquella misma nota de prensa se afirmaba que la investigadora tenía un interés innato «por los motivos ancestrales y el estudio del folklor en sus manifestaciones auténticas, en el propio escenario en que han nacido». Se destacaban sus visitas sistemáticas a «pueblos, aldeas y regiones lejanas: Santana y Soplaviento, por ejemplo», donde emprendía una cuidadosa «labor de recolección de las expresiones folclóricas». No era una tarea sencilla. «Yo he visitado esos distintos lugares y por eso ha sido tan difícil la organización del conjunto —decía Delia—, pues a veces he llevado a las muchachas a que vean la ejecución de los bailes en su plenitud original, para repetirlos luego en las sesiones de ensayo».

El propósito inmediato era el rescate de los bailes tradicionales; sin embargo, la fortaleza de su trabajo —y la razón por la cual su pedagogía folclórica llegó a ser la más respetada, citada y adoptada en el país— radicaba en la integralidad de su visión. En su proyecto de invención coreográfica de la nación, Delia reconstruyó el escenario completo: músicos, ritmos, instrumentos, vestuarios y la teatralización de los motivos más hondos de la interpretación. No se limitó a reproducir pasos: creó un espacio total donde cuerpo, sonido, gesto y símbolo dialogaban en un mismo plano.

Quizás porque la fuerza, el virtuosismo y esa carga de exotización con que Colombia y el mundo solían mirar lo que Delia ponía en escena, hemos prestado poca atención a la grandeza de la arqueología investigativa que sostenía esos resultados. Concentrados en el impacto vernáculo, se nos olvida la vanguardia metodológica que lo hacía posible. Algo similar ocurrió con la lectura del poemario *Cantos populares de mi tierra*, de Candelario Obeso: el fulgor de lo popular eclipsó, durante décadas, la audacia técnica y el gesto intelectual que lo fundamentan.

Desde 1950, Delia comenzó a grabar sus investigaciones con una máquina magnetofónica RCA Victor adquirida en los almacenes J. Glottmann —«Nuestra firma respalda su compra»—, un aparato tan descomunal como costoso. Solo quien siente un respeto absoluto por lo que investiga toma una decisión semejante: cargar con ese artefacto a través de trochas, canoas y carromatos. En la presentación del *Manual de danzas de la Costa Pacífica colombiana* —un estudio de más de cuatrocientas páginas realizado junto con su hija Edelmira Massa—, su hermano Manuel Zapata Olivella recordaba que ella debía transportar no solo el magnetófono, sino también un motor para el suministro de energía, con un cableado de varios metros para man-

tener la planta lo suficientemente alejada y evitar que el ruido afectara las grabaciones.

A finales de enero de 1969, cuando se fundó el Instituto Folclórico de Colombia, Delia consolidó esa apuesta. Había que combinar teoría y práctica. No bastaba con aprender «la danza», sino comprender también «su historia, y esto es algo que no se aprende en tres meses». El Instituto debía formar profesores y ofrecer cursos de gimnasia, percusión, danza para docentes y profesionales, dibujo, música, anatomía, teatro aplicado a la danza, historia del arte, historia del teatro, historia de la danza folclórica y coreografía. En la sección «Cosas del Día», del diario *El Tiempo*, se decía que con la llegada de Delia se cerraba una etapa en la que se asumía «el folclor como un hobby intelectual». Gracias a su coraje —se afirmaba entonces— por fin se conocería «lo que verdaderamente eran estos estudios, debidamente orientados y organizados con respecto a lo que es el verdadero fondo de nuestro país cultural».

Por su trabajo —y gracias a él—, Delia recorrió el país y el mundo. Un repaso por la prensa colombiana entre los años cincuenta y finales de los noventa muestra que no hubo prácticamente un solo espectáculo relacionado con la danza o la música popular en el que ella no apareciera de algún modo. Programas de televisión, obras de teatro, seminarios, festivales, carnavales, fiestas regionales, eventos culturales de reinados, agendas diplomáticas en embajadas e incluso los preparativos culturales para recibir a un Papa formaban parte de su cotidianidad.

Pero la vida ocurre en simultánea, no en secuencias limpias. El corte diacrónico —tan útil para escribir historia— simplifica lo que, en su momento, fue un entramado contradictorio. Mientras se celebraban los pasos rigurosos y seguros de Delia en la construcción de una coreografía nacional, el semanario *Sábado*, por ejemplo —que con frecuencia cedía espacio a la pluma de Manuel Zapata Olivella, Arnoldo Palacios, Jorge Artel, Natanael Díaz y Helcias Martán Góngora— publicaba, también con regularidad, chistes abiertamente racistas en su sección humorística.

En 1943 —el mismo año en que Delia participó en la creación del Club Negro de Colombia— el semanario difundió un texto que relataba una supuesta anécdota entre el parlamentario chochoano Diego Luis Córdoba y el entonces ministro de Gobierno Alberto Lleras Camargo. Córdoba, según la nota, «había sido herido levemente en una mano por el cuerpo de bomberos de Bogotá» cuando intentaron sacarlo de una fábrica ocupada por obreros a quienes él acompañaba. Tras el incidente, llevó al Congre-

so una radiografía de su mano y se la entregó al ministro. Lleras Camargo la recibió y respondió: «Gracias, honorable representante, le agradezco mucho su retrato». Resulta significativo que, por la misma época, *Sábado* publicara un extenso perfil laudatorio de Córdoba firmado por Arnoldo Palacios.

El talento no necesariamente desmonta una mirada prejuiciada. Delia Zapata Olivella se movió siempre en esa dualidad y aprendió a leer, con resignada lucidez, las notas bienintencionadas que elogiaban sus capacidades sin desprenderse del todo de la mirada exótica —y a menudo racista— con que se la observaba. Incluso Germán Arciniegas —quien para entonces ya había publicado *Biografía del Caribe*— celebró la gira que Delia emprendió en 1957 por Francia, las dos Alemanias, Checoslovaquia, la Unión Soviética y China con una nota en *El Tiempo*, a comienzos de enero de 1958, titulada «En la patria del merecumbé». Allí recurrió al estereotipo de una mujer negra de Getsemaní pregonando los triunfos de Delia «y sus veinticinco negritos» en una supuesta variante dialectal del español caribe, un recurso que, leído hoy, revela más condescendencia que gracia.

Pero Delia tenía algo a su favor. Manuel Zapata Olivella lo expresó con claridad en «Delia: “Yo soy el folclor”», el capítulo que le dedica en *Levántate, mulato*: gozaba del privilegio de haber nacido en una familia cuyo padre, libertario hasta donde se lo permitieron sus tiempos, era refractario a toda forma de opresión, incluida la que pesaba sobre las mujeres. Delia creció así con una manera digna, firme y arrolladora de ocupar el espacio. No se guardaba nada. No fue casual la discusión que sostuvo con José Barros en el primer Festival de la Cumbia, en El Banco, Magdalena, cuando defendió con vehemencia su tesis sobre la matriz negra de la cumbia, formulada por primera vez en 1962 en un artículo para la *Revista Colombiana del Folclor*.

Fue ese carácter lo que le permitió definir los pasos con los que habría de moverse la identidad nacional. Más difícil que bailar era construir la pedagogía del baile, y Delia tuvo la inteligencia, el rigor, el coraje y la capacidad de negociación necesarias para asumir el reto que el país imponía en aquel momento. Dedicó su vida entera a liderar la expedición coreográfica de la nación. ■

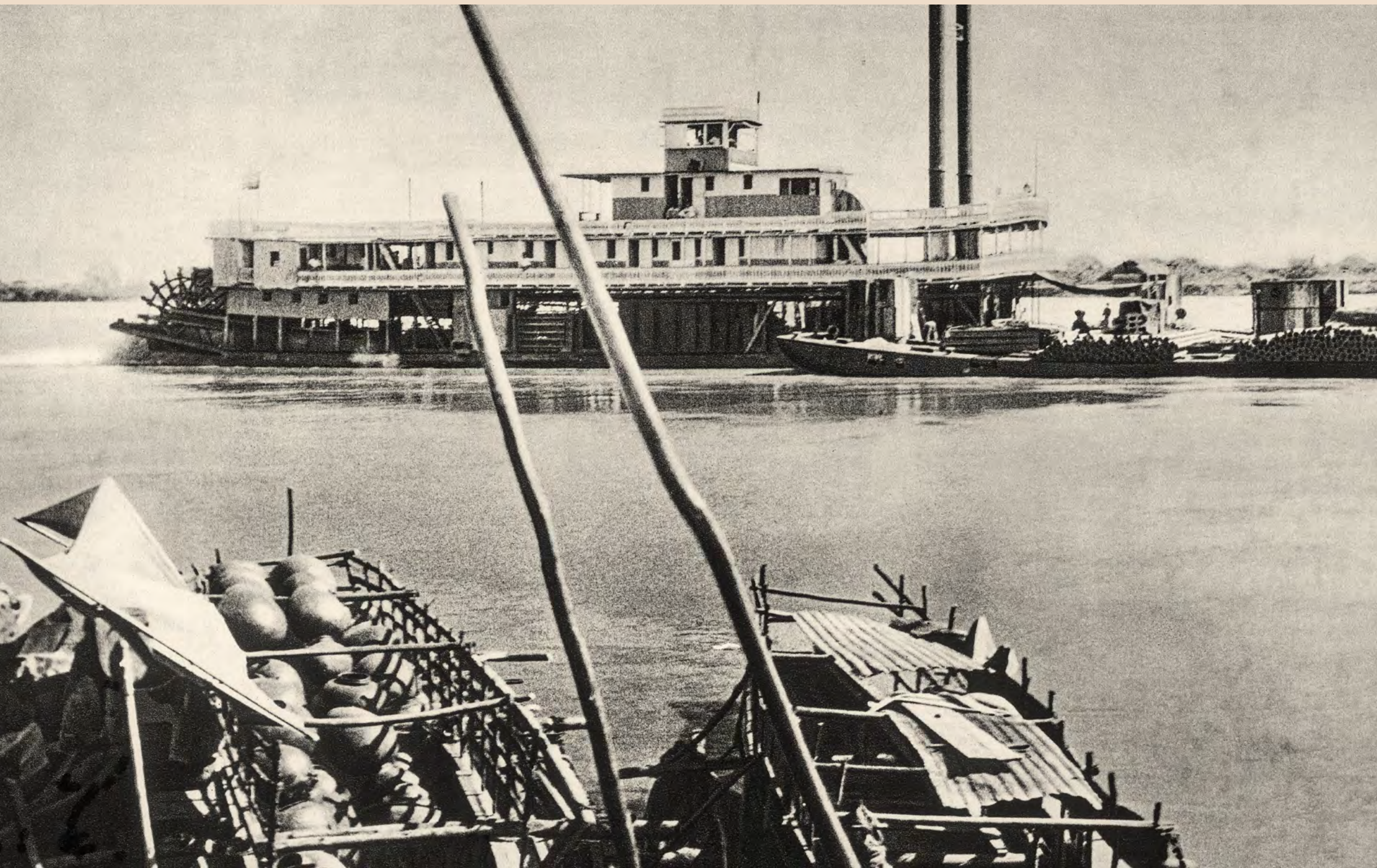
JAVIER ORTIZ CASSIANI

(Valledupar, 1971) escribe semanalmente una columna en *El Espectador*. Ha publicado *El incómodo color de la memoria* y *Bailar con las trompetas del apocalipsis*.

Delia y el compás de las aguas

Por ROSA CHAMORRO

Fotografías de Erich Arendt



Cuando Delia Zapata Olivella emprendió sus primeras investigaciones sobre el folclor de la Costa Atlántica, el viaje no comenzaba en una carretera sino en el cauce del río Magdalena. Era la única vía posible en un país con comunicaciones precarias, y también una especie de escuela en movimiento. La autora de El Club Negro se pregunta si ese vaivén —ese ir y venir que impone el río— no terminó afinando su manera de mirar el baile. Si en el movimiento de las olas no intuyó algo que le recordaba el movimiento de las caderas. Si, en suma, el río no fue también un maestro.

LA EDAD DEL RÍO

¿Y quién mira la edad del río?

Los ríos parecen antiguos, pero su edad no se mide en años: se mide en trayectos. Cada curva añade un tiempo; cada creciente corrige la memoria de la orilla. Hay pueblos que se levantan en torno a una plaza, como si la piedra fuese garantía de inmortalidad. Otros se arriman a la iglesia, confiando en que la torre señale un centro firme y que la altura discipline el horizonte.

Lorica eligió otra fe.

No se afirmó en la piedra ni buscó la verticalidad de la torre.

Se arrimó al agua.

No al agua quieta de los estanques, sino a la que se desplaza en voz baja. El río Sinú no atraviesa Lorica como adorno geográfico: la funda, la ensaya. Un día es espejo; otro, frontera deshecha. Hoy dibuja una orilla; mañana la borra con la paciencia de quien sabe que todo trazo es provisional.

Vapor de ruedas sobre el río Magdalena.

En la estación de las lluvias, cuando el cielo se rompe, las crecientes borran las demarcaciones humanas: las calles dejan de ser calles; los patios se confunden con la ribera; la población entera parece rendida a una voluntad más antigua que la del trazado urbano.

Allí nació Delia.

LA MEMORIA DE LA CORRIENTE

Antes de que el nombre de Lorica quedara inscrito en un acta borbónica de 1776, antes de que Antonio de la Torre trazara líneas para disciplinar a los libres de todos los colores, a los hombres del monte y de las rochelas, a los cimarrones huidizos y a los indios que aún preferían la espesura de la geografía a la campana de la iglesia, ya existía un orden distinto: el orden hidráulico de los zenúes.

El río, que después sería frontera, comercio y olvido, era entonces una conversación. Las crecientes no interrumpían la vida: la marcaban. El agua llegaba, se detenía lo suficiente para fecundar la tierra y se retiraba como quien cumple un pacto antiguo. Nada en ese movimiento tenía la violencia que más tarde imaginarían los funcionarios del imperio. Lo que para el escribano sería desorden, para ellos era el ritmo mismo de la abundancia.

Aquel orden no se manifestaba en monumentos ni en trazas visibles, y por eso resultaba inquietante para la mirada colonial. No dejaba piedra que pudiera medirse ni línea que pudiera reproducirse en los mapas. Se inscribía en la variación de los cauces, en el pulso de las lluvias, en la manera en que la tierra recibía y devolvía el agua. Era un orden sin centro ni altura, sin vocación de permanencia; por eso mismo se volvía ilegible para una mirada acostumbrada a fijar el mundo con la pluma.

Quizá el error de la Colonia fue creer que la llanura debía ceñirse a sus designios: inscribir líneas rectas sobre un territorio anfíbio, dibujar mapas donde las poblaciones indígenas aparecían sometidas como forma de fe. Pero el agua no entiende de geometrías. Reconoce pendientes y memorias. En ese curso persistía la resistencia de quienes habitaban estas tierras mucho antes de que fueran nombradas.

Porque aquí el orden no nació de la cuadrícula sino del ritmo. Del ir y venir de las lluvias y las sequías, del momento en que la tierra se anegaba o se abría para recibir la siembra. Toda permanencia era provisional, y en ese vaivén del agua se sostenía la vida.

De ese ritmo, indócil como el agua, estabas hecha, Delia.

Para ti el ritmo no pertenecía únicamente a la música. Era más antiguo. Como si hubiera estado allí antes de los

instrumentos, antes incluso de que alguien pensara en llamar música a ciertos sonidos del mundo.

Y tú lo reconocías.

No es extraño, entonces, que en la genealogía de tu vida aparezca una figura que encarna esa antigua inteligencia del agua. Tu abuela materna, Nicolasa, procedente del resguardo de San Sebastián de Urabá, en las cercanías del territorio zenú, traía el barro en las uñas. Era ceramista. Modelaba la arcilla como quien reconoce las maneras de la tierra junto al río.

EL COMPÁS DEL RÍO

«He recorrido ríos, viejos, oscuros, con la edad del mundo... el corazón se me volvió profundo».

A veces se piensa en la infancia como un lugar. No lo es. Es más bien una forma de moverse en el mundo. En algunos casos, ese movimiento queda inscrito en el cuerpo de tal manera que nunca se abandona del todo. Tal vez por eso, en la cumbia, el cuerpo parece recordar el lento rodeo del agua cuando busca su camino; como si en ese movimiento volviera a aparecer la forma que Nicolasa hacía surgir en el barro.

Para ti, Delia, la danza era una escultura en movimiento.

Eso es lo que ocurre con quienes nacen junto al agua: llevan en el cuerpo un ritmo que persiste, no como recuerdo, sino como una manera de estar en el mundo.

El compás del río.

Tal vez por eso la cumbia no fue para ti un simple baile. Era el momento en que ese compás se hacía visible. Su expansión misma lo confirma: nacida en las aguas del Caribe, avanzó por los ríos, remontando el Magdalena, recorriendo el Sinú, internándose en las sabanas y las minas, llevada por bogas, bajeros y trabajadores para quienes el desplazamiento era condición de vida.

No en vano lo advertiste: la cumbia avanzó por los ríos «como subiéndola musical, contra la corriente».

La cumbia no sigue el río: lo remonta.

Surgió en una sociedad que vigilaba con recelo la cercanía entre indios y negros, como si de ese contacto pudiera nacer algo que escapara al orden previsto. De esa vecindad surgió el compás: el tambor africano, la flauta indígena y ese donaire español que da forma al cortejo de la danza.

El hombre avanza, rodea, propone; la mujer, en cambio, administra la distancia. No rehúye el encuentro, pero tampoco lo consume. Tiene exceso de vida, como su cauce, que cambia sin dejar de ser el mismo.

En el Caribe la cumbia se baila en la cumbiamba, espacio de fiesta y desfile donde convive con fandangos. En las



Planchón para el transporte de mercaderías sobre el río Magdalena.

sabanas aparecen el porro y la puya, que no la sustituyen sino que la acompañan. En el valle del Magdalena y del Sinú adopta diversas formas sin alterar la unidad rítmica que le da origen; y más allá, cuando el ritmo se interna en las aguas densas del Pacífico, se recoge bajo las frondas húmedas del Atrato.

Te veo, Delia, avanzando en canoas por esos ríos, siguiendo rutas que no se enseñan en los mapas sino en la memoria de quienes las habitan. El Atrato, con su curso oscuro, y el San Juan, abierto a la lluvia y a la espesura, no eran solo caminos, sino archivos vivos donde los abuelos custodian una sabiduría milenaria.

En esas riberas no se aprende de inmediato.

Hay que esperar a que alguien empiece a cantar.

A veces ocurre al caer la tarde, cuando el río baja más lento y la voz se sostiene sin esfuerzo. No se canta para enseñar. Se canta porque sí. Porque el canto está ahí, como el agua.

Tú escuchabas primero.

Luego repetías apenas un gesto, un paso, un giro del cuerpo.

No buscabas apresarlos. Lo dejabas pasar hasta que terminaba por ser propio.

Manuel, a un lado, cuidaba la máquina. En Uré, en el valle del Sinú, la llamaron «bruja». Decían que robaba la voz. Y tal vez no se equivocaban del todo.

LAS RUTAS DEL AGUA

A los tres meses, dicen, dejaste Lorica. Nadie decide a esa edad. El viaje hacia Cartagena se hizo por el Sinú, y no es lo mismo desplazarse por tierra que por agua. En la tierra el camino es una línea; en el río es una deriva.

Imagino a la niña atravesando el Sinú en una de aquellas champas de fondo plano que hacían posible la vida en las aguas lentas del Caribe. Las orillas sucediéndose unas a otras, pueblos que aparecen, rancherías de pescadores que desaparecen, voces de los remeros con sus cargas de plátano y arroz, sonidos que no se retienen.

Viajar por un río es aceptar que no hay regreso inmediato. Todo lo que se deja atrás sigue existiendo y sigue perteneciendo aunque no esté.

Uno también es agua que anda.



Selva virgen a orillas del Magdalena.

Después vendría el Magdalena, más ancho, más lento, como si su corriente llevara consigo historias acumuladas: nombres, restos, voces, el canto del boga.

No sorprende entonces que en tu repertorio figurara una pieza titulada *El velorio del boga adolescente*. La escena se abre con un lumbalú, canto funerario de San Basilio de Palenque, heredado de una memoria africana que el tiempo no logró borrar. Allí el ritmo no acompaña el duelo: lo sostiene. Tú misma lo habías comprendido al estudiar aquellas danzas: la esclavitud pudo sujetar los brazos, pero no el pulso que viaja por los nervios. El ritmo persistió donde nadie podía confiscarlo, en el paso del boga, en el balanceo del trabajo, en el tambor que aún llama a los ancestros.

Quizá por eso algunos regresan.

No de inmediato. A veces pasan años. A veces toda una vida.

Tu abuela Nicolasa, la misma que te aseguró contra las enfermedades y la muerte temprana, enterró la placenta de tu hermano Manuel en un hoyo de Lorica para asegurar que, sin importar sus viajes, siempre retornara a su tierra placentaria, a su tierra húmeda.

He pensado a menudo en ese hecho. No como metáfora, sino como una lógica distinta donde el territorio no es propiedad ni frontera, sino vínculo. La tierra donde transcurren los afectos. Se entierra la placenta como quien deja en la tierra una semilla invisible del alma.

El Sinú, entretanto, continúa. No espera a nadie. No guarda las huellas de quienes se marchan. Conduce.

Del Sinú al mar.

Del mar a otra orilla.

Se dice: África.

No sé si el río lo sepa. Lo dudo. Los ríos no tienen memoria en el sentido humano. Pero hay recorridos que los cuerpos repiten, recogiendo sus pasos, como dicen los abuelos, como si la historia se escribiera no en palabras sino en trayectos.

En ese sentido el río no es un lugar.

Es una manera de no quedarse.

Pienso en Nicolasa con las manos hundidas en el barro. En tu madre Edelmira amasando el maíz al amanecer junto a la ribera, mientras repetía leyendas de espíritus que habitaban los montes y las ciénagas. En tu abuelo Juan

Francisco intentando sostenerse sobre el agua. En Dionisio, el pescador, aguardando en silencio a la orilla de la ciénaga. En Feliciano dejando que el día se ordenara entre palabras lentas y humo de tabaco.

Y pienso en ti, Delia.

Tu madre decía que no hacías sino moverte.

Tal vez el cuerpo había aprendido demasiado pronto la lección del río: que en las tierras anfibia quedarse quieto es perder el paso.

Cartagena tampoco reposaba del todo sobre tierra firme. La ciudad misma parecía sostenida por el agua. Estaba rodeada de esteros, caños y lagunas que abrían su respiración hacia la bahía. Getsemaní, donde creciste, era casi una isla: un fragmento de tierra ceñido por corrientes mansas, unido al resto de la ciudad por estrechos pasos.

Pero no era solo un barrio rodeado de agua.

Era también un mundo.

Recuerdas de niña que en esos barrios, adonde casi nadie de la Cartagena blanca quería mirar, se hacían cabildos cada año. Y en esos carnavales, tan impropios para la ciudad oficial, se escogía una reina, se preparaba un baile. Y tú ibas. Ibas con tu madre. Ibas como quien va al centro del mundo, aunque el mundo insistiera en que eso no era el centro. Ibas como quien sabe que allí está su lugar.

Porque lo que se celebraba no era la pobreza ni la exclusión, como creen quienes miran desde afuera, sino la vida. Una vida que desobedecía el orden colonial heredado. Una vida misma que era alegría y risas como la de tus tías Estebana y Mercedes.

Creciste en las mismas calles por donde caminó Manuel Zapata Olivella cuando aún no era el hombre que sería, sino apenas un niño con los ojos abiertos al humo del carbón y al olor salobre de la bahía. En Getsemaní, ese barrio que para ti, como para él, fue un amasijo de sudores, rezos y gritos que subían con el vapor de las cocinas y bajaban con los pregones del amanecer.

Caminabas por la calle San Antonio, aunque ya muchos la llamaran de la «Malditidad», como si el barrio no soportara ya de por sí su realidad. La casa de tu abuela quedaba cerca de la de los Zambrano, con su yunque de campana y sus hijas bailadoras que sacaban chispas del piso. Desde la rendija de la ventana aprendiste que la vida ajena se mete en los ojos como humo de cocina: entra sin permiso, lo impregna todo y no se va.

Como escribió Manuel, por esa calle pasaban las amasadoras de bollo con las manos untadas de harina y sal, los vendedores de cazabe con su pregón de garganta seca, los sastres de aguja firme, las peinadoras de Carey que tejían en las cabezas ajenas su propio mapa de la libertad.

En ese desfile caliente, sudado, cotidiano, tú ibas haciéndote mujer, no como quien florece, sino como quien se temple en el hervor. Porque en Getsemaní no se crece: se fragua. Como el hierro en el yunque. Como el cuero al sol.

Y como el ritmo del agua que entra en el cuerpo sin pedir permiso y se queda a vivir.

Ya en Cartagena, una beca te llevó a Santa Marta para estudiar el magisterio. El viaje todavía seguía las rutas del agua. Desde Cartagena se llegaba primero a Barranquilla; allí comenzaba el verdadero tránsito. En la Intendencia Fluvial se tomaban embarcaciones que cruzaban el Magdalena y se internaban por los caños de la Ciénaga Grande, avanzando entre manglares hasta alcanzar Ciénaga. Desde allí el tren conducía finalmente a Santa Marta.

Así se viajaba entonces: de río en caño, de caño en ciénaga. El agua unía lo que la tierra parecía separar.

Antes de que alguien intentara nombrarlo, el Caribe ya se mezclaba en ese sistema de corrientes: de pueblos, de músicas, de memorias que avanzaban por las mismas rutas líquidas.

El Caribe nunca ha sido una geografía quieta. Es una región que piensa en movimiento. Los ríos que desembocan en el mar no terminan allí: continúan en otros cuerpos, en otras voces, en otros compases. Cada corriente arrastra algo más que agua: pasos, ritmos, maneras de estar juntos en el mundo.

De vez en cuando alguien vuelve visible esa continuidad. Entonces comprendemos que el territorio no sólo se recorre: también se encarna.

Y que hay ríos cuya desembocadura no está en el mar.

Desembocan en el pulso de quienes aprendieron a llevarlos dentro.

La niña ignoraba quién eras.

No podía saber todavía lo que el tiempo haría contigo.

Apenas miraba tus pies.

El rodeo lento.

El paso que vuelve sobre sí mismo.

Como el río cuando encuentra su curso.

Y entonces, Delia.

¿Quién mira la edad del río? ■

ROSA CHAMORRO

(Corozal, 1985) ha publicado dos libros de poesía —*Luna en fuego* y *La Sierra Negra*— y un libro de ensayos: *El Club Negro*.



*Un momento de la vida del actor -
Félix y el Sr. Jara, o
en toda la vida por...*



Franco de Sotomayor en un momento de un reportaje en el momento de un momento...



Essena del Patacoré estampa de Delia Zapata



Essena del Mami de Ramón Huesca



Una pollera made in China

POR WILLIAM MARTÍNEZ

Álbumes fotográficos de Julio Rentería

La travesía internacional de Delia Zapata Olivella en los años cincuenta no solo llevó las danzas del país a escenarios de Europa y Asia: también puso a prueba su ingenio, su autoridad artística y su capacidad de convertir cada contratiempo en una oportunidad. Entre trenes perdidos, teatros repletos y amistades inesperadas, una parte del folclor colombiano tomó forma lejos de casa. Esta crónica sigue esa historia: la de una tradición que, sin proponérselo, se fue forjando en la errancia del camino.

Faltaba un día para el debut del Grupo de Danzas Folclóricas Colombianas en Pekín cuando Delia Zapata Olivella advirtió un problema: el vestuario no había llegado. Tampoco las gaitas ni las albarcas ni los tambores que habían salido de Bogotá el 4 de julio de 1956, fecha en que el conjunto abordó un vuelo de Avianca rumbo a París para iniciar una gira internacional sin tiquetes de regreso. En algún punto del trayecto, las cajas y maletas se extraviaron. El tren que había llevado a los colombianos desde Moscú hasta Pekín —siete días ininterrumpidos atravesando Siberia— siguió su ruta hacia Ulán Bator y los dejó con lo puesto. A las siete de la noche del día siguiente debían presentarse en el Teatro del Pueblo, un recinto construido apenas tres años después de la Revolución China para promover el arte popular. Sin vestuarios ni instrumentos, el estreno pendía de un hilo.

Aquel viaje de siete días fue una prueba de templanza. Desde la ventanilla del Tren Transiberiano —la red ferroviaria más larga del mundo— el paisaje cambiaba con una lentitud casi hipnótica: primero dunas pálidas por las que avanzaban caravanas de camellos; luego extensiones interminables de bosque. Dentro del vagón el tiempo se espesaba. Más que la fascinación por lo desconocido, dominaba una silenciosa añoranza del terruño.

Muchos integrantes del conjunto —campesinos de entre dieciocho y veinticinco años procedentes de San Basilio de Palenque, del Chocó y de varios pueblos de Bolívar— nunca habían pasado más de dos semanas lejos de sus casas. Entre ellos viajaban miembros de la primera generación de Los Gaiteros de San Jacinto, como Toño Fernández y José Lara, así como cantantes virtuosas del Pacífico: Leonor González Mina, futura «Negra Grande de



Estas 4 fotos pertenecen a la gira por el exterior en España. Una estampita del "Cerezo" y el conjunto "Los Cantores de San Germán" 1957



El conjunto de Delia con la muñequita Arango en la gira por el exterior



Colombia», y Madolia de Diego, directora del Conjunto Folclórico del Chocó. No faltaban quienes apenas sabían leer o escribir.

La convivencia, además, era difícil. Acostumbrados a la cerveza, la fiesta y la vida sin horarios, los hombres soportaban mal el encierro en los hoteles y los largos trayectos entre una ciudad y otra. «Más de una vez la maestra tuvo que apostarse en la puerta del hotel para que los hombres no se volaran en las noches. Con las mujeres siempre estaba disponible para escucharlas y atender sus necesidades cotidianas. Ese raro equilibrio entre calidez y carácter estricto —algo que no abunda en los directores de grupos de danza— fue decisivo para mantener unido a un grupo tan diverso», recuerda Gilberto Martínez, pareja de baile de Delia y colaborador suyo en la creación de la Licenciatura en Danzas y Teatro de la Universidad Antonio Nariño, en 1983.

Delia, en cambio, viajaba con otro ánimo. Se la veía vivaz, con hambre de mundo y una curiosidad que la llevaba a conversar con músicos y bailarines de otras latitudes que también actuarían en el Teatro del Pueblo. Para ella, aquel trayecto tenía un aire familiar: no era sino la prolongación natural de la expedición iniciada en 1949 junto con su hermano Manuel para investigar las músicas y danzas del Caribe y del Pacífico colombiano. Ese trabajo de campo —otra travesía sin pasaje de regreso— los preparó, con los años, para convertirse en los mejores guías que pudo encontrar el etnomusicólogo estadounidense George List en su visita a Colombia en los años sesenta y setenta.

Pero, ahora, había un problema urgente que resolver: sin vestuario ni instrumentos, no habría función. Delia se reunió con los organizadores chinos y propuso una solución

inesperadamente práctica: ellos aportarían las telas, las máquinas y el personal; el grupo colombiano, las ideas y la recursividad. Sastreras y costureras trabajaron sin pausa siguiendo las instrucciones de Delia para reproducir, con la mayor fidelidad posible, los vestidos de distintas danzas del Caribe y del Pacífico: blusas amplias rematadas con encajes, faldas circulares que se abrían como abanicos, pañuelos y cintas que acompañaban el movimiento del torso. Paralelamente, los músicos ensamblaban instrumentos nuevos: gaitas selladas con cera de abeja y carbón vegetal molido; tambores levantados con madera trabajada al fuego y piel fresca de chivo tensada sobre los parches. Ocho horas antes del espectáculo, el conjunto colombiano estaba listo.

Delia convirtió el umbral del teatro en una pequeña exposición folclórica. En una mesa reposaban los instrumentos y los vestuarios recién fabricados, dispuestos para ser contemplados por miles de visitantes, entre ellos diplomáticos de diversos países. Fascinados y desconcertados, muchos chinos reconocían en aquellos objetos —hechos con algodón, cuero y fibras vegetales— rasgos de su propia cultura, sin imaginar que estaban ante las primeras piezas del folclor colombiano elaboradas en China.

La afluencia fue tan alta que los organizadores adoptaron una solución insólita: cada danza duraría apenas cinco minutos. En ese breve intervalo, cerca de tres mil espectadores entraban, veían la pieza, aplaudían y salían para dar paso al siguiente grupo. Aquella noche, según calculó Manuel Zapata Olivella, unas veinte mil personas vieron al conjunto. Delia no solo presentó danzas recogidas en su recorrido por las periferias de Colombia, sino también algunas creaciones propias, como *La danza de los tambores*, una de sus piezas favoritas para encender el ánimo del público.

Gilberto Martínez, el alumno de Delia, no olvida que el vestuario de la cumbia interpretada entonces fue confeccionado con una tela de algodón de diminutos cuadros rojos y blancos hallada en un almacén chino. Con el tiempo, ese diseño terminaría volviéndose emblemático en numerosos grupos del país y aún hoy sigue en uso. El bailarín Fernando Páez —cus-

¡YO VI SOLO UNA MENDIGA!

En el Salón de los jóvenes de cuarto año de la Escuela de Bellas Artes —que no me atrevo a llamar de artistas, y que consta de más de treinta pinturas con algunos marcos de madera muy atractivos— hay dos figuras esculpidas en yeso por Delia Zapata Olivella.

Debo decir que lo único que vi en todo el amplio Salón de las Galerías Generales de Arte del municipio, sótano de la Avenida, fue una de esas dos figuras de la escultora negra, Delia Zapata. Esa figura que, así como está, puede colocarse entre la obra clásica colombiana, representa una mendiga de aquellas que vemos tan a menudo en Bogotá y en tantos sitios del país. Es una figura nacional: la mendiga con el hijo. Sus trenzas fuertes; un pecho tendido sobre la boca del recién nacido; su pañolón entreabierto; su mano tendida. Es una mujer del pueblo, sin recursos, sin hombre que la proteja —por el contrario: hombre que la empujó a la miseria—, sin aliciente, sin horizontes. Con una mano tendida.

Delia Zapata Olivella es una artista de verdad. No es la primera vez que estas cosas se afirman. Aunque le falte todavía mucha escuela, como es obvio, la impresión que nos deja esa obra, en medio de una mediocridad desconcertante de trabajos pictóricos que los jóvenes de cuarto año expusieron casi para ofensa del público, es sobresaliente. En esa exposición, no vi sino a una mendiga.

Y es que vale la pena rastrillar sin miedo las espuelas a nuestro rucinante artístico, sobre el cual nos están montando desde hace días unos pretendidos «académicos». Me tienen sin cuidado quienes crean que debemos detenernos, en críticas o comentarios, a una profunda y rigurosa disertación sobre los valores, las capacidades, los colores, las formas. Las escuelas, además.

En este caso omitimos todas esas recetas. Los jóvenes de cuarto año de nuestra Academia Colombiana de Bellas Artes comienzan por no tener noción del cuerpo humano. ¡Cómo se nota que les ha dado trabajo hacer desnudos! Existe, quizá, una precaria posibilidad de que los artistas —si lo son— vean las cosas del mundo como son. En toda la exposición solo se advierten dos cuadros que permiten juzgar con cierta benevolencia la labor previa de los pintores, en ese camino que es, ante todo —cuando se trata de Academias—, el de la comprensión de la persona humana.

Como en tantas otras manifestaciones de nuestra patria, se advierte en la exposición de jóvenes aficionados al pincel colorante —que no pintores— una estructura de alfandoque. En colores, en formas, en plasticidad, en concepción, en realización; en todo. Es una diáfana y ejemplar manifestación del estado de cosas, del ambiente espiritual en que vivimos. Del ambiente alfandoque cuya consistencia se aparenta mientras no se le dé una jugada con agua hirviendo. Porque entonces el tal alfandoque se convierte en melaza.

Timón (seudónimo de Silvio Villegas), en *El Tiempo*, 22 de octubre de 1950.

Mis lazos con Delia

POR SUSANA FRIEDMANN

Fotografías de Hermi Friedmann

Durante años, Delia Zapata Olivella enseñó en la Universidad Nacional de Colombia, donde su visión dialogó —para sorpresa de muchos— con la de colegas formadas en tradiciones muy distintas. Lejos de oponerse, ambas miradas se buscaron: el rigor académico del Viejo Continente y la sabiduría corporal de las danzas populares encontraron un espacio común. De ese cruce improbable nació una conversación que transformó a quienes, como Delia y Susie Friedmann, entendieron que el conocimiento también se teje al ritmo del intercambio.

Mi contacto inicial con Delia fue indirecto: hacía años me cautivaba una fotografía que tomó mi tía, la fotógrafa Hermi Friedmann, donde Delia, de veintisiete años, bailaba con su grupo en el Teatro Colón. Para mí, aquella figura elegante, con una expresión a la vez fiera y tranquila, transmitía una energía desconocida. Esa representación danzaria, en efecto, marcó un acontecimiento histórico en un escenario que hasta entonces había sido el templo de lo clásico en el teatro, la música y la danza del país.

Por otro lado, mi interés como investigadora siempre ha sido comprender cómo la historia —en particular en el campo de la

música— se ha enriquecido con lo exótico o lo no legitimado por el canon. Así, mi tesis de maestría en musicología se centró en el canario, una danza española del Renacimiento. En ella analicé la presencia de esta danza en referencias literarias, musicales y en manuales donde resaltaba su fortuna en las cortes europeas barrocas, pero también su curiosa ubicación en la frontera entre lo culto y lo popular, entre las tradiciones eruditas y las orales.

Cuando regresé a Colombia, uno de mis primeros contactos fortuitos fue con Joaquín Piñeros Corpas, director del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. A partir de mi tesis, se interesó por mi enfoque transcultural e histórico y me invitó a sumergirme en el re-





Ensayo del Conjunto de Danzas Folclóricas Delia Zapata Olivella en el Teatro Colón (1954).

ptorio musical colombiano, tanto del pasado como del presente. Gracias a ello pude acceder a un manuscrito del Archivo de la Catedral de Bogotá que vinculaba mi investigación con referencias tempranas a músicas «exóticas», en este caso denominadas «negras». Allí había manuscritos inéditos de varios villancicos «negros», entre ellos uno titulado «Villancico al nacimiento negro o a tres voces», que incluía un canario como estribillo. Ese puente tendido por Piñeros me permitió examinar y transcribir el villancico para su publicación, complementando mi tesis europea con un brote de nuestra historia musical y cultural.

A partir de esta primera epifanía transcultural conocí a Delia. Tenía una estrecha relación con Joaquín Piñeros, quien siempre la animaba a difundir su conocimiento sobre

la danza del Caribe. Así comenzó una amistad entrañable: yo desarrollaba distintas investigaciones sobre tradición oral colombiana mientras ella avanzaba en su *Manual de danzas de la Costa Pacífica de Colombia*, publicado finalmente en 1998.

Con Delia tuve largas conversaciones tanto sobre su desarrollo como investigadora teórico-práctica como sobre su vida personal. Me contó cómo había querido estudiar medicina, pero, por ser mujer, su familia se opuso, y terminó matriculándose en escultura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional. Sin embargo, su interés por las tradiciones afrocolombianas la llevó a dos figuras que le ofrecieron nuevas herramientas para emprender, por su cuenta, el camino de la antropología. La antropóloga y bailarina

afrodescendiente Katherine Dunham, quien visitó Colombia en los años cuarenta y se presentó en el Teatro Colón en 1951 —donde, con seguridad, ambas se conocieron—, le transmitió un enfoque integral que abarcaba la técnica de la danza moderna y el análisis antropológico de la danza. Tras fundar la primera escuela de danza afroamericana, la Escuela de Danza de Harlem en Nueva York, Dunham facilitó que a Delia se le otorgara una beca para estudiar allí una temporada, experiencia que influyó decisivamente en su manera de abordar la identidad afrocolombiana en la danza.

Otra figura fundamental en su formación fue el etnomusicólogo Georg List. Beneficiario de una beca Fulbright para estudiar la música y la poesía en el Caribe en la misma época que Dunham, en los años sesenta investigó la música y la poesía del pueblo Evitar, en el departamento de Bolívar, con la colaboración de los hermanos Zapata Olivella. Su interés por la poesía vernácula, el romancero hispano y su musicalización tuvo repercusiones visibles en el trabajo coreográfico de Delia.

Hubo también otro escenario en el que compartimos. En la Universidad Nacional, Delia impartió clases de danza y con sus estudiantes formó un grupo de danzas afrocolombianas. Junto con Raúl Mojica y Guillermo Abadía —ambos profesores de tiempo completo del Conservatorio—, impulsaban la legitimación de las tradiciones populares, un tema entonces sin mayor apoyo institucional. Solo recuerdo una ocasión, en los años setenta, en que el grupo de danzas folclóricas se presentó en el Auditorio León de Greiff mientras Delia estaba vinculada al Departamento de Música. Sobra decir que, más tarde, con Rosario Montaña, se aprobó la Licenciatura en Danzas y Teatro en la Universidad Antonio Nariño.

Mi camino volvió a cruzarse con el de Delia cuando, a comienzos de los años ochenta, emprendí mis estudios de doctorado. Una vez más, nuestros temas coincidieron. Partiendo de una investigación que había desarrollado en el Instituto Caro y Cuervo sobre

el romancero hispano en la tradición oral colombiana, elaboré un análisis comparativo entre el repertorio actual del Pacífico y las grabaciones que se conservaban del trabajo anterior, centrándome en la población de Barbacoas, Nariño. Además del apoyo incondicional de mi Facultad y de la Rectoría de la Universidad en aquel entonces, nadie me acompañó más —en mis tribulaciones académicas y personales— que Delia. Viajar sola con frecuencia a un lugar tan remoto de Nariño era un desafío, pero Delia, con su experiencia, tenía todas las herramientas para convencerme de que no era una meta imposible. Me mostró la importancia de resaltar tradiciones que solo sobrevivían en esos territorios y de difundirlas antes que dejarlas sucumbir al olvido. Nunca me acompañó en mis viajes, pero siempre esperaba que compartiera mis experiencias, tanto de campo como académicas, para comentarlas juntas y ponerlas en perspectiva.

No solo me regaló varias grabaciones de sus viajes, sino que, en una ocasión, confeccionó para mí una hermosa blusa de manga larga —que aún atesoro— con motivo del nacimiento de mi hijo Mario. La invité a almorzar con una gran amiga y colega de la Nacional, Rosalía Cortés, cuya pasión por difundir la vida y obra del poeta martiniqueño Aimé Césaire fue constante. Rosalía era conferencista fija en un curso de contexto que yo dictaba, titulado *Arte e ideas en el siglo xx*, y en todas las evaluaciones la clase que más apreciaban los estudiantes era la suya. Una vez más comprobé lo vital que es esa red construida a partir de intereses comunes, y cómo esas intersecciones casi imperceptibles entre cultura y arte son gérmenes indispensables para asumir el presente y el futuro. ■

SUSANA FRIEDMANN

(Bogotá, 1945) fue profesora de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional hasta su jubilación. Ha publicado, entre otros libros, *Las fiestas de junio en el Nuevo Reino* y *Blas Emilio Atehortúa: tallando una vida de timbres, acentos y resonancias*.



En la casa de mi abuela

POR IHAN BETANCOURT MASSA

En la casa de Delia Zapata Olivella nunca hubo silencio: sonaban tambores en la sala, humeaban carimañolas en la cocina y la vida circulaba como un fandango interminable. Allí creció su nieto, entre telas, coreografías y visitas que llegaban buscando consejo o fiesta. Este retrato íntimo —hecho de recuerdos, aromas y ritmos cotidianos— revela a la artista desde adentro: no solo la maestra que transformó la danza en país, sino la mujer que convirtió el hogar en su primera escuela.

Mi abuela nació el primero de abril de 1926, en Santa Cruz de Lorica, entonces parte del departamento de Bolívar. Ese año su llegada al mundo coincidió con un Jueves Santo y, cuando de niño lograba reunirme con la familia extensa —mis tíos abuelos Edelma, Neftalí, Virgilio, Antonio, Juan y Manuel, además de una multitud de primos—, era común escuchar que la llamaran con el cariñoso apodo de «niña Jueves Santo» o, con mayor frecuencia, Yeya.

Dentro de esa familia amplia, mi abuela y mi tío abuelo Manuel compartían una cercanía generacional que pronto se volvió un vínculo de afinidades y conversaciones que los acompañó toda la vida. Manuel ocupó para ella un lugar de apoyo constante: primero en el hogar y luego, con más intensidad, cuando decidió abrirse camino en Bogotá, lejos de su tierra y de los afectos cotidianos.

Había entonces, como era de esperarse en un ambiente profundamente conservador, una tensión natural. Ser bailarina implicaba enfrentarse a prejuicios arraigados: el arte del cuerpo se veía, desde el *statu quo* moral, como algo ajeno al decoro. En ese contexto, Manuel se empeñó en protegerla de los estigmas y permanecer a su lado.

En lo intelectual y en lo artístico, Delia y Manuel se complementaban con una armonía sorprendente. Él había desarrollado desde joven una inquietud literaria, alimentada por sus estudios de medicina y por una rigurosidad académica que buscaba conciliar con su curiosidad profunda por las raíces culturales del país. Mi abuela, en cambio, venía de la formación en Bellas Artes y poseía una vocación natural por la expresión corporal y por la naturaleza multidisciplinaria de la escena. Mientras Manuel observaba con atención el

Página opuesta:
En su familia, Delia Zapata Olivella era conocida afectuosamente como Yeya.

entorno —no en vano era médico y tenía el ojo entrenado para reconocer síntomas—, ella convertía esa mirada en arte: coreografías, gestos, movimientos que parecían esculpidos en el aire. Recuerdo las conversaciones en casa, cuando Manuel desplegaba su elocuencia para animarla a explorar nuevas dimensiones de su trabajo, y ella recurría a él para aclarar dudas y afinar el trasfondo cultural que daba sentido a sus danzas.

Para mí, que crecí bajo su sombra y su luz, mi abuela no es solo la figura que mencionan los libros. Era la presencia maternal del hogar: la veía depurar movimientos escénicos, ajustar coreografías y luego pasar horas frente a la máquina de coser, convirtiendo telas en mundos posibles. Era también mi compañera de interminables tardes de radionovelas, cuando dejábamos volar la imaginación con los efectos sonoros de Kalimán.

...

En nuestra casa las mañanas empezaban muy temprano, con el sereno capitalino filtrándose por las ventanas. Vivíamos en el barrio Egipto de Bogotá, en una casona colonial que mi abuela había logrado comprar gracias a su trabajo cultural. Cuando nos pasamos, estaba muy deteriorada, así que durante años nos movimos casi como nómadas dentro del mismo espacio: un mes dormíamos en un cuarto y al siguiente teníamos que mudarnos a otro, mientras arreglaban goteras, techos o tuberías.

Mientras yo me alistaba para ir al colegio, mi abuela ya estaba en la cocina terminando el desayuno y revisando que nada faltara en la lonchera. Al regresar de clases la encontraba inclinada sobre una mesa repleta de papeles y telas: revisaba cuentas, anotaba pagos pendientes y atendía los asuntos administrativos de la recién creada Fundación Instituto Folclórico Colombiano Delia Zapata Olivella. Hacia las seis de la tarde la casa cambiaba por completo de ritmo: empezaban a llegar músicos y bailarines, y los cuartos se llenaban del estruendo de los tambores y del zarandeo de los pasos.

Lo verdaderamente central en nuestra casa era el ambiente festivo y la buena comida. Mi abuela preparaba platos de la cocina cartagenera con una habilidad especial: carimañolas, posta negra, pescado frito, carne puyada y, en ocasiones contadas, arroz de chipi chipi. Yo era un pequeño ladrón de carimañolas: si nadie me vigilaba, varias desaparecían antes de que los invitados se sentaran a la mesa.

Crecer en esa casa significaba vivir en movimiento perpetuo. Había música, visitas constantes, conversaciones, risas, rumba. Cuando iba a otras casas me sorprendía el silencio: pensaba que todo estaba demasiado quieto, demasiado calmo, y entendía entonces que pertenecía a un hogar distinto.

...

Mi abuela tenía una forma muy particular de ejercer la autoridad. Bastaba una mirada para que todos entendiéramos que algo no estaba bien. No necesitaba levantar la voz para hacerse sentir. Era estricta, pero también era pura generosidad. En más de una ocasión encontró niños aparentemente abandonados en la calle y los llevó a la casa para buscar a sus familias. Yo me sentaba junto a esos niños mientras ella intentaba averiguar de dónde venían, quiénes eran sus padres, qué había pasado. Finalmente lograba contactar a sus acudientes o encontrar alguna solución. Hacerse cargo de otros formaba parte de su naturaleza.

...

De pequeño era rebelde. Cuando mi abuela intentaba involucrarme en sus actividades, yo solía escabullirme. Pero sin presión, el arte se volvía un juego maravilloso. Participé como actor en varios montajes, y recuerdo con especial cariño aquellos en los que interpretaba animales. El que más me marcó, a finales de los setenta, fue *La danza de los gallinazos*. Yo hacía de perro, la mascota del cazador, y tenía licencia absoluta para hacer todas las pilatunas posibles en es-



El Palenque de Delia continúa con el trabajo de su fundadora a través de obras como *Orika*.

cena. Con el tiempo comprendí que aquella obra, en la que un burro moribundo se salva pese al acecho de los gallinazos, era también una poderosa metáfora social.

Mi abuela no imponía nada. Me proponía actividades con una paciencia admirable: «¿No te gustaría tocar este tambor?», «¿no te gustaría aprender a bailar?». Si yo respondía que no, sonreía y lo dejaba pasar. Su forma de enseñar consistía en dejar que el interés apareciera por sí solo, como una semilla atenta al clima.

Una vez quiso probar con distintos libros hasta encontrar alguno que realmente me atrapara. Cuando por fin me interesó una enciclopedia llamada *Lo sé todo*, editada por Larousse en 1960, emprendió una misión amorosa: conseguirme tomo tras tomo hasta completar los doce. Recuerdo pasar horas mirando sus imágenes y descubriendo mundos que entonces me resultaban remotos.

En 1986, cuando tenía catorce años, la música me tomó con una fuerza definitiva. Al integrarme plenamente al grupo de mi abue-

la, experimenté por primera vez la conexión profunda que ella tenía con la danza. Era una sensación difícil de describir: una mezcla de trance, catarsis y revelación. Tocar con ella era un tesoro.

...

Entre las colaboraciones que recuerdo con especial aprecio está la que realizó con los dramaturgos Fernando González Cajiao y Rosario Montaña, dos figuras destacadas del teatro colombiano comprometidas con la exploración de la memoria indígena y popular. González Cajiao, además de ser uno de los mayores estudiosos del teatro nacional, se interesó profundamente por recuperar relatos indígenas y volcarlos al lenguaje escénico con un enfoque que rompía con la visión colonial de la conquista. Montaña, por su parte, ha sido una de las directoras más activas en la escena teatral colombiana desde los años setenta, vinculada a procesos de educación popular y a la puesta en escena de textos que dialogan con la historia y las culturas originarias.

Juntos crearon obras de contenido amerindio que indagaban en el tiempo anterior a la llegada de los españoles. Una de ellas fue *Atabí o la última profecía de los chibchas*, estrenada en 1976 bajo la dirección de Montaña y con la coreografía de mi abuela. Esa pieza, inspirada en leyendas recogidas entre las comunidades muiscas del altiplano, no pretendía reconstruir de manera naturalista la vida indígena, sino proponer un lenguaje escénico propio que combinara mito e historia. Me impresionó la representación de Sué y Chía, los astros mayores, así como la búsqueda de movimientos surgidos de figuras arqueológicas de esa cultura: formas antropomórficas de geometría exaltada que, en escena, cobraban vida para revelar dimensiones del mundo indígena que el teatro tradicional rara vez exploraba con igual hondura.

...

La escenografía era otro acto de creación para mi abuela. Su formación en artes plásticas le permitía diseñar planimetrías, dibujos coreográficos, tablas y mapas de costura: materiales que durante años vi esparcidos por toda la casa como un mapa en progreso, y que mi madre —también formada en Bellas Artes en la Universidad Nacional— perfeccionó con una técnica admirable hasta convertirlos en obra escrita. A ese trabajo se sumaron, en distintos momentos, artistas fundamentales del país. Enrique Grau Araújo, padrino de mi mamá, diseñó escenografías de una enorme fuerza visual, y Alejandro Obregón, cuando vivía en Bogotá, pintó algunas de las más audaces que acompañaron los montajes de Delia. Aquellas colaboraciones mostraban que la obra de mi abuela era, desde su origen, un cruce vivo entre disciplinas: pintura, música, teatro y danza se alimentaban mutuamente. Por eso, cuando los parlamentos juguetones, los tambores que narraban fábulas, los interludios de gaitas y clarinetes y la coreografía entraban en escena, todo se articulaba en un mismo pulso creativo, un ritmo vibrante que sostenía —y hacía inolvidable— el espíritu de sus obras.

...

La labor de mi abuela no se limitó al escenario. A finales de los años setenta incursionó en la culinaria profesional al inaugurar el restaurante *El Palenque de Delia*, en la calle décima con carrera segunda, en el corazón de La Candelaria. Yo estaba muy chiquito, pero recuerdo con claridad la escena del letrero: ella se empeñó en que el aviso fuera tallado en piedra, como si el restaurante debiera nacer con vocación de permanencia. Se necesitaron varios maestros de obra forzudos para cumplir con ese capricho, y aun así mi abuela supervisó cada detalle, desde la forma de las letras hasta la textura final de la superficie.

El restaurante pronto se convirtió en un punto de encuentro. No solo iban muchos políticos, como solía contarse en casa, sino también artistas, escritores, profesores y cu-



Presentación de la obra *Orika* en 2017.

riosos atraídos por la mezcla de sazón costeña y ambiente festivo. El lugar ofrecía algo más que comida: era un espacio donde la cultura popular se expresaba en toda su amplitud. Entre plato y plato —carimañolas, arroz con coco, sancocho de pescado— empezaban a sonar los tambores, se encendían las gaitas y algún grupo de bailarines aparecía para transformar el comedor en un pequeño escenario. Era un espectáculo formal, pero también una celebración espontánea que culminaba casi siempre en fandangos alegres, de esos que hacían vibrar el piso y contagiaban al público sin esfuerzo.

Hoy, el grupo de danzas que continúa su legado dentro de la Fundación Instituto Folcló-

rico Colombiano Delia Zapata Olivella lleva, en su honor, el nombre de *Palenque de Delia: Conjunto de Tradiciones Populares*. Nuestra sede es justamente la casa donde antes estuvo el restaurante. Por eso, cada ensayo, cada tambor, cada paso que resuena en ese lugar es más que un gesto técnico: es la prueba de que su espíritu sigue vivo, guiándonos como entonces en la danza interminable de la memoria. ■

IHAN BETANCOURT MASSA

(Bogotá, 1972) es médico, músico y director del Instituto Folclórico Colombiano Delia Zapata Olivella.



Las condiciones de Bucky

UN CUENTO DE TIM KEPPEL

Traducción del inglés de Santiago Ochoa

Ilustraciones de Elizabeth Builes

Durante aquellas tórridas visitas de fin de semana, Angie iba a visitarme en Bucky, su impredecible Chevrolet Vega. Era una carcacha que Martin, su padre, mantenía funcionando para ella.

«Él cree que estoy visitando a mis amigas», dijo Angie. «¿No le tienes miedo, verdad?».

«¿Debería?».

«No. Pero todos le tienen miedo».

¿Chicos? ¿Cuáles chicos?

«¿Por qué?».

«No lo sé. Supongo que por ser grande e imponente».

Toda la semana, mientras yo trataba de escribir, esperaba con ansias el viernes, cuando ella llegaba en su Bucky, con las ventanillas abajo y el radio a todo volumen. Desde entonces hasta el domingo escasamente salíamos de mi habitación. No me gustaba compartir su compañía, ni siquiera con Buzz, mi amigo de la infancia en las colinas de los Apalaches.

Angie me tenía hechizado. Yo nunca había hecho el amor con tanto desenfreno, bajo el aullido del viento y el roce de las ramas en los cristales de las ventanas, nuestros cuerpos sudorosos y exhaustos, pero no saciados.

■ ■ ■

Un domingo salimos y encontramos el suelo cubierto de hielo. Bucky no prendió. Mientras intentábamos reanimarlo, la temperatura cayó en picada. El cielo se hizo gris y las luces de las calles se encendieron, mientras los copos de nieve orbitaban como polillas. Si Angie se demoraba, Martin vendría a buscarla.

Entonces, en medio de la tormenta de nieve, apareció un Hummer con llantas enormes. Lo manejaba un hombre tan grande como un oso. *Vivía y respiraba* por las tormentas de nieve, afirmó. ¿Necesitábamos ayuda? Decidió que el problema era la correa de distribución, que se había roto. Doscientos dólares; él podía arreglarla.

Ahora la oscuridad era total.

«¿Deberías llamar a Martin?» le pregunté a Angie.

«¿Hablas en serio?», respondió.

«No es por el dinero», insistí. «Solo me preocupa que se entere».

«¿Enterarse de qué?».

«De que alguien ha tocado su motor».

■ ■ ■

Angie hizo una escena en una de las fiestas de Buzz. Todos estaban prendidos con whisky Wild Turkey.

«Tranquila», dije. «Esta gente...».

«¡Que se joda esta gente!», gritó Angie, corriendo hacia Bucky y encerrándose en él.

Golpeé la ventana.

«¡Vete!».

Cuando prendió el motor, me interpose en su camino. Intenté razonar con ella, pero se tapó los oídos.

«¡Muévete!», gritó y pisó el acelerador.

En lugar de alejarme de un salto, me tiré sobre el capó. Me aferré a los limpiaparabrisas; uno de ellos se rompió en mi mano. Los invitados salieron a mirarnos. Fue entonces cuando Buzz decidió que yo estaba perdido.

■ ■ ■

«Llegamos», dijo Angie en la entrada iluminada por la luna donde había aprendido a patinar. Se me revolvió el estómago.

Yo me había despedido de Buzz. Todo lo que yo tenía estaba en Bucky.

Salí con paso vacilante agarrando mi maleta. En la húmeda noche de verano las casas estaban oscuras. Aun así, podía sentir a los vecinos observarnos. Los forasteros no abundaban en ese pequeño pueblo sureño.

«¿A Martin no le importa?», le pregunté a Angie.

«¿Puedes calmarte?», dijo. Me condujo de puntillas por la casa en tinieblas. «Quédate aquí, en el cuarto de los invitados», susurró. «Yo estaré abajo». Ahuecó mis mejillas entre sus manos suaves y cálidas. «Es solo hasta después de la boda».

La brisa que entraba por la ventana estaba impregnada de madreSelva. En la cama pensé en Angie con su diáfano camisón de dormir.

Entonces un sonido interrumpió mis cavilaciones. Un ronquido profundo y gutural. Pronto se convirtió en un redoble de tambor en mi vejiga. Con cautela, me levanté y caminé a tientas por el pasillo. Por una puerta abierta, un rayo lunar atravesaba una cama, revelando los pies desnudos de un hombre. Eran anchos y pálidos, con dedos largos y torcidos. Fue una visión tan íntima que parecía una violación. ¿Cuántas personas habían conocido a este hombre sin haber visto sus dedos encorvados? ¿Quién era yo para ser el elegido? ¿Qué vientos del destino me habían traído a este humilde hogar y a este hombre de pies cenicientos y cadavéricos?

Me escabullí hasta el baño y cerré la puerta corrediza. Esta rechinó y el ronquido rítmico se detuvo. Contuve la respiración hasta que finalmente volvió a sonar. Entonces, ¡CLAP!, el asiento cayó y un chorro de orina salpicó el piso.

El pánico en el rostro que me miraba desde el espejo me dijo que yo había entrado a una nueva fase de mi vida.

Despertado por la luz del sol, parpadeé al ver la nota en la mesa. «Estoy con mamá. Cosas de la boda».

Permanecí escuchando el trino de los pájaros. Luego me levanté para rastrear la casa. Descubrí, reconfortado, que estaba solo. Una ventana panorámica daba a una calle tranquila y arbolada. Sobre la chimenea había varias fotos de Angie, con distintos peinados y trabajos de ortodoncia. Me serví un plato de cereal y abrí el periódico.

Entonces me sobresalté cuando entró Martin, grande y corpulento, su pelo blanco y tupido; llevaba una caja grande de herramientas.

«Buenas», bramó, levantando una palma grasienta para disuadir un apretón de manos. «Estoy afuera, trabajándole a Bucky».

Vacilé en busca de palabras. «Tienes muchas herramientas».

Mostró sus dientes grandes y fuertes. «Un hombre sin herramientas no tiene nada».

■ ■ ■

«Conocí a tu papá», le dije a Angie.

Soltó sus paquetes y me besó en los labios. «¿Y?».

«Se me trabó un poco la lengua».

«¿Qué te pasa, señor escritor?».

«¿De qué hablas con él?».

Angie reflexionó. «Es que tenemos algo con los silencios».

De niña, dijo, lo seguía como una sombra. Le gustaba hacerle compañía en su «oficina» junto al garaje. Mientras él preparaba sus informes de ventas —cubría una región grande para Sherwin Williams—, ella inventaba juegos con tarjetas de colores y se asombraba con la variedad de tonos (azul cuarzo, verde lima, caléndula, malva), y que Martin supiera todos los nombres. Le encantaban las calcomanías con el logotipo de la empresa, ideales para pegarlas en sus libros escolares, y el juego de pinceles con cerdas finas y sedosas.

Cuando Martin veía la televisión, Angie le peinaba el pelo. Probó distintos estilos: flequillo, peinado hacia atrás y con raya en el medio, como Jed Clampett. Una vez, atraída por el aroma picante del tónico, sacó la lengua y lo lamió.

«¿Para qué?», le pregunté.

«Para ver cómo sabía».

Cuando Martin regresaba después de una semana de viaje, siempre tenía historias para contar. Historias sobre

lugares con nombres exóticos, como Galax, Shenandoah y Fancy Gap. Conocía la Cordillera Azul tan bien como un guía de la naturaleza. Hablaba de deslizamientos, ventiscas y osos.

«¿Han peleado alguna vez?», le pregunté a Angie. Estábamos abajo, en su cama.

Ella dijo que nunca. Luego habló de la vez en que salió a dar una vuelta en el carro de Martin. Ella y algunos amigos pasearon por la ciudad, fumando cigarrillos y tomando vino. Más tarde, Angie vio la marca de una quemadura en el asiento trasero y la cubrió con los informes de ventas de Martin.

Él salió de viaje a la mañana siguiente y Angie pasó toda la semana con los nervios destrozados. Martin llegó el viernes por la noche y dijo durante la cena: «Me pasó algo muy extraño».

Angie se quedó mirando su plato.

«Alguien hizo un agujero en el asiento de mi carro y se robó el cenicero». Tomó un sorbo de té helado. «Es la cosa más jodida que he visto en mi vida».

«¿Qué pasó?», le pregunté a Angie, quien sonrió con timidez.

«Nada», respondió. «Nunca más habló de eso».

Estábamos fumando acostados, rodeados de peluches. Angie hojeaba un álbum fotográfico. «Aquí está papá enseñándome a nadar».

La foto mostraba a un hombre en una piscina y a una niña pequeña a punto de saltar.

«¡Qué cuerpo!», dije, mordisqueándole el cuello.

«Ahora no. Él podría llegar».

«No lo hará».

«¿No puedes esperar hasta después de la boda?».

Unos minutos después, la besé de nuevo. Esta vez no se resistió. En poco tiempo, los ositos de peluche cayeron al piso.

Entonces una puerta se cerró de golpe. Angie se levantó de un salto. Cogió el talco y lo esparció en el aire.

«¿Qué haces?», pregunté, tosiendo. ¿Estaba tratando de disimular el olor de humo?

Se oyeron unos pasos fuertes bajar las escaleras.

«Hola, papi», dijo Angie, empujándome afuera y cerrando la puerta.

Martin bajó en su traje arrugado y corbata. Yo estaba solo en pantaloneta.

«¿Cómo estuvo tu viaje?», le pregunté.

El cojín de vinilo suspiró cuando él se sentó pesadamente. Entrelazó sus gruesos dedos detrás de su cabeza. «Manejé seis horas seguidas desde Beckley, Virginia Occidental».



Olfateó el aire y se aclaró la garganta. Luego cogió sus Salem.

Con mi pecho desnudo, me sentí flaco y expuesto. Me hubiera gustado haberme puesto calzoncillos.

Entonces dije algo que me sorprendió. «¿Puedes darme uno?».

Me pasó un Salem y me dio fuego. Luego nos sentamos en silencio y compartimos el cenicero. Ese «algo con los silencios» iba a tomar un tiempo.

Mientras tanto, los «arrebatos» de Angie persistieron. Cuando su ánimo parecía estar en su punto más alto, explotaba de repente.

Ocurrió en nuestra luna de miel.

Salimos de la recepción en el Bucky, que tenía pintadas las palabras *Recién casados* en un costado. Las latas amarradas al bómper tintineaban detrás de nosotros. Llevábamos champaña, hielo y la tarjeta Exxon de Martin. Nos dirigíamos a la costa, pero no habíamos recorrido ni un kilómetro cuando vimos que el tanque estaba casi vacío. Entramos a una gasolinera y Angie, todavía con su vestido de novia, cogió el surtidor. Los carros pasaban pitando mientras yo sostenía la cola del vestido. Ella levantaba el puño triunfalmente. Yo la amaba.

Pero, al acercarnos a la costa, se estaba formando una gran tormenta. Apenas habíamos llegado a la cabaña cuando se desató. Sonó un trueno y el agua golpeó el techo. Luego se fue la luz. Corrimos al dormitorio y tomamos champaña. Demasiada champaña, lo cual era parte del problema. Entonces, en medio de una pasión desenfrenada, sentí las uñas de Angie arañarme el cuello. Pensé que jugaba hasta que vi la sangre.

«¡Todo fue un error!», me gritó al oído.

Traté de agarrarle las muñecas.

«¡No me amas de verdad! ¡Crees que mi familia es un chiste!».

«¡No digas disparates! ¡Suéltame!».

Me tambaleé hasta el baño para mirarme las heridas. Cuando regresé con un Kleenex apretado contra mi cuello, Angie salió corriendo en medio de la tormenta. Se subió a Bucky y giró el encendido. El motor corcoveó, pero el carro no prendió.

Angie amaneció en el Bucky. Entonces llamó a Martin. Cuando él llegó, enganchó a Bucky al parachoques de su carro.

«Bueno», dijo alegremente, «aparte del arranque, ¿cómo estuvieron las cosas?».

Angie iba sentada adelante con Martin. Yo estaba atrás, con el cuello de la camisa levantado.

«Llovió mucho», dijo Angie.

■ ■ ■

El sábado por la mañana, la casa olía a ajo por los *hash browns*. Angie y su mamá conversaban en la cocina. Yo leía el periódico en la mecedora. Afuera, Martin estaba trasteando con Bucky. Me sentí inútil y salí.

«Buenos días», dije.

Martin gruñó. Tenía un cigarrillo colgándole del labio. Con una llave en una mano y un alicate en la otra, hizo una mueca mientras apretaba una tuerca. Luego sacó otra llave de la caja de herramientas. Un cuarto, cinco octavos; tenía el juego completo. Frunció el ceño y se golpeó la sien con un dedo. *Piensa, Martin*, se reprochó.

Esperé a que retomara el hilo. El silencio se volvió espeso, hasta que empezó a silbar.

«Te voy a mostrar algo, Trey».

«¿Señor?».

«Tuve que cambiar la palanca del ahogador. Está aquí, en el carburador. Si el carro no arranca, esto es lo que haces». Giró un destornillador sobre la válvula de mariposa.

Luego, haciendo una mueca, sacó sus Tums. Se metió varios en la boca y declaró: «Voy a comprar acciones de estas pastillas. Prefiero un rollo de Tums a un cargamento de Roloids».

«Chicos, ¿tienen hambre?», gritó Angie.

La comida humeaba sobre la mesa. Martin entró a lavarse las manos.

«¡Saca esas patas sucias de aquí!», lo regañó Betty, la mamá de Angie.

Martin sonrió, le dio un golpecito en el trasero con el suyo y luego le pellizcó las costillas.

«Viejo verde», protestó ella. «¿Les arreglaste el carro? Te dije que esa cosa no sirve para andar en carretera».

«No te preocupes», dijo él, suavizando la voz. «Lo tenemos ronroneando como un gatito».

■ ■ ■

El verano cedía ante el otoño. Los fines de semana, Martin encendía el asador, que había armado con la cubierta de un cortacésped. Si Vernon, el vecino, lo veía afuera, se acercaba a charlar. Ambos participaban en asuntos comunitarios, como bomberos voluntarios y organizadores de eventos. Llegada la temporada de fútbol, la voz tronante

del locutor del estadio podía oírse a más de un kilómetro: era Martin, narrando las jugadas.

Betty, química de un laboratorio estatal de análisis de alimentos, viajaba a Raleigh con sus compañeras porque no manejaba. Martin conducía, hacía mercado y todos los mandados. «Voy a la calle», decía, y siempre encontraba el modo de pasar por la Exxon de Early y conversar con los hombres sentados en las cajas de gaseosas.

Contaba historias de sus años en la carretera, que habían comenzado al salir del ejército. Después de dejar la finca de su padre, donde cultivaban tabaco, se compró un Chevy con alerones y tenía una novia universitaria. Salía a la carretera con un mapa y el baúl lleno de pinturas.

Ahora, en cambio, cuando le preguntaban adónde iba de vacaciones, respondía: «Lo último que quiero hacer es viajar». Podías notar la tensión de Betty cada vez que él debía irse, así que Martin regresaba siempre que podía, a veces solo para dormir unas horas antes de volver a partir.

«Me preocupa papá», decía Angie. «Su dieta es un desastre y fuma como una chimenea. Se la pasa mascando Tums para la gastritis, pero no quiere ir al médico. Mamá dice que no ha visto a uno desde el ejército».

«Deberías obligarlo».

«Ya lo intenté, pero no me escucha. Y tanto trabajo lo va a matar. Su empresa sigue expandiendo territorio. Y cuando está aquí, igual trabaja: en la casa, en los carros...».

Yo me sentía un vago por no ayudar. Imaginaba a los vecinos diciendo que el yerno de Martin era un holgazán. Le dije a Angie que era hora de irnos. El plan original había sido quedarnos un par de meses.

■ ■ ■

Un día, Bucky se apagó a las afueras del pueblo. Como Martin no estaba, dejamos el carro a un lado de la carretera y lo esperamos.

«¿Qué te dije?», comentó Betty cuando él regresó. «Ese carro no está para carretera».

Martin suspiró y dijo que lo arreglaría al día siguiente. Pero en plena cena recibió una llamada. Escuchó con paciencia, aunque el rostro se le tensó. «Está bien, voy». Tomó las llaves.

«¿Qué?», exclamó Betty. «Ni has comido».

«Era el alguacil Bowser», dijo Martin. «Alguien le prendió fuego a Bucky».

■ ■ ■

La semana siguiente, llegué a la casa en Bucky (el daño no fue tan grave) y encontré a Martin rastrillando el pasto. Saludé con la mano y entré. Por la ventana vi de pronto una figura corriendo loma abajo. Era Martin, persiguiendo a Bucky.

Lo detuvo en la calle. Subió, jaló el freno de mano y se quedó allí, jadeando, agarrándose el pecho. Buscó en el bolsillo y chupó unos Tums. Luego se secó la frente con la manga.

Me sentía mortificado: sabía que debía disculparme, pero no reunía el valor. Tampoco podía contárselo a Angie. Martin jamás mencionó el episodio.

Otro día, manejando el Bucky, noté el tanque vacío. Me detuve a regañadientes en la Exxon de Early. Bajo la mirada de los hombres en sus cajas, eché gasolina y pagué. Apenas arranqué, oí un grito.

Bajé del carro y vi la manguera tirada en el suelo. El olor a gasolina flotaba en el aire.

«¿¡TE FUISTE CON LA PISTOLA EN EL TANQUE!?».

Varias personas esperaban su turno. Sentí que el pavimento bajo mis pies se movía. Una parte de mí observaba la escena desde lejos, como desde un carrusel. Entonces alguien se acercó con una taza de café. Era Martin.

Otro carro se sumó a la fila. Alguien pitó.

Martin sorbió su café, me entregó las llaves y dijo: «Puedes irte en mi carro. Yo me encargo».

■ ■ ■

Los dos meses se habían convertido en diez, y ya era evidente que Angie no quería irse. Yo estaba convencido de que compartía mi deseo de mudarnos a algún lugar lejano, pero, al parecer, solo me dejaba hablar. Un día discutimos a gritos. En algún momento sentimos que había alguien afuera. Nos llamamos y escuchamos un silbido alegre. Martin estaba en la entrada, arreglando a Bucky.

A fin de año me llamó un amigo de Nueva York. Nos animó a mudarnos y dijo que podía conseguirme trabajo.

«¿Nueva York?», dijo Angie, pálida. Miró hacia afuera, donde Martin paleaba nieve.

■ ■ ■

Unas semanas después, tocaron la puerta mientras almorzábamos. Era un hombre con un sombrero ancho y abombado, uniforme color tabaco y pesadas botas negras. Aunque era amigo de la familia, comprendí de inmediato que venía como alguacil.

«¿Está Angie?», preguntó.

MARGINALIA

EL GRINGO DE LA GRUTA SIMBÓLICA

Y aquí viene como anillo al dedo el relatar una de las más curiosas escenas que pasó en la Gruta con un americano. Andaba éste a eso de las diez de la noche buscando la Legación de los Estados Unidos, cuando tropezó con dos contertulios de la Gruta que a toda prisa iban un sábado para ella. Preguntoles en su lengua, porque la nuestra no la sabía, las señas de la legación, y uno de ellos, que hablaba la de Shakespeare, le dijo que siguiera con ellos, lo que hizo el gringo de buen grado, y cogieron con él para la Gruta. A estas horas precisamente estaba allí cierto socio leyendo una parte de un estudio sobre la decadencia y el simbolismo, que era un ataque en forma contra la nueva escuela de simbolistas criollos. Habíanle puesto al pequeño conferenciante una larga cascaca de Reg [Rafael Espinosa Guzmán], de la cual le sobraba la mitad; lucía unos guantes blancos de este mismo dueño; se le había acomodado una larga y empolvada peluca a lo Luis XV, y se le había pintarrajeado el rostro, a fin de que apareciera con el aspecto de un viejo sabio, singular y hurafío.

De súbito los pícaros socios entraron en la Gruta con el americano, y éste al ver al frente tan extraña panoplia y tan extravagantes símbolos, creyó estar en un antro de foreces comunistas o revolucionarios. Turbose todo y no sabía cómo huir. Calmáronlo un tanto, y por pronta medida le quitaron su magnífico bastón de empuñadura de oro. La sorpresa del pobre americano iba en aumento, hasta que al fin le dijeron que expresara con franqueza sus ideas. Hízolo así, y con viva emoción dijo, entre muchas otras cosas, que él era socialista y que en Cuba pertenecía a una sociedad semejante a la nuestra. A más de que tartajaba mucho, el miedo hacía más trémula y entrecortada su voz. Nombráronse dos intérpretes, que maldito lo que sabían de inglés, y éstos por turno daban las más graciosas versiones del discurso del americano. Toda la Gruta resonaba con los aplausos y las carcajadas de los oyentes, lo cual le daba más brío al americano para seguir, hasta que, por último, se le llevó al punto en que la serpiente abría sus fauces para arrojar los brillantes topacios de su ron.

El tal americano era un corresponsal de cierto diario de Nueva York, y había venido de su país con el objeto de inquirir en el nuestro el estado de la guerra que azotaba a Colombia. Se daban pasos para la separación de Panamá. Más tarde publicó en aquella ciudad una tétrica relación de lo que le había acontecido en Bogotá con una sociedad de bandidos. Estaba de cónsul en Nueva York Eduardo Espinosa Guzmán, hermano de Reg, y él hizo una festiva publicación en que descubrió cómo la sociedad de facinerosos en donde el corresponsal americano había estado, con tanto peligro de su vida, era una mera tertulia de risueños literatos.

—En La Gruta Simbólica y Reminiscencias del ingenio y la bohemia en Bogotá, de J. V. Ortega y «El Jetón» Ferro.



«Sí», dijo ella, acercándose. Los labios se le veían entumecidos. «¿Es por mi papá?».

El alguacil se quitó el sombrero.

El día anterior —nos dijo— Martin había manejado hasta Beckley y esa noche se registró en un Travel Lodge. El recepcionista recordaba que se había «parqueado de forma extraña». Luego, Martin regresó diciendo que había perdido la llave. El recepcionista lo acompañó a abrir la puerta. Martin entró, se acostó en la cama y, poco después, se le reventó una válvula del corazón.

Más tarde supimos que tenía un problema que podría haberse corregido.

Angie miró al vacío. «¿Mamá ya sabe?».

El alguacil Bowser negó con la cabeza.

«Iremos a Raleigh a decírselo».

Vimos al alguacil alejarse. En la mesa quedaba medio sándwich de atún.

A mitad de camino a Raleigh, Bucky empezó a chisporrotear. Se sacudió y se apagó. Un camión pasó rugiendo y nos zarandó como a una lancha. Salí a revisar el motor. Destapé el carburador y saqué el filtro.

«Bien», le dije a Angie. «¡Préndelo!».

Giró la llave, pero el carro no respondió. Usando el destornillador de mi cortaúñas, giré la tuerca de mariposa.

«Otra vez», le dije.

El arranque chirrió débilmente. Angie apoyó la cabeza en el timón.

«Otra vez —dije—, pero húndelo hasta el fondo».

El chisporroteo se oyó aún más débil. Entonces, de pronto, ¡Bbrruum!, Bucky se estremeció y volvió a la vida.

Puse de nuevo el filtro y atornillé la mariposa. Angie me dejó tomar el timón.

Luego, con suavidad, devolví a Bucky a la carretera. ■

TIM KEPPEL

(EE. UU., 1954) vive y trabaja en Cali desde hace más de treinta años. En breve, Penguin Random House publicará una antología de toda su obra cuentística.



© HERNÁN DÍAZ

Camila Loboguerrero (1982).

Los dorados ochenta: ¡al fin, la ficción!

POR CAMILA LOBOGUERRERO

La década del ochenta fue, para muchos, un tiempo marcado por el miedo y la incertidumbre. Pero para Camila Loboguerrero fue también —y casi en secreto— una época de esplendor. Mientras Colombia atravesaba uno de sus periodos más convulsos, ella encontraba el espacio para llevar adelante proyectos documentales largamente soñados y, por primera vez, para aventurarse en el territorio de la ficción. Este fragmento de sus Memorias de mi cine —que en breve publicará el Ministerio de las Culturas— vuelve a esos años en que, contra toda intuición, la creación se abrió paso entre el ruido del país y le dio a su obra un impulso decisivo.

Legó al fin el gran desafío de dirigir mi primera película de ficción: *Soledad de paseo*. Tenía la cabeza llena de ideas y de imágenes. Quería trabajar en los sueños de las mujeres, en nuestros mitos de príncipes azules y de cómo nos enamoramos de imposibles. Me senté a escribir el guion y fue saliendo la historia de Soledad, la empleada de un inválido, que está enamorada del galán de una telenovela y que mezcla sus sueños con la realidad.

Le propuse a Jairo Mejía, el dueño de Bolivariana Films, que me produjese el corto, dentro del esquema del «sobreprecio», nombre que se le dio a una modalidad que consistía en que, por cada cortometraje que acompañara la exhibición de una película de la cartelera,

se cobraba un peso adicional, que se repartía en un 50 % para el productor del corto y la otra mitad repartida entre el distribuidor y el exhibidor.

Gracias a esa política, se le dio un impulso decisivo al naciente cine nacional y se formó una primera generación de cineastas. Para mi sorpresa, Jairo Mejía aceptó producir la película. Yo era la primera mujer que iba a hacer un corto de ficción para salas, en 35 mm, pero, para él, yo no era una desconocida, pues desde hacía años era la editora de muchos de los cortos de su productora. Siempre estaré agradecida con él, pues fue la primera persona que creyó en mí para dirigir cine. Para el personaje femenino tenía claro que sería Rosa Virginia —la misma de *Beatriz González I-Musa*—, y el

inválido se lo propuse a un amigo abogado, en la falsa creencia que alguien, sin ser actor, podía desempeñarse como tal. Fue la última vez que trabajé con actores no profesionales.

Me acuerdo de tardes enteras diseñando la puesta en escena con muñequitos del Fisher-Price de Lucas, para visualizar la escena y hacer el *storyboard*, con sus dibujitos como de tira cómica. Hacía también los esquemas en planta sobre los distintos emplazamientos de cámara para cada espacio y así poder armar las secuencias. Me ayudó mucho haber estudiado Bellas Artes y saber dibujar.

Yo estaba esperando a Matías, mi segundo hijo, y en esos días de tranquilidad previos al parto, preparé muy cuidadosamente la película. Había visto *La ruleta china*, la película de Fassbinder, y me fasciné con sus *travellings* curvos alrededor de una mesa. Escogí, entonces, una mesa redonda en un comedor muy grande, donde pude meter los rieles curvos y trabajar las escenas del almuerzo y de Soledad viendo la televisión, en una serie de planos muy coreografiados.

Cuando llegué al plató el primer día de rodaje, el asistente de cámara, con el trípode al hombro, me preguntó con algo de sorna:

—A ver, Linita Westmüller —la gran directora de cine italiano— ¿dónde quiere la cámara?

Yo, que había hecho mi trabajo, muy juiciosa, pude contestar veloz:

—Aquí.

Y ahí quedó emplazada la cámara, sin derecho a arrepentirme. En ese instante, entendí que una duda la pagaría con la cabeza, pues todos se sentirían con derecho a dirigir. La película quedó linda y ganó un Búho de Bronce en el concurso de cine colombiano que hacía Colcultura anualmente. Me ganó *La balada de la primera muerte* que, sin duda, era mejor.

Otro corto que hice dentro de esa modalidad fue *Ya soy rosca*, financiado también por Bolivariana Films. Se trataba del monólogo de un ladronzuelo, detenido en una cárcel, interpretado por un actor del Teatro Libre que había escrito el texto. Para evitar que fuera teatro filmado, ideé un trabajo de puesta en

escena con un *travelling* que sigue permanentemente al reo en sus movimientos, a veces con él y otras a la inversa de su deambular. Estructurado en cuatro planos-secuencia, tres diurnos y el último de noche, quise investigar no solo en la dirección del actor, sino en la puesta en cámara: las posibilidades narrativas del movimiento de la cámara, de la iluminación y del encuadre.

El equipo técnico con el que hice todos mis cortos de esa década —y en buena parte también mi primer largo—, venía de trabajar en producciones internacionales, series alemanas y algún rodaje de italianos. Todavía no existían escuelas de cine en Colombia, por lo que esos primeros técnicos se habían formado empíricamente en producciones extranjeras. Recuerdo con especial cariño y admiración a Hernando González, un maravilloso camarógrafo; a Alfonso Lara, Larita, el asistente de cámara; Isidro Niño, el foquista; e Iván Soler, el jefe de producción, el mismo que me ayudó a prender las doscientas antorchas en Fúquene.

Para 1980, envalentonada con el éxito de esos primeros cortos de ficción, me propuse dos desafíos mayores: el primero era producir yo misma mis películas; y el segundo, hacer dos cortos con los mismos actores y el mismo equipo técnico, en un solo rodaje, no solo para ahorrar costos, sino para ver qué tan capaz era de manejar un rodaje largo y con escenas disímiles, con miras a dirigir un largometraje, o de hacer dos capítulos de una misma historia.

Aunque había escrito el guion de *Soledad de paseo*, aún le temía a la escritura, por lo que invité a un par de amigos cinéfilos y gays para que desarrollaran un par de ideas mías, sobre las quimeras y ensoñaciones de las mujeres. En *Debe haber pero no hay...*, el primero de los cortos, Rosita, la aseoadora del banco, está enamorada del jefe de cuentas corrientes y, mientras sueña con él, se produce un atraco que ella frustra, convirtiéndose en heroína. En la segunda historia, *Por qué se esconde Drácula*, la secretaria de una inmobiliaria, Solita, es enviada a entregar un contrato que ella termina imaginando que es para el conde Drácula.



© ARCHIVO DE LUCAS Y MATÍAS MALDONADO

Camila Loboguerrero con sus colegas Gustavo Barrera y Sergio Cabrera.

La financiación de los cortos corrió por cuenta de amigos y parientes, a los que afortunadamente les pude devolver luego su inversión: un par de amigos, mis dos hermanos y el Monito, mi tío dentista compinche, que siempre me apoyaba. Nos fuimos a su consultorio con el futuro Drácula, que para entonces se llamaba Sebastián Ospina y era un actor recién formado en el método del Actors Studio, para que le hiciera unos largos colmillos. Vicky Ospina, la esposa de Sebastián, hizo la foto fija del corto. Al final del rodaje, me contó que estaba desesperada, pues su marido se ponía los colmillos para dormir y se acostaba con los brazos cruzados cual Drácula, según él, para meterse en el personaje. Y para peor, aunque no llegó a chupar sangre, sí comía con los colmillos puestos para acostumbrarse. En su laboratorio odontológico, mi Monito fue famoso entre sus colegas por sus trabajos para cine, pues más adelante, para otra película, también me diseñó efectos especiales. Desde que yo era niña, era el tío con quien jugaba a saltar charcos.

Había rodado los cortos en 35 mm y, en esa época, seguíamos sin poder hacer la postproducción en Colombia por ausencia de laboratorios profesionales. Para terminar la película tenía dos opciones: la barata consistía en enviar los materiales con un piloto de Avianca para que un agente en Nueva York se

encargara de hacer todo el proceso restante, además de los créditos, la colorización final y las copias definitivas, haciendo las cosas a su ritmo y cobrando el 25 % de las facturas. La opción cara era ir yo misma para hacer todo el proceso en dos semanas, que era el tiempo justo para concursar en los premios de Colcultura. Tenía el palpito de que iba a ganar algo. Los socios me aprobaron la opción cara, pero resultó ser aún más cara. De Nueva York tuve que ir a Boston y recurrir a Enrique Ogliastrí, un buen amigo que estudiaba allá, para que me prestara el dineral que hacía falta y así poder terminar. Llegué a Bogotá con mis dos películas bajo el brazo, el mismo día que se cerraba la convocatoria de Colcultura. El *happy end* fue que arrasé con los premios de ese año: *Debe haber* obtuvo el Búho de Oro a mejor película y *Drácula* mención, además de los premios a fotografía para Sergio Cabrera y de mejor actriz para mi primera musa, mi querida Rosa Virginia Bonilla. Con estos triunfos cerré la época de los cortometrajes y me dispuse a pasar al largometraje. ■

CAMILA LOBOGUERRERO

(Bogotá, 1941-2025), directora de cine y guionista. Fue la primera mujer en realizar un largometraje de ficción en Colombia, *Con su música a otra parte* (1984).



Portal

ILUSTRACIÓN Y TEXTO DE LIZETH LEÓN

Al centro oriente de Medellín, entre San Juan y Maturín, sobrevive la antigua casa de María de los Ángeles Cano Márquez: líder política, virgen roja y proletaria, proclamada Flor del Trabajo. La casa luce discreta frente a un vecindario que cambió de escala: donde quiera que se

mire crecen bodegas y edificios desprovistos de personalidad. Hasta hace unos años tenía una placa —la marca del monumento—, que fue cambiada por un elocuente «prohibido parquear». Para el transeúnte común esta es solo una casa con vocación familiar y la Flor del Trabajo una virgen pagana sin santuario

ni peregrinos. Recién despuntaba el siglo pasado cuando don Rodolfo Cano y Amelia Márquez, sus padres, ya habían hecho de la casa un jardín del espíritu no vedado a las mujeres. Tal vez por eso, las hermanas Cano asumieron la muerte consecutiva de sus padres sin regodearse en la orfandad. Carmen Luisa, la hermana mayor, pintaba y trabajaba en fotografía en el taller de su primo Melitón Rodríguez, espiritista como don Rodolfo; María Antonia, *La Rurra*, cultivó la herencia paterna y se convirtió en célebre médium; mientras María de los Ángeles congregaba espíritus a su modo: en los círculos literarios y políticos, de las tertulias privadas a la agitación obrera. También acogieron en la casa a su sobrino Luis Tejada y a cientos de intelectuales y obreros que se agolpaban a la entrada para hablar y escuchar a la Flor del Trabajo. A la sombra del cerro de El Salvador, antiguo Morro de las Sepulturas, la casa de las hermanas Cano fue siempre un portal. «Yo creo que las emanaciones de nuestro yo rozan las cosas inanimadas dejando en ellas su huella invisible, aroma de nuestra vida espiritual», escribe María de los Ángeles a propósito de su primer recuerdo, marcado por la sorpresa de descubrir a los seis años que había nacido en la plazuela de la Veracruz —en una casa anterior a la de San Juan— justo en frente de donde nació Atanasio Girardot. «¿Recogió mi alma la esencia, vibración de la vida de Girardot?», se pregunta. Entre San Juan y Maturín, bajo un cerro que alguna vez estuvo lleno de guacas y tumbas indígenas, sobrevive la antigua casa de María Cano, Flor del Trabajo. Sorprende que siga en pie, modesta y sin aspavientos, en una ciudad poco devota del patrimonio. Tal vez no haya cómo arrebatarle el ánimo. Si la Flor del Trabajo fuera una especie botánica, seguramente sería planta ruderal. ■

LIZETH LEÓN

(Bogotá, 1990) estudió periodismo, filosofía y, como le gusta decir, «alguito de historia del arte en Roma». Ha publicado los libros *Fachadas bogotanas* —que ya va en su tercera edición— y *Alfabeto bogotano*.

